

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

VAROLUŞÇULUK VE YENİ KARA FİLM: DAVID LYNCH ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Deniz Tansel

Ankara-2007

İÇİNDEKİLER

ÖZET

ABSTRACT

GİRİŞ

1)VAROLUŞÇULUK VE ALBERT CAMUS FELSEFESİ.....	1
A) Varoluşçu Akım.....	1
a) Hıristiyan Varoluşçular.....	4
i) Soren Kierkegaard.....	5
ii) Gabriel Marcel.....	7
iii) Karl Jaspers.....	9
b) Tanrıtanımaz Varoluşçular.....	12
i) Friedrich Nietzsche.....	13
ii) Martin Heidegger.....	16
iii) Jean-Paul Sartre.....	19
B) Albert Camus Varoluşçuluğu.....	21
a) Yaşamı	21
b) Felsefesi.....	24
i) Saçma Düşüncesi.....	24
ii) Günü Gününe Yaşayan İnsan ile Uyumsuz Ayrımı.....	28
2) <i>KARA FİLM</i> VE DAVID LYNCH SİNEMASI.....	32
A) <i>Kara Film</i> ve <i>Yeni Kara Film</i>	32
B) David Lynch.....	41
a) Sinemasının Belirleyici Özellikleri	41
b) <i>Kayıp Otoban</i>	46

c) <i>Mulholland Çıkmazı</i>	55
3) DAVID LYNCH SİNEMASINDA UYUMSUZ AŞK.....	69
1) Ölümsüz Aşk Beklentisi.....	70
2) Nicelik Ahlakı.....	72
3) Sahip Olma Arzusu ve Kıskançlık.....	74
4) Evlilik.....	76
5) Öldürme.....	78
6) Sevilme İsteği.....	79
7) Mutluluk ve Dünya Sevgisi.....	82
SONUÇ.....	89

ÖZET

ABSTRACT

KAYNAKÇA

GİRİŞ

Bu tezde 1940'larda *kara film (film noir)* adı altında doğan ve 1980'lerden sonra çeşitli değişiklikler geçirerek *yeni kara film (neo noir film)* adını alan sinemasal anlatının öncülerinden David Lynch sineması, önemli felsefi akımlardan biri olan varoluşçuluk üzerinden incelenmiştir. Böylece sinema ile felsefeyi buluşturmak ve ülkemizde yeterli ürün verilmemiş bir alan olan sinema felsefesine giriş niteliğinde bir adım atmak amaçlanmıştır. Ayrıca, sıklıkla psikanalizin çerçevesinden çözümlenen David Lynch sinemasını varoluşçu felsefenin bakış açısıyla okumak gibi başka gayeler de beslenmiştir.

Bu çalışmada, sanat eserlerini çözümleme yöntemi olarak psikanaliz yerine varoluşçuluk önerilmiştir. Çünkü özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında psikanalizin yaşam ve ölüme dair sorulara yanıt vermede yetersiz kaldığı görülmüştür. Yaşamın anlamsızlığını, Tanrı'nın varlığından duyulan şüpheyi, *saçma (absurd)* kavramını görmezden gelmiştir. Varoluşçuluk ise, tüm sorularını, psikanalizin eksik bıraktığı bu konulara yöneltmiştir.

Varoluşçuluk, psikanalizin temel kavramlarını daha erken tarihlerde ele almıştır. Örneğin *kaygı (anxiety)* kavramı, Freud'dan önce Kierkegaard tarafından işlenmiştir (Geçtan, 1999: 34). Bu özelliğinden dolayı varoluşçuluk, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, psikanalistler arasında popüler hale gelmiştir. Böylece, bireyin varoluş *kaygılarına* odaklanan varoluşçu psikiyatri alanı gelişmiştir (Yalom, 2001: 14). Ancak, psikiyatri, varoluşçu bir perspektif taşısa bile düşünürler için değersiz olmaya devam etmiştir. Onlara göre bu yeni psikanaliz türü, klasik psikanalizin ardından

ikinci bir dönem başlatmıştır. Fakat bu dönem de birincisi kadar anlamsızdır (Levy, 2004: 250).

Varoluşçuların psikanalizi reddetme nedenlerinden birincisi, bireyleri kendilerini çözümlmeye yöneltmesidir. Psikanaliz böylece sürekli kendini anlamaya çalışan bireyler yaratmıştır. Oysa, varoluşçulara göre psikoloji, kendi üstüne düşünme değil; eylemdir ve kendini eksiksiz bir biçimde tanımak ölmektir (Camus, 2002: 38).

Varoluşçulara göre psikanaliz, bilimsel bir yaklaşımdan çok, bir kaçış aracıdır. Psikanaliz, sınınamaz, bu nedenle de çürütülemez bir kuramdır. Dogmatizmden kopmamış bilimsel bir düşünce olamayacağına göre, psikanaliz bilimsel bir yaklaşım değildir.

Varoluşçular ayrıca psikanalizin *bilinçaltı (subconscious)* ile ilgili görüşlerini de reddeder. Bir insanın öyküsünün, çocukluğunda kayıtlı olmadığını savunurlar (Sartre'dan aktaran Contat, 2004: 42). İnsanı, kavradığı bir anın dışında ele alan her kuram, gerçeği ortadan kaldırır (Sartre, 2003: 50). Dolayısıyla varoluşçuluk için, çocukluk anılarının kişinin üzerindeki etkisini vurgulayan psikanalizin geçerliliği yoktur. Bu nedenle varoluşçular psikanalizi, gerçekleri açıklamada yetersiz bulur (Sartre'dan aktaran Gabbard ve Gabbard, 2001: 173).

Varoluşçuluk sanat eserlerini incelemede, psikanalize göre daha elverişlidir. Psikanalizin yüzü geriye dönüktür. Varoluşçuluk ve sanat ise geçmişe değil, şimdiye odaklanır. Her ikisi de geçmişi her dakika yıkmayı ister. Yaratma eylemi de temelde, geçmişi yıkma eylemidir (Picasso'dan aktaran May, 2003: 78).

Yaratım, düşün ve özgürlük arasında bir bağ vardır. Ancak psikanaliz, sanat eserlerini alımlama ve değerlendirmede özgürlük sağlamaz. Freud'un sanat ve simgesel biçim üzerine sistemli bir çalışması yoktur. Sanat psikanalitik çerçeveden çözümlenmek, kişisel yorum hakkını ortadan kaldırmıştır (Ergüven, 1998: 198-199). Psikanalizle sanat arasındaki çelişkiye rağmen, bu psikoloji ekolü kültürel alanda etkili olmayı sürdürmektedir. Günümüzde hâlâ pek çok sanat eseri psikanaliz terimleri üzerinden çözümlenmektedir. Artık sanatı anlamlandırmakta yeni yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle bu tezde, genellikle psikanaliz terimleri üzerinden ele alınan David Lynch'in eserlerine, varoluşçu bir perspektiften yaklaşılabilecektir.

Çalışmayı sistemli bir hale getirmek için öncelikle Hıristiyan ve tanrıtanımaç varoluşçuluk, iki ayrı başlık altında ele alınacaktır. Ardından, akımın temsilcilerinin görüşleri genel olarak aktarılacaktır. Böylece filozofların görüşlerindeki ortak noktalar tespit edilecektir.

Varoluşçuluğa dair genel bir çerçeve çizildikten sonra, Albert Camus'nün felsefesi ele alınacaktır. Düşünürün, Tanrı'nın yokluğu, hayatın usdışılığı ve insanın ölümlülüğü kapsamında geliştirdiği *saçma* kavramı incelenecektir. *Saçmayı* birbirinden zıt algılayan günü gününe yaşayan insan ve uyumsuz tasarımları ele alınacaktır.

Bu noktada, *kara film* ve *yeni kara film*in varoluşçulukla ilişkisine değinilecektir. Ardından David Lynch sinemasındaki varoluşçu unsurlar vurgulanacak ve yönetmenin *Kayıp Otoban* ile *Mulholland Çıkması* filmleri çözümlenecektir.

Albert Camus felsefesi ve David Lynch sineması uyumsuz aşk teması üzerinden birleştirilecektir. Bu noktada Albert Camus'nün Don Juan örneğiyle açıkladığı uyumsuz aşk düşüncesinin filmlerdeki karşılığına bakılacaktır.

Bu noktada tezin çeşitli sınırlılıkları olduğu da belirtilmelidir. Bunlardan birincisi varoluşçuluğun, derin bir konu olmasıdır. Bu nedenle konu bir yüksek lisans tezine sığabilecek şekilde *David Lynch sinemasında uyumsuz aşk kavramı* olarak daraltılacaktır.

David Lynch sineması da kapsamlı bir konudur. Sistemli bir çalışma ortaya koyabilmek için yönetmenin iki filmi ele alınacaktır. Karakterlerin kendi içlerinde yer değiştirmesinden kaynaklanan karışıklığa engel olmak için, filmin anlatılan anında o karakter hangi ismi kullanıyorsa, tezde de aynı isim tercih edilecektir. Filmlerin kronolojik ilerlememesinden doğan belirsizlikleri önlemek içinse açıklamalara yer verilecektir.

Çalışmanın bir diğer sınırlılığı, David Lynch'in sineması üzerinde konuşmaktan özellikle kaçınmasıdır. Ayrıca, yönetmen üzerine yazılan eserler, izleyicinin filmlerle ilk karşılaşmasında söyleyebileceklerinden öte yorumlar getirememektedir. Bu çalışmada bu gizemin filmler üzerine yazma konusunda özgürlük sağlayacağı düşüncesinden hareket edilecektir.

1) VAROLUŞÇULUK VE ALBERT CAMUS FELSEFESİ

A) VAROLUŞÇU AKIM

Alman Romantizmi, kuŐkuculuk, nihilizm ve bireycilik gibi dűŐüncelerden beslenen varoluŐçuluk, varoluŐun  zden önce geldiĐi fikri üzerine kuruludur. Bu g rűŐe göre, doĐuŐtan getirdiĐi bir  zű olmayan kiŐi, kendini yaptĐı seĐimlerle var eder. Bu fikir, *kaygı*, *saĐma*,  zgűrlűk, hiĐlik gibi kavramları doĐurur. VaroluŐçu filozofların felsefeleri ise birbirinden farklı g rűŐler iĐerir. Buna raĐmen bu dűŐüncelerde, çeŐitli ortak noktalar vardır.

VaroluŐçuluĐun ilk savunusu insanın evrene bırakılmıŐ olmasıdır. Tanrıtanımaz varoluŐçular olan Sartre ve Heidegger, bırakılmıŐlıĐı Tanrı'nın yokluğu ile iliŐkilendirir. Yaratıcısı olmayan insan, elinde bir harita olmadan dűnyada tek baŐına kalmıŐtır (UlaŐ, 2002: 216). Yeryűzűnde desteksiz ve yardımsızdır (Sartre, 2003: 38). Bu, insanda terk edilmiŐlik duygusuna yol aĐar (Cevizci, 2005: 246). Fakat bu, olumsuz bir durum değildir. Etik bir otoritenin yokluğu, kiŐiye yazgısını belirleme  zgűrlűĐű tanır. Bu nedenle bırakılmıŐlıĐı, insanı bekleyen, el deĐmemiŐ bir gelecek fikri ile iliŐkilendirmek gerekir (Sartre, 2003: 38).

Hıristiyan ve tanrıtanımaz dűŐűnűrlerin üzerinde birleŐtiĐi temel tezlerden biri, varoluŐun öznel ve somut oluŐudur. Onlara göre, varoluŐ hiĐbir dűŐűnce sistemi tarafından anlaŐılamaz ve genellenemez. Bu nedenle, soyut genellemeler aracılıĐıyla bireyi göz ardı eden geleneksel felsefeye tepki duyar ve bireyin somut yaŐantılarına yönelik bir felsefe sistemi geliŐtirirler (Cevizci, 2005: 1123). Bu amaĐla, varoluŐçu

öznellik kavramını üretmişlerdir (Sartre, 2003: 50). Onlara göre, varoluş tikeldir. Birey, kişisel deneyimleri aracılığıyla doğruya ulaşabilir. Temel olan bireyin kendi bakış açısıdır (Ulaş, 2002: 1523). Bireyin sesini duyurmada etkili olduğuna inandıkları için, varoluşçu düşünürlerin hemen hepsi romanlar ve tiyatro oyunları yazmıştır. Böylelikle bireyin yaşantılarını somut örneklerle ortaya koymuşlardır (Foulquie, 1995: 34).

Varoluşçuların bir başka tezi, varoluşun usdışı olmasıdır. Bu görüşe göre, evren akıl yoluyla kavranamaz. Hıristiyan varoluşçulara göre, hayatın usdışılığı, inanca akılla ulaşmanın olanaksızlığıyla ilişkilidir. Onlara göre, Tanrı inancı da, gizem, nedensizlik, usdışılık ve *saçma* ile bağlantılıdır (Foulquie, 1995: 91). Yaşamdaki en temel konular, ussal bilgiye kapalıdır. Bu nedenle, bilimselci bir çözülemeye karşı koymak gerekir (Ulaş, 2002: 1523). Tanrıtanımaz ve Hıristiyan varoluşçular, yalnızca özler üzerinde us yoluyla kesin yargılara ulaşılabileceği konusunda birleşir. Oysa, varoluş akılla anlaşılabilir (Foulquie, 1995: 43). Bu çerçevede, her türlü analitik, bilimci ve nesnel yaklaşıma şiddetle karşı çıkarlar (Cevizci, 2005: 1695).

Varoluşçulara göre, usdışılık, yaşamın *saçmalığı* sonucunu doğurur. Hıristiyan varoluşçular için *saçma*, Tanrı'nın ispatlanamaz oluşuyla ilişkilidir. Bunu "inanıyorum, çünkü *saçmadır*" şeklinde ifade ederler (Foulquie, 1995: 95). Tanrıtanımaz varoluşçular için, hayatın *saçmalığı* aksine Tanrı'nın varlığıyla değil, yokluğuyla ilişkilidir. Tanrı olmadığı için dünya, insanın özlemlerine, düzen ve anlam talebine kayıtsızdır (Cevizci, 2005: 1440). Bu nedenle, insan varoluşu anlamsızdır. Ancak *saçma*, olumsuz bir durum değildir. Aksine *saçma*, olmayan, önceden belirlenmiş bir yaşam çarpıtmadır (MacIntyre, 2001: 41). Çünkü yaşamın

saçma oluşu, insana değerlerini yaratma özgürlüğü tanır. Böylece insan, *saçma* evrene anlam katar (Ulaş, 2002: 1524).

Us ile açıklanamayan, *saçma* bir dünyada yaşamak, kişinin *kaygı* duymasına neden olur. Dünyanın anlamsızlığı, tamamlanmamışlığı, kaotikliği, düzen ve amaçtan yoksunluğu, *kaygıyı* doğurur (Cevizci, 2005: 991). Hıristiyanlık, kişiyi doğuştan günahkâr kabul ettiği için, inanan kişi *kaygı* duygusuna yabancı değildir. Ayrıca özgürlükten doğan *kaygı*, Hıristiyan varoluşçuların sıklıkla değindiği bir konudur (Foulquie, 1995: 90). Hem tanrıtanımaz, hem de Hıristiyan varoluşçular için, *kaygı* özgürlük ile ilişkilidir. Tanrı'nın olması da, olmaması da, özgürlüğün bir belirsizliğe bağlı olduğu gerçeğini değiştirmez. Seçimleri yönlendirecek genel kuralların olmayışı, *kaygıya* neden olur. İstemediği halde dünyaya fırlatılan birey, sonuçlarını bilmeden seçmek zorunda olduğu için *kaygı* duyar. Kişi seçimlerini temellendiremez. Bu nedenle *kaygı*, insan varoluşunun değişmez parçasıdır (Ulaş, 2002: 1524). Ancak, *kaygı* duymak olumsuz bir durum değildir. Aksine *kaygı*, kişiyi özgürlüğü konusunda uyandırır ve gerçek varoluşa ulaştırır (Foulquie, 1995: 46).

Varoluşçular için bir başka önemli kavram, iletişimdir. Bu kavrama hem Hıristiyan, hem de tanrıtanımaz varoluşçularda rastlanır. Buna göre, kişi varoluşa yalnız başına ulaşamaz. Ancak başkalarıyla olan iletişimi sayesinde varolur (Foulquie, 1995: 96). İnsan yalnızca başkalarının yanında kendi olabilir. Bu nedenle kişi kendini anlamak için, başkalarıyla olan ilişkilerine bakmak zorundadır. Başkalarının ruhsal yaşantıları kavranmalı ve bilinçler arasında iletişim olmalıdır (Foulquie, 1995: 42-43). Özgürlük kavramı da, iletişimle bağlantılıdır. İnsan kendini seçerken, başkalarını da seçer. Bu nedenle kişi yalnızca kendisinden değil, tüm

insanlıktan sorumludur (Sartre, 2003: 30-31). Hıristiyan varoluşçular, tanrıtanımaz varoluşçulardan farklı olarak kişinin yalnızca başka insanlarla değil, Tanrı'yla da iletişime geçtiğini savunur (Ulaş, 2002: 727). Kişinin kendisiyle, başkalarıyla veya Tanrı'yla kurduğu iletişim, varoluşunu gerçekleştirmesinde büyük önem taşır.

Varoluşçuların üzerinde anlaştığı bir başka konu, insanın özgürlüğü oluşudur. Hem Hıristiyan, hem de tanrıtanımaz varoluşçular, yalnızca özgürce seçenlerin varolacağını savunur. Hıristiyan varoluşçulara göre, Tanrı'nın varlığı, kişinin özgür olma zorunluluğunu ortadan kaldırmaz. Onlara göre, kişi seçerek varolduğu için varoluş özden gelir (Foulquie, 1995: 40). İnsanı öteki canlılardan ayıran temel özelliği, seçme özgürlüğüdür. Seçme kaçınılmazdır (Ulaş, 2002: 1523). Bireyler mutlak bir irade özgürlüğüne sahiptir ve özgürlüğe mâhkûmdur (Cevizci, 1696).

Temelde bu savlar üzerinde birleşmiş olsalar da, Tanrıtanımaz ve Hıristiyan varoluşçuluk birbirinden farklıdır. Bu nedenle, bu iki felsefe kolunu, birbirlerinden ayrı başlıklar altında ele almak gerekir.

a) Hıristiyan Varoluşçular

Hıristiyanlık ve varoluşçuluk, temel savları açısından benzerlikler gösterir. Örneğin İsa'nın insan biçimine bürünüp görünmesi gibi dinî unsurlar, Hıristiyanlığın varoluşsal özelliğini güçlendirir (Foulquie, 1995: 90). Ayrıca akımın ilk izleklerinin görüldüğü Pascal ve Aziz Augustinus ile varoluşçuluğun kurucusu olarak kabul edilen Kierkegaard, bu dine mensuptur. Bunun dışında *kaygı*, *usdışılık*, *saçma*, özgürlük, öznel ve somut yaşantının önemi gibi temalara, Hıristiyan varoluşçularda

rastlamak mümkündür. Bu nedenle, Hıristiyan varoluşçuların düşüncelerinin göz ardı edilmemesi gerekir.

i) Soren Kierkegaard

Soren Kierkegaard, inancın doğası ve bireylerin varoluşsal seçimleri üzerindeki görüşleriyle Hıristiyan varoluşçuluğun temellerini atar. Düşünür, varoluşu somut, öznel ve uyanık insanın yaşamı olarak algılar. Ona göre, gerçek öznedir (Foulquie, 1995: 94). Bu nedenle, yazılarında öznel gerçeklik kavramını sıklıkla kullanmıştır. Ona göre, her insanın varoluşunu meydana getiren unsur, özneliğidir (Cevizci, 2005: 1000). Bu nedenle, varoluş, yalnızca bireysel deneyimler içerisinde algılanabilir (Foulquie, 1995: 95) Böylece, soyut düşünce yerine somut düşünceyi, nesnel bakış yerine de öznel bakışı önerir.

Düşünüre göre, bu öznel deneyimler, hiçbir felsefe sistemi tarafından açıklanamaz. Bu durum, usdışılık kavramına işaret eder. Kierkegaard, varoluşa dair mantıksal bir düşünce sisteminin olamayacağını savunur (Collins, 1952: 213). Bu nedenle, felsefesinde ussal düşünceye yer vermez (Ulaş, 2002: 822). Başlangıç olarak, Hegelci yaklaşımı eleştirir. Böyle bir bakışın, kişiyi mantıksallık içerisinde hapsedtiğini ve onun gerçek yaşamını göz ardı etmesine neden olduğunu savunur (Cevizci, 2005: 1000). Filozofa göre, yalnızca özler akla uygundur. Öz ise, varoluşçu için gerçek değildir. Tek gerçek olan varoluş ise akıldışıdır. Usdışı olduğu için varoluş üzerine düşünmeyi kesin olarak reddeder. Düşünmenin onu ortadan kaldıracağına inanır (Foulquie, 1995: 94).

Kierkegaard için, Tanrı düşüncesi de usdışıdır. Tanrı ispatlanamaz, bunun aksini düşünmek küfürdür (Foulquie, 1995: 94). Akıl ve inanç, uzlaşmaz iki unsurdur (Cevizci, 2005: 1000). İnanç gibi, özgürlük de akıldışıdır. Kişi seçimlerini belli bir mantığa göre yapmaz. Bu nedenle özgürlük, bilinmeyene doğru bir atılıştır (Foulquie, 1995: 94).

Kierkegaard, Tanrı inancı ve günah çerçevesinde *saçma* kavramını oluşturur ve bu kavrama yeni bir Hıristiyanlık yorumu getirir (Jaspers, 2001: 241). Kierkegaard'a göre, *saçma* aracılığıyla, insan en temel varoluş kararlarını alabilir. Ancak, bu kararlardan sonra bile *saçmadan* kurtulamaz. Düşünürün *saçma* kavramına dair bu görüşleri Sartre, Camus ve Heidegger'in felsefeleri üzerinde etkili olmuştur (Ulaş, 2002: 825).

Filozofun felsefesinde önem taşıyan bir diğer kavram *kaygı*dır. Ona göre, *kaygının* sebebi hiçliktir (Kierkegaard, 2006: 35). Hiçlik ise, özgürlükle ilişkilidir. Çünkü özgürlük akıldışıdır, çok sayıda olasılık içerir ve kişiyi hiçliğe sürükler (Macquarrie, 1980: 167). İnsan, varoluş baskısı ve iç sıkıntısı altında ezilir (Foulquie, 1995: 94). Kişi, mantığa dayandıramadığı seçimlerinin doğruluğundan emin olamadığı için *kaygı* duyar. Bu nedenle *kaygı*, özgürlüğü ile yüzleşen insanın sorumluluğunun farkına varmanın sonucudur (Ulaş: 2002, 806). Düşünüre göre, kişinin tını, düş görmektir. *Kaygıysa*, düş gören tının nitelik kazanmasıdır. Ancak *kaygı*, suç, dert veya ıstırap değildir (Kierkegaard, 2006: 35-36). Bu nedenle, *kaygıdan* kaynaklanan umutsuzluğu ölümcül bir hastalık ve işkence olarak yorumlar (Kierkegaard, 2004: 26). Kişiyi varoluşu konusunda ayıltır (Macquarrie, 1980: 168).

Kierkegaard'a göre, iletişim, varoluşu gerçekleştirme büyük rol oynar. Özellikle Tanrı ile kurulan iletişim, kişinin kendini tasarlamasında etkilidir. İnsan varoluşu, Tanrı'yla ilişki kurmayı gerektirir (Cevizci, 2005: 1000). Tanrı ile iletişim kurmak olanaklıdır (Foulquie, 1995: 95). Ancak bu iletişim, dua veya mantıksal bir inanç dizgesi aracılığıyla kurulamaz. Bu iletişim, yalnızca inancın yenilenmesiyle mümkün olabilir. Bunun için en temel yöntem ise, kişinin kendisiyle iletişime geçmesidir (Ulaş, 2002: 825).

Kierkegaard, din ile özgürlüğü ilişkilendirmeyi de başarmıştır. Ona göre, Tanrı'ya inanan kişi, aynı zamanda onun varlığından şüphe etmelidir. Düşünür böylece, Tanrı inancı ve özgür seçime dayalı bir varoluş ahlakı önerir (Ulaş, 2002: 822). Bu, bireyin özgürlüğünü göz ardı etmeyen bir din inancı tasarısıdır. Kierkegaard'a göre yaşamın usdışı ve *saçma* oluşu bireyin özgürlüğünü doğurur (Cevizci, 2005: 1001). Özgürlüğü seçen birey, Tanrı'ya olan inancı ve öleceğinin bilinci ile hareket eder, seçimlerinin sorumluluğunu taşır (Ulaş, 2002: 823). Bu nedenle, Kierkegaard için gerçek, bir özgürlük eylemidir (Foulquie, 1995: 94).

ii) Gabriel Marcel

Gabriel Marcel'in felsefesinin konusu da, bireyin somut ve öznel deneyimleridir. Bireyin yaşantılarını ele alan, somut felsefe yapmayı amaçlar. Bunun için, örnekleme yönteminden yararlanır ve bireysel deneyime yönelir (Cevizci, 2005: 1123). Kendi yaşantısından izlekler taşıyan, otuz tiyatro oyunu yazar (Ulaş, 2002: 939). Bu nedenle, Marcel'i somut felsefe yapma geleneğinin öncüsüdür (Foulquie, 1995: 39).

Marcel için de, usdışılık önemli bir kavramdır. Düşünür, geleneksel felsefenin bireyi akla hapsedmesine tepki duyar (Cevizci, 2005: 1123). Bilimin ele aldığı konular ile varoluşçu felsefenin ele aldığı konular tamamen zıttır (Ulaş, 2002: 940). Örneğin, bilimsel bir karşılığı olmayan Tanrı düşüncesi, ancak akıldışı bir yöntemle kavranabilir (Foulquie, 1995: 97). Varoluşçuluk ise, akılla anlaşılabilen bu tür konuları irdelemeye elverişlidir.

Marcel'e göre, modern yaşam, bireysel deneyimi ve insanın aşkına olan ihtiyacını yoksayımıştır. Böylece, yaşam soyutlaşmıştır. Bu yaklaşım, insanın, evreni ihtiyaçlarını karşılamak üzere kullanabileceği bir hammadde olarak görmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda, insan nesneleşmiş, hayat anlamsız ve *saçma* hale gelmiştir (Cevizci, 2005: 1123). Buradan yola çıkarak Marcel, evrenin *saçma* olduğunu söyler. Ancak, yaşamın *saçmalığı* olumsuz bir durum değildir. Aksine, *saçma* varoluşun tamamlayıcı yapısıdır. Kişi, ancak Tanrı inancı sayesinde saçmaya rağmen yaşamaya devam edebilir. Bu nedenle, intihar etmemek özgür bir seçim ve inançtır (Foulquie, 1995: 98).

Marcel de, kişinin ölümden ve yaşamın *saçmalığı*ndan kaynaklanan bir *kaygı* yaşadığını söyler. Ancak, insan *kaygı* karşısında güçsüz değildir. Çünkü Tanrı'ya inanmak, kişinin *kaygı* karşısında gücünü korumasını sağlar. Ona göre, inanç, *kaygı*yı yok eder ve insanı mutlu eder (Foulquie, 1995: 98).

Marcel'in felsefesinde özgürlüğün büyük bir yeri vardır. Buna göre, kişi özgürdür ve ne olacağını kendisi belirler. Bu nedenle, varoluş seçimler ve özgürlükle ilişkilidir. Varolmak kendini aşarak, kendini yaratmaktır (aktaran Foulquie, 1995:

96). Marcel, Sartre'ın özgürlük ve sorumlulukla ilgili görüşlerini eleştirir. Ona göre, kişinin başkalarına karşı sonsuz bir sorumluluğu yoktur. Aksine, insanlarla olan ilişkilerinde kendi özgürlüğünü korumaya özen göstermelidir (Cevizci, 2005: 1124). Düşünür, bu görüşleriyle özgürlük kavramına yeni bir açılım kazandırmıştır.

Filozofa göre, başkalarıyla ve Tanrı'ya iletişim kurmak, varoluşu gerçekleştirmeye yardımcı olur. Kişi, kendisini başkaları aracılığıyla bulup çıkarabilir (Foulquie, 1995: 95-96). Beden içine girerek dünyayla, dua ederek Tanrı ile ilişkiye geçer. (Cevizci, 2005: 1124). Ancak, gerçek iletişime nadiren rastlanır (Foulquie, 1995: 96). Çünkü, varoluşa ulaşmayı sağlayan dialog, kişinin kendisini açmaya hazır olmasına, kendisini ulaşılabilir kılmasına ve kendisini adamasına bağlıdır (Ulaş, 2002: 940).

iii) Karl Jaspers

Karl Jaspers, kendisinden önceki varoluşçular olan Kierkegaard ve Nietzsche'yi çağın özverili kimseleri ve peygamberleri olarak niteler, ancak her ikisinin de fikirlerini benimsemez (Jaspers, 2001: 241-242). Bu iki düşünürün fikirlerine alternatif olacak bir felsefe geliştirmeye çalışır. Marcel gibi, somut ve öznel felsefe yapma isteği ile harekete geçer. Felsefesinin ana konusu, somut varoluştur (Foulquie, 1995: 98-99). Bu nedenle, bilimsel yaklaşımı eleştirir. Ona göre, pozitivist ve idealist düşünürler, dünyayı kolayca kavranabilir düzeye indirgemekte ve somut varoluşu göz ardı etmektedir. Bu yaklaşımlar, bireyin dünya görüşlerine, *kaygısına*, kararlarına, seçimlerine ve özgürlüğüne karşı duyarsızdır (Cevizci, 2005: 960). Bu nedenle, hiçbir deneysel çalışma, felsefi yaklaşım ve etik öğretisi insanın öznel yanına

yönelik tatmin edici bir açıklama yapamaz. Bu tür bir anlama, ancak kişinin kendi yaşamına dair bir yaklaşımla olanaklıdır. Kişi, deneyimlerini felsefi bir çerçeveye birleştirerek, somut varoluş üzerine fikir üretebilir (Ulaş, 2002: 786).

Karl Jaspers, insanları tektipleştirdiği inancıyla aydınlanmaya, bilimin baskıcı kullanımını nedeniyle pozitivistliğe, bakış açısını dine indirgediği varsayımıyla idealizme karşı çıkar. Dünyayı mantıkla algılamaya çalışan yaklaşımları eleştirir ve sert bir bilim eleştirisi yapar (Cevizci, 2005: 960). Onun için insan varoluşu usdışıdır. Özgürlükse, akılla, kanıtlarla ve nedenlerle ilişkisizdir (Foulquie, 1995: 99). Ayrıca ölüm, acı ve suç gibi durumlar ussal bilgilerden yararlanarak çözümlenemez (Ulaş, 2002: 787).

Filozofa göre, yaşamın usdışılığı, *kaygıya* neden olur. Kişi, seçimlerinin doğruluğundan emin olmadığı için *kaygılanır*. Bunun dışında, sınırsız özgürlüğü arayan insan, Tanrı olmayı istediği için suçluluk duyar (Foulquie, 1995: 99). Kişinin, ayrıca varoluşunu gerçekleştirmesinin en önemli koşulu olan iletişimi kuramayacağına dair *kaygıları* da vardır. Bunun sonucu olarak, birey varoluşunu gerçekleştirdiğinden şüphe duyar (Foulquie, 1995: 100). Ancak, *kaygı* duymak, olumsuz bir durum değildir. Çünkü, *kaygı*, kişinin hiçliğin anlamlandırmasına yardımcı olur (Jaspers, 2001: 242). Birey, *kaygısını* sürekli uyanık tutarak dinginlik arar (Jaspers, 2001: 239). Düşünür için, *kaygının* kurtarıcı bir niteliği vardır. Çünkü, *kaygının* bilincine varmak, insanı hem dünyanın, hem de kendisinin üstüne çıkarır (Foulquie, 1995: 100).

Jaspers için iletişim, kilit değerde bir kavramdır. Düşünürün bahsettiği birinci tür iletişim, kişinin Tanrı ile kurduğu iletişimdir. Jaspers'e göre, Tanrı'yla gündelik yaşam içerisinde birebir konuşarak iletişime geçilemez. Kişi, Tanrı tarafından sunulan *şifreleri* okumayı bilmelidir. Gündelik yaşamdaki çok basit olaylar *şifreleri* oluşturabileceği gibi, mitler, felsefe ve sanat eserleri de kişinin Tanrı'yı duyabileceği *şifreler* olabilir (Ulaş, 2002: 787). Bunun dışında kişi, Tanrı ile *sınır durumlar* aracılığıyla da iletişim kurabilir. *Sınır durumlar*, olağan yaşantı çerçevesinin dışında kalan ve ölüm gibi kişiyi ayıltan yaşantılardır. Kişi, bu yaşantıları uyanmak için bir araç olarak kullanabileceği gibi, bunun tam karşıtı tepkiler de sunabilir (Ulaş, 2002: 787).

Jaspers'a göre, ikinci tür iletişim, bireyin diğer kişilerle kurduğu ilişkilerdir. Bu tür iletişimin de, varoluşa ulaşmada büyük önemi vardır. Çünkü kişi, ancak başkası ile varolur. Tek başına bir hiçtir (Foulquie, 1995: 99). Jaspers de, Marcel gibi iletişim ve varoluşsal seçim konusunda Sartre'dan ayrılır. Sartre'a göre, kişi bütün insanlığı seçer. Jaspers'e göre ise, kişi başkasına bağlanmak ve onu kendine bağlamak çabasında değildir. Bunun yerine bireye iletişime geçtiği insanlara, kendisini izlememesi ve kendi yolunu bulması konusunda uyarıda bulunmasını önerir (Foulquie, 1995: 99). Çünkü, kişinin iletişime geçtiği diğer insanlar, onun varoluşuna ulaşmasını engelleyebilir. Bu nedenle, iletişimin dengeli bir şekilde kurulması gerektiğini savunur. Birey gerektiğinde yalnızlığı, gerektiğinde iletişimi seçebilmelidir (Cevizci, 2005: 961). Kişi, iletişim konusunda özgürdür. Kişinin nasıl iletişim kuracağı doğrudan kendisine bağlıdır. Bu, onun insan olması sonucudur (Jaspers, 2001: 249).

Jaspers, özgürlük konusundaki görüşleri açısından da Sartre'dan ayrılır. Ona göre birey, özgürlüğünü yaşama konusunda Sartre'ın iddia ettiği gibi engellerden arınmış değildir. Aksine kişi, doğuştan getirdiği çeşitli sınırlılıkları taşımaktadır. Jaspers bu sınırlılıklara, *Varlık (Dasein)* adını verir. Kişi, bu sınırlılıkların farkında olmalı ve bunlara rağmen *varoluşa (existence)* ulaşmayı denemelidir. (Ulaş, 2002: 787). Jaspers bu görüşleriyle, sınırlılıkları göz ardı etmeyen bir kendini gerçekleştirme tasarımı oluşturur (Cevizci, 2005: 959).

b) Tanrıtanımaz Varoluşçular

Tanrıtanımaz varoluşçular, insan durumuna dair fikirleriyle son yüzyıla damga vurmuştur. Bu düşünürler, Hıristiyan varoluşçuların aksine, varoluşun özden önce gelişini, Tanrı'nın yokluğu ile ilişkilendirir. İnsan dünyaya gelir, varolur, belirlenir ve özünü ortaya çıkarır (Sartre, 2003: 29). Varoluşçuluk, genellikle Hıristiyan düşünürlerden çok, tanrıtanımaz düşünülere mâl edilmiştir. Tanrıtanımaz varoluşçuluk, dinsel inancı yığınların avuntusu olarak görür ve felsefi intihar olarak nitelendirir. Buna bağlı olarak, önceleri kendini varoluşçu olarak niteleyen Gabriel Marcel gibi Hıristiyan düşünürler, sonradan bu şekilde anılmayı reddetmiştir. Bazı Hıristiyan düşünürler ise, yazılarında varoluşçu terimini kullanmayı kendilerine yasaklamıştır (Ulaş, 2002: 1526). Bu anlamda gerçekten de tanrıtanımaz varoluşçuluğun, Hıristiyan varoluşçuluktan daha önemli olduğu öne sürülebilir (Foulquie, 1995: 89).

i) Friedrich Nietzsche

Friedrich Nietzsche'nin felsefesinde de, öznellik kavramına rastlamak mümkündür. *Bakışaçısıcılık (perspectivism)* olarak nitelendirdiği bu görüşe göre, dünyanın insanın yüklediğinin dışında, kendisine ait nesnel bir anlamı yoktur. Anlam ve değerler öznedir (Ulaş, 2002: 1038). Hayatta mutlak ve nesnel bir hakikat yoktur. Gerçeklik, öznedir ve bireye bağlıdır (Cevizci, 2005: 1233). Bu nedenle, bireyin öznel değerlerine dayanmayan bir dünyanın uydurmacadır (Ulaş, 2002: 1039).

Diğer varoluşçular gibi, Nietzsche de, evrenin usdışı ve kaotik olduğunu savunur. Bu nedenle, aydınlanma akılcılığına, mantıksalcılığa ve Hegel felsefesine karşı çıkar (Cevizci, 2005: 1229). Ona göre, Batı kültürünün bilim peşinde koşan sözde bilginlik felsefesi, yaşama enerjisini yok etmiştir (Ulaş, 2002: 1036). Bilimin ve aklın yaşamı anlamlandırmada yetersiz olduğunu söyleyen Nietzsche, usun reddedilmesini ve yaratma enerjisinin yüceltilmesini ister. Apolloncu mantıksal güçlerin ortadan kaldırılmasını ve Dionysosçu yaratma enerjisinin güçlendirilmesini önerir (Ulaş, 2002: 1036). Sanatın da, Apolloncu mantıksal ve ussal düzleme dayanmadığını, Dionysosçu kaotik ve yıkıcı gücün bir ifadesi olduğunu vurgular. Yeni bir kültür yaratabilmek için, sözde bilimden ve aklın gerçeği çarpıtmasından uzak kalınmasını ister (Cevizci, 2005: 1230).

Nietzsche'de *saçma* ve nihilizm düşüncesi ise, Tanrı'nın yokluğu ile ilişkilidir. Düşünür, önce Tanrı'nın öldüğünü duyurur, sonra da bunu insanlığın yaşadığı acılara bağlar. Ona göre, dünyaya hakim olan acılar adaletle sığmaz ve iyi bir Tanrı'ya mal edilemez (aktaran Chaix-Ruy, 2000: 12). Yaşanan acılar, Tanrı'nın varolmadığını

ortaya koymaktadır. Yıkımlar yaşamış insanlık için, Tanrı'nın düşüncesi anlamsızdır ve boş bir hayalden ibarettir. Ona göre, Tanrı kötü, acı, zorba ve aşağılık olanla ilgilidir. Bu nedenle, Tanrı'ya kötünün babası onurunu verir (Nietzsche, 2004a: 27). Nietzsche, Tanrı'yı hayaletlere benzetir ve hayaletlere inanmanın, acı çekmek anlamına geldiğini söyler (Nietzsche, 2000: 48). Bu noktadan hareketle, Tanrı'nın öldüğünü ve ölüm sonrası ile hiç ilgilenmediğini ilan eder (Nietzsche, 1998: 63).

Nietzsche'nin felsefesinde de, *saçma* ve usdışıktan kaynaklanan *kaygıya* rastlamak mümkündür. Ona göre de, varoluşu karşısında soru sormayı öğrenen kişi, önce bir baş dönmesi, güvensizlik, vesvese ve korku duyacaktır. Ancak, bu olumlu bir durumdur. Çünkü *kaygı*, aydınlanmanın başlangıcıdır ve bu duyguların arkasından kişinin önünde müthiş bir yeni ufuk açılacaktır (Nietzsche, 2004a: 30).

Tanrı'nın ölümü fikri, Nietzsche için edilgen nihilizmle ilişkilidir. Düşünöre göre, Tanrı'yı, edilgen nihilizme düşen insan öldürmüştür. Bu noktada Nietzsche, bireye etken yoksayıcılığı önerir. Düşünürün etkin ve edilgen nihilizm kavramları arasında temel bir fark vardır. Buna göre edilgen nihilizmde eksik olan, *güç istenci*dir (*will to power*). *Güç istenci*, anlamdan yoksun dünyada, insan tek başınlığını kabul ederek, değerlerini yeni baştan yaratma gücüne işaret eder. Bu nedenle *güç istenci*, eyleme gücünü ve yaşama sevincini taşıyabilme halidir (Ulaş, 2002: 486). Bu kavram, sanatsal yaratımla ilişkilidir. İfadesini yaratıcı faaliyette bulan güç, tüm insanlığın peşinden koştuğu en yüksek mutluluğu sağlar (Cevizci, 2005: 785). Bu nedenle mutluluk, yaşanan hazları çoğaltılması değil, sahip olunan erkin yaşanan bütün acılara rağmen çoğaltılarak, yaratıcılığa dönüştürülmesinden geçmektedir (Ulaş, 2002: 486).

Nietzsche'ye göre, bütün bireyler *güç istencine* ulaşamaz. Bağımsız olmak yalnızca güçlü olan az sayıda kişinin ayrıcalığıdır (Nietzsche, 2004b: 46). Bu noktaya ulaşan kişiler ise, *üst insanın (übermensch)* doğuşuna katkıda bulunacaktır. *Üst insan*, çeşitli zorlamalardan etkilenmeyecek denli sert, kurumları yıkacak denli güçlü, alışkanlıkları bırakacak denli güçlü bir karakterdir (Ulaş, 2002: 1504). Tüm insanlığın ortak çabalarıyla yaratacağı bu *üst insan*, kölelerin güçsüzleştirici değer yargılarından uzak bir *efendi ahlakı* ile ortaya çıkacaktır. *Efendi ahlakına* sahip olan üst insan, başkasının ve tutkularının kölesi değil, kendisinin efendisidir (Cevizci, 2005: 1682). Düşünür, insanın tercihleriyle kendini var edeceği görüşünü güçlendirmiş olur.

Güç istenci gibi, *üst insan* kavramı da ussallıkla değil, yaratıcılıkla ilişkilidir (Ulaş, 2002: 1504). Bu nedenle, *üst insanın* en belirleyici özelliği, sanatsal yaratıcılıktır (Cevizci, 2002: 1682). Böylece, Nietzsche *güç istencini* artırmanın ve *üst insana* ulaşmanın yolu olarak yaratımı ortaya koyar. Ona göre, gerçeğin elinden ölmemizi önleyecek olan tek araç sanattır (aktaran Camus, 1996: 101). Hep daha güçlü olma arzusuyla, yaratıcılığını geliştiren insan, Tanrı'dan boşalan yeri, böylelikle *üst insan* ile dolduracaktır (Ulaş, 2002: 482).

Nietzsche için *üst insana* ve özgürlüğe ulaşmak *kader sevgisi (amor fati)* ile ilişkilidir. *Kader sevgisi*, insanın büyüklüğünün en büyük göstergesidir. Yaşamın koşulsuzca olurlanması ve acının bile evetlenmesi anlamına gelir (Cevizci, 2005: 91). Yaşama duyulan bu sevgi, usdışılık durumunun yüceltilmesine de karşılık gelir. Nietzsche, bu kavramla, mantıksal araçları kullanarak, hayatı olumsuzlayan

felsefeleri eleştirir. Acının kabul edilmesi ise, zannedilenin aksine çileciliğe ve edilgen yoksayıcılığa karşı çıkmaktır (Ulaş, 2002: 58).

Kişinin kaderini sevmesi, yalnızca yinelemekten mutluluk duyacağı eylemleri yapması ve sonsuza dek tekrarlamaktan zevk almayacağı hiçbir eylemde bulunmaması ile ilişkilidir. Nietzsche böylece, *sonsuz dönüş (eternal recurrence)* kavramını tasarlar. Bu, insanın evreni bütün kaotik akışıyla olumlaması ve kendisine mâl etmesi anlamına gelmektedir. *Sonsuz dönüş*, insanın istemediği durumların üstesinden gelmesine, bayağı yanlarını aşmasına ve kendini gerçekleştirmesine yardımcı olur (Cevizci, 2005: 1231). Böylece, Nietzsche umut etmeye pratik bir temel kazandırmıştır. Nietzsche bu kavramı, bireyi Tanrı'nın ölümü ile ortaya koyduğu karamsar tablodan kurtarmak için kullanmaktadır. Dionysosçu yaşama sevincinin olurlanmasının ve *güç istencinin* ortaya çıkmasının en etkin yollarından biri karşılığını *sonsuz dönüş* kavramında bulmuş olur (Ulaş, 2002: 198-199). Böylece, geleneksel metafizik tasarımlara, yerleşik değerlere ve Hıristiyan inancına karşı bir başkaldırı olan felsefesinde, *güç istenci*, *efendi ahlakı*, *üst insan*, *kader sevgisi* ve *sonsuz dönüş* kavramları ile özgürlük stratejisi belirler.

ii) Martin Heidegger

Heidegger, öznellik konusundaki görüşleriyle diğer varoluşçu düşünürlerden ayrılır. Ona göre, özellikle Kierkegaard öznellik kavramının önemini abartmıştır. Bilimsel aklın ve pozitivistimin nesnelliği gibi, öznellik de gereğinden fazla anlamla doldurulmuştur. Nesnellik kadar öznellik de, Batı düşüncesindeki çarpıklığın bir ürünüdür. Batı felsefesinde öznellik ve nesnellik yanlış anlaşılmıştır. Aslında bu iki

kavram iç içe geçmiştir. Bu nedenle, Heidegger öznellik yerine, *Varlık (Dasein)* kavramını önerir (Cevizci, 2005: 819). Heidegger'in *Varlık* kavramı ile ifade ettiği, geleneksel felsefenin temellendirmeye çalıştığı gibi öznellik ya da nesnellik değildir (Ulaş: 2002: 658).

Heidegger de, mantıksal ve bilimsel dizgeye karşı çıkar. Ona göre varoluş, Batı kültürünün bilimselliği ile algılanamaz. Batı kültürünün bilimsel akli tek gerçek bilgi türü olarak algılaması, varoluşun anlaşılmasını olanaksızlaştırmıştır. Bu nedenle, nesnelere uygulanan bilimsel yöntem, insana uygulanamaz (Cevizci, 2005: 819). Varoluş ve özgürlük gibi kavramlar akıl yoluyla algılanamaz. Düşünür, bu görüşü bir adım daha ileri götürerek, özgür olmak isteyen kişinin, seçimlerini akla uydurma ihtiyacından uzak durmasını gerektiğini vurgular (Ulaş, 2002: 1237). Çünkü gerçeklik de, özgürlük gibi us yoluyla kavranamaz ve kendini akıldan gizler (Ulaş, 2002: 661).

Kaygı kavramına, Heidegger'in felsefesinde de rastlanır. Düşünür için *kaygı*, ölümle ilişkilidir. Kişi, öleceğini hatırladığında *kaygı* hisseder. Günlük hayatının bayağılığının ötesini gören, nedensiz olarak dünyaya fırlatılmış ve ölmeye mahkum edilmiş kişi, *kaygı* duyar (Foulquie, 1995: 48). Birey, bu aşamada ölümlülüğünü kabul etmek ve inkar etmek arasında tercih yapar. Diğer düşünürlerde olduğu gibi, Heidegger'de de *kaygı* olumlu bir kavram olarak karşımıza çıkar. Çünkü kişiyi, buradalığının geçiciliği konusunda ayıltır (Ulaş, 2002: 659). Kişinin sahte güvenlikten ve yanılmasadan kurtulmasını sağlar (Macquarrie, 1980: 169). *Kaygıya* hazır olmak, büyük bir cesaret geçirir. Bu cesaret de, hiçe dayanma gücünü içerir (Heidegger, 1991: 47). Güvensizlik ve hiçlik ile birlikte ortaya çıkan bu duygu,

kişinin kendini gerçekleştirme ve içinde bulunduğu durumdan kurtulması için gereklidir. Bu nedenle, Heidegger için *kaygıyı* üstlenip, varoluşa yükselmek bir görevdir (Foulquie, 1995: 48).

Heidegger'in felsefesinde de, iletişim ve ilişki kavramlarına rastlarız. Düşünürün göre, dünya, başkalarıyla örülü bir ilişkiler evrenine karşılık gelir. Birey, ancak ilişkide bulunduğu nesnelere ve öznelere anlam kazandırabilir. İnsan, farklı ilişki ve iletişim ağlarıyla örülmüş pek çok dünyanın içerisinde aynı anda yaşar (Ulaş, 2002: 660). İlişki ve iletişime verdiği bu önemden dolayı Heidegger, Hegel ve Sartre'da geçen nesnelere kendinde-varlığına, başkalarıyla ilişki içinde varlık kavramını ekler (Cevizci, 2005: 818).

Heidegger için özgürlük kavramı ise ölümle ilişkilidir. Bu çerçevede oluşturduğu *Varlık*, öleceğinin bilincindeki insan tasarımıdır (Ulaş, 2002: 639). Bu bilinç sayesinde *Varlık*, kendine varoluşuyla ilgili sorular sorar ve özgürleşir. Ancak, Heidegger'deki özgürlük kavramı, Sartre'dakinden farklı olarak sınırsız değildir. Bu görüşe göre, *Varlık*; *varoluş*, *düşmüşlük* ve *olgasallık* olmak üzere, üç farklı varoluş yapısı içerisinde bulunur. *Varlık*, *düşmüşlük* içinde ise gündelik yaşamın içerisine sıkışmış; düşüncenin olmadığı bir durumun içerisinde kaybolmuştur. *Varlık*'in *varoluş* yerine, *düşmüşlük* içerisinde bulunmasının sebebi *olgasallıktır*. *Olgusallık*, kişinin önceden verili zorunluluklarla doğmasıdır. Bu, *Varlık*'ı, amaç-araç-yarar çerçevesinde dönen bir yaşama hapseder ve öleceğini unutturur. *Varlık*, *varoluş* durumuna ulaştığında özgür olabilir. *Varoluş*, gerçekten varolmak, varlık sorununun farkında olmak ve seçimlerini kendisi yapmak anlamına gelir (Cevizci, 2005: 820).

Heidegger’de özgürlük, *sahici varoluş (authentic existence)* ile, tutsaklık ise *düşmüşlük* ve *yabancılaşma* ile ilişkilidir. Buna göre, kişi *düşmüşlük* içerisine girip öleceğini unutursa, *sahici varoluştan* uzaklaşır ve özgürlüğünü kaybeder. *Sahici varoluş*, kişinin kendisine dürüst olması, seçimlerini tek başına yapması ve bunları akla uydurma ihtiyacından uzak durmasıdır (Ulaş, 2002: 1237). *Sahici varoluşun* karşıtı olan *yabancılaşma* ise, varlık sorununu unutmak ve kalabalıklar içerisinde kaybolmak demektir. Bu noktada, başkalarıyla kurulan iletişim de, sahici olmaktan çıkar. Kişi, başka insanları varlık problemini gizlemek ve sorumluluktan kurtarmak için kullanır. Başkalarının yaşamını yönlendirmesine izin verir (Cevizci, 2005: 820).

iii) Jean-Paul Sartre

Husserl’in görüngübilimini, Hegel ile Heidegger’in metafiziğini ve Marx’ın toplum kuramını birleştiren (Ulaş, 2002: 1527) Jean-Paul Sartre’in çıkış noktası da diğer varoluşçular gibi birey ve bireyin öznelliğidir (Sartre, 2003: 49).

Sartre da, ussal düşünceyi reddeder. Sartre’ın varoluşçu yaşam kurgusuna göre, birey yaşamı için ussal bir temel aramaktadır, ancak böyle bir temeli bulması olanaklı değildir (Ulaş: 2002: 1527). Sartre’a göre, özgürlük başlıbaşına *saçma* bir durumdur. Çünkü *saçma* bütün akılların ötesindedir. İçgüdüsel olduğu için, akılla kavranamaz (Foulquie, 1995: 58). Tanrı’nın yokluğu ve usdışılık çerçevesinde beliren *saçma* olumsuz bir durum değildir. Çünkü, kişiye özgürlüğünü gerçekleştirmesi için büyük bir fırsat sunar. Verili bir değerler basamağını ortadan kaldırır. Kişiye kendi değerlerini yaratma olanağı tanır. Bu noktada, Tanrı var olsa bile, bir değişiklik olmayacaktır (Sartre, 2003: 65).

Sartre, *saçma*, usdışı seçim yapma zorunluluğu ve Tanrı'nın yokluğundan kaynaklanan *kaygıya*, *bulantı (nausea)* adını verir. Bu duygu, kişinin yaşadığı dünyanın *saçmalığı* karşısında yaşadığı tiksinti, nefret ve şaşkınlığı da içerir (Ulaş, 2002: 265). Onun düşüncesine göre, insanlık *bulantı*dır. Çünkü özgürlüğüyle yalnızca kendisini değil, bütün insanları seçer. Bu nedenle, tüm insanlığa karşı sorumludur (Sartre, 2003: 32-33). Kişi seçimleriyle tüm dünyayı ve diğer insanları değiştirdiği için *kaygısı* mutlak bir özellik taşır (Foulquie, 1995: 60). Kararlarının doğruluğunu teyit edemeyen insan için *kaygı*, basit bir kavram olmaktan çıkar. Özgürlük ve hiçlikle ilişkili hale gelir (Macquarrie, 1980: 170). *Kaygı* duymaktan kurtulamayacak olan insan, boşluk ve hiçlikte yoğrulmuştur (Sartre, 2000a: 221).

Özgürlük, Sartre'mın felsefesi için en büyük önemi taşıyan kavramdır. Her akıl özgürlükle dünyaya gelir (Foulquie, 1995: 57). Kişi, seçim yapmak zorundadır. Ona göre, kişinin özgür olmadığı tek durum özgürlüğünden kaçmaktır (aktaran Levy, 2002: 100). Çünkü o, seçimlerinin ve eylemlerinin toplamından ibarettir (Sartre, 2003: 45-46). Hayatından başka sığınacak bir limanı, arkasına gizleneceği kuralları ve kural koyucuları yoktur. Ancak özgürlük, büyük bir sorumluluk doğurur (Sartre, 2003: 62). Bu görüşlerinden ötürü Sartre, insan özgürlüğü ile ilgili en sistematik ve ayrıntılı kuramı oluşturan filozof olmuştur (Büyükdüvenci, 2001: 30).

B) ALBERT CAMUS VAROLUŞÇULUĞU

a) Yaşamı

20. yüzyılın önemli düşünür ve yazarlarından Albert Camus'nün görüşlerinin, yaşadıklarıyla bağlantılı olarak şekillendiğini görmek kolaydır. Cezayir'in Mondovi şehrinde doğan Albert Camus, 1914 yılında babasını kaybeder. Okuma yazma bilmeyen annesi tarafından yetiştirilir. Çocukluk yılları fakirlik içerisinde geçen Camus, 1918'de ilkokula, 1923'te liseye başlar. Mezun olduktan sonra Cezayir Üniversitesi'ne kaydolar. 1930 yılında vereme yakalanınca, futbol hayatı sona erer. Ekonomik imkansızlıklar nedeniyle yarı zamanlı işler yapar. 1934'te evlenir, iki yıl sonra boşanır. 1935 yılında, felsefe alanında lisans diploması alır. Yeni Platonculuk üzerine yazdığı yüksek lisans tezini, 1936'da tamamlar (Ulaş, 2002: 272).

Maddi yetersizlikler, dışlanmışlık ve kültür şoku çerçevesinde şekillenen yaşamı, Camus'nün eserlerinde sıklıkla yer verdiği, *saçma*, *başkaldırı*, *özgürlük*, *tutku* ve *uyumsuz* gibi kavramları bizzat deneyimlemesine neden olur.

Yazar, yaşamın *saçma* olduğu sonucuna varmadan önce, belirsiz bir umutla akşam yemeğini, uykuyu, uyanmayı ve öğle yemeğini bekleyen modern insanın dramını yaşar. Ama artık beklenmesi gereken beklenince ve düşünülmesi gereken düşünülünce, kendisini haykıramaz hale getiren boşlukla yüzyüze gelir (Camus, 2002: 113-114). Yaşamın *saçmalığından* doğan *yabancılaşma* duygusunu tadar. Yüreğinin destek bulamadığı dünyayı, yalnızca bir görüntü olarak algılamaya başlar (Camus, 2002: 156). Böylece kendine, bir yabancı olduğunu ve kendisini kişisel hiçliğinin durdurduğunu itiraf eder (Camus, 2002: 66).

Yaşamını belli bir düzene uygun olarak sürdürmenin gereksizliğini fark eder. “Solumamı dünyanın gürültülü iç çekişlerine uydurmaya çalışmakla ne çok zaman geçirmişim” diye yazan düşünür (Camus, 1995: 17), kendine yeni bir yol çizmeye karar verir. Eski yaşamının korkaklığın temeli olduğunu fark eder (Camus, 2002: 33). Kendisine yapılan her önerinin, sırtından yaşamın yükünü almaya çabaladığını ilan eder (Camus, 1995: 31). Böylece, başkaldırmaya ve uyumsuz varoluşu gerçekleştirmeye karar verir.

1937 yılında, az miktarda para kazanacağı bir öğretmenlik işi için Bel-Abbes’e atanır. İlk başlarda geçimini sağlamak için bir mevki elde etmesi gerektiğini düşünen Camus’nün görüşleri atamayla birlikte değişir. Yazar, yaşamı reddetmekten, kendini geleceğe hapsedmekten, yine belirsizlik ve yoksulluk içinde kalmaktan korkar. Seçimini aylıklıktan yana yapmaya karar verir ve Bel-Abbes’e gitmeyi reddeder (Camus, 2003b: 70-71). Bu olayın etkisiyle, kendinden yeni bir adam yaratmaya ve düşlerini yaşamaya karar verir (Camus, 2002: 78). Böylece düzene, yerleşik olana, geleneksele başkaldırır.

Camus’nün karşı koymayı seçtiği, sadece toplumsal düzen değildir. O, diğer insanların baskıcılığını da reddetmeye karar verir. Toplum içinde olmanın, başka insanların onu ele geçirmesi anlamına geldiğini fark eder (Camus, 2002: 18). Başkaldırısını gerçekleştirebilmek için, diğer insanlardan arınması gereklidir. Sanatsal yaratım için, kendisiyle başbaşa kalmaya ve yürekteki korkunç gürültülerin kesilmesine ihtiyaç duyduğunu anlar (Camus, 2002: 101-102).

Bundan sonraki süreçte aylaklık, Camus için önemli bir yol gösterici ve başkaldırı yöntemi olur. Çünkü aylaklık, dünyanın gürültüsü yerine Camus'ye kendini dinlemeye ve başkaldırısı için ihtiyaç duyacağı çatlakları açma olanağı tanır. Kendi kendisine zorunlu olmayan her şeyden kaçınma sözü verir (Camus, 1993a: 61). Alışlagelmiş yöntemin ters yüz edilmesini ve çalışmanın aylaklığın meyvesi haline getirilmesini önerir. Ona göre, Pazar günü yapılan işlerde, çalışmanın saygınlığı vardır. Çünkü o zaman, işle oyun birleşir. Oyun, sanat yapıtı ve yaratım düzeyine erişir (Camus, 2003b: 90). Böylece, Camus aylaklıktan yola çıkarak, sanata ve yaratıma ulaşır.

Yazarın tüm edebi ve felsefi yazıları, *saçma* ile karşı karşıya gelen, sıradan insanları konu alır. *Tersi ve Yüzü / L'envers et L'endroits* adlı ilk romanını, 1937'de yayımlar. Ardından, *Yabancı / L'Etranger* (1942), *Veba / La Peste* (1947), *Düşüş / La Chute* (1956), *Mutlu Ölüm / La Mort Heureuse* (1938'de yazılıp, 1971'de yayımlandı), *İlk Adam / Le Premier Homme* (1955) adlı romanları yazar. Camus, romanlarının dışında, *Sürgün ve Krallık / L'Exil et Le Royaume* (1957), *L'Hôte* (1957), *La Femme Adultère* (1954) gibi öykü kitapları da yayımlar. Bu kurgusal eserlerinin dışında, yazarın felsefi görüşlerini anlattığı önemli kitapları da vardır. Bunlardan, *Sisifos Söyleni / Le Mythe de Sisyphe* (1942), *Başkaldıran İnsan / L'Homme Revolté* (1951) büyük yankılar uyandırır. 1957 yılında Nobel Ödülü'ne layık görülen Camus, 1960 yılında yayıncısıyla birlikte geçirdiği bir trafik kazasında hayatını kaybeder. Onu seven herkes için bu ölümden, felsefesi için büyük önem taşıyan *saçmalık* duygusu vardır (Sartre, 2000c: 303).

b) Felsefesi

i) Saçma Düşüncesi

Albert Camus'nün düşüncesinin temelinde, yaşamın anlamdan yoksun ve *saçma* oluşu durur. Hem edebi eserlerinde, hem de felsefi kitaplarında, yaşamın anlamsızlığı karşısında sıkışmış ve *saçmayı* dönüştürmeye çalışan modern insanı anlatır. Camus'de *saçma* kavramı, Tanrı'nın yokluğu, kişinin ölümlülüğü ve dünyanın usdışılığı ile ilişkilidir. Pek çok çağdaş varoluşçu düşünür gibi, Camus için de, Tanrı'nın yokluğu düşüncesi, İkinci Dünya Savaşı sürecinde şekillenir. Yazar, yaşanan bu acılara izin veren bir Tanrı'nın olamayacağı sonucuna varır (Camus, 1993a: 33–34). Tanrı düşüncesini, zorbalık ve adaletsizlikle ilişkilendirir. Yazdığı bir piyeste, ana karakterin ağzından, Tanrı'nın kurbanı olmaktansa, suç ortağı olmanın kişiye daha çok yarar söyler (Camus, 1990: 13). Hayali bir Alman dosta yazdığı mektuplarında ise, onları Tanrı'nın tarafını seçerek, tinleri sakatlamak ve dünyayı yıkmakla suçlar (Camus, 1995: 133). Ama Camus'nün yine de insanlığa karşı inancı vardır. Ona göre insan, zorbaları ve tanrıları sonunda her zaman başından atan güçtür (Camus, 1995: 109).

Camus için, Tanrı düşüncesi özgürlükle ilişkilidir. Tanrı inancı, bireylerin elinden özgür olma ve kendini yaratma sorumluluğunu alarak onları tutsak eder. Tanrı varsa, o zaman bireyin bir önemi yoktur. Çünkü, onun yerine kuralları koyacak daha üstün bir varlık vardır. Ama Tanrı yoksa, iyi, kötü ve verili olan yoktur. Birey, değerleri yaratma konusunda özgürdür. Kişinin ilk aşamada yapması gereken, Tanrı'nın yokluğunda doğan sorumluluğu taşımak ile tüm sorumluluğu Tanrı'ya

yüklemek arasında bir seçim yapmaktır (Camus, 1996: 63). Yazar, bu seçimin Tanrı'nın yokluğundan yana yapılmasını ister. Çünkü üstün bir varlık insana özgürlük veremez (Camus, 1996: 63).

Camus'ye göre, insan bilgisizliği oranında Tanrı'yı yardıma çağırır (Camus, 2003b: 73). Tanrı çaresizlikten kaçmak için sığınaktır. Bu noktada, bireyin Tanrı'ya sığınmadan yaşayabilmesinin mümkün olup olmadığı sorusuna odaklanır (Camus, 1996: 66). Böylece, Tanrı'yı reddetmekle kişinin kendi değerlerini yaratabilmesi arasında bağlantı kurar.

Camus, tanrıtanımaz felsefesinin temellerini attıktan sonra, ölüm kavramına değinir. Camus için ölüm önemli bir kavramdır. Çünkü, alın yazısında sabit olan sadece ölümdür (Camus, 2002: 133). İnsan ne kadar reddederse etsin, ölümden kaçamaz.

İnsanların ölümü kutsal gibi algıladıklarını ifade eden yazar, bunun sebebinin korku olduğunu öne sürer (Camus, 1995: 49). Camus, bu tutumu onaylamaz. Çünkü ölümden korkmak onu fazlasıyla onurlandırmaktır (Camus, 2002: 141). Ölüme duyulan bu korkunun ardında, onu reddetme arzusu vardır. Ölümü unutmanın ve sanki öleceğini bilmiyormuş gibi yaşamının yanlışlığını ortaya koyar (Camus, 1996: 26). Öleceğini unutan kişinin böylelikle, zamanını anlamsızlık içinde harcadığını vurgular.

Camus insanların ölüme ilişkin bu düşüncelerini yoksul bulur. Ölümün yeni bir yaşama açıldığı görüşünü reddeder. Çünkü ölüm sonrası bir gelecek düşüncesiyle, şimdiki zamanın zenginliğini yitirmek istemez (Camus, 1995: 31-32). Ölümden

sonra bir başka hayatın başlayacağına inanmak, kendi değerlerini ortaya koymada bir çekingenliği beraberinde getirir. Ruhun ölümsüzlüğüne inanmak, bedeni yaşamadan iade etmektir (Camus, 1995: 61). Camus için ölüm dosttur. Çünkü kişiye, dünyadaki zamanının sınırlı olduğu bilgisini sağlar. Ölümü kabul eden kişi özgür olabilir. Böylece geleneksel değerleri altüst edip, kendi değerlerini yaratabilir (Camus, 2002: 93).

Tanrı'yı ve ölüm sonrası dünyayı reddettikten sonra Camus, dünyanın us ile algılanabilir olmadığı görüşünü geliştirir. Dünya hakkında varılabilecek tek yargı, onun usa uygun olmadığıdır (Camus, 1996: 31). Düşünürü göre insan, akılcı olduğu için kafasını taşlara vurur (Camus, 1990: 11). Bunun en belirgin örneği, İkinci Dünya Savaşı'dır. Akli ve teknolojiyi yücelten insana, savaş ona bunun aksini ispatlamıştır. Aklına sığınan insan, modernleşmenin kendisine verdiği silahları kullanarak mutsuzluk üretmiştir. Sonuç olarak rasyonelleşme mutluluk getirmemiş ve savaşı kazanan taraf bile aslında kaybetmiştir.

Bilim ve us ise, dünyayı anlamlandırmaya yardımcı olmaz. Camus, yeryüzünün bütün biliminin, dünyanın kendisine ait olduğuna inandıramayacağını söyler (Camus, 1996: 30). Ona göre, insanın tek ölçüsü sessizlik ve ölü taşlardır. Geriye kalanlar ise insanın değil, tarihin malıdır (Camus, 1995: 69). Böylece birey ile evren arasında uzlaşmaz bir mesafe oluşur. Camus'ye göre *saçma* ve anlamdan yoksun dünya, insana ait değildir. Ölüme yazgılı insan, dünya üzerinde hak iddia edemez.

Sonuç olarak, us ile anlamlandırılmayan Tanrı'nın olmadığı ve ölümlle sonlanan bir dünyada yaşamak *saçma* bir durumdur. Dünya, insanın anlam beklentisine ve mutluluk arayışına karşı tepkisizdir.

Yaşamın *saçmalı*ğı, yazarın intiharın en önemli felsefi sorun olduğunu düşünmesine neden olur (Camus, 1996: 15). İntihar, yaşamın gereksizliğini onaylar. İntihar eden kişi, yaşamı anlamadığını ve yaşamak için çaba sarf etmeye değmeyeceğini itiraf eder (Camus, 1996: 17).

Camus ayrıca, felsefede intihardan bahseder. Bu tür bir intihar, dünyayı ve *saçmayı* olduğu gibi kabul etmek yerine, yepyeni bir evren kurgulamaktır. Ölüm sonrası yaşam ve din çerçevesinde kurgulanan bu yeni evren, kişinin dünyaya ihanet etmesidir. Ona göre, yaşama karşı bir günah varsa, bu, ondan umut kesmekten çok, başka bir yaşam umut etmektir (Camus, 1995: 53). Ölüm sonrası yaşam hayaliyle dünyada geçirilen zamanı yok saymak anlamsızdır. Ölüm sonrası bir gelecek için bugün feda edilmemelidir.

Camus, *saçma* üzerine geliştirdiği fikirler ışığında, intiharın çözüm olmadığı sonucuna varır. Böylece intihar yerine başkaldırıyı önerir. Yaşamın *saçma* olmasını başlı başına olumsuz olarak değerlendirmemek gerekir. *Saçmayı* bir sonuç olarak değil; başlangıç noktası olarak görmelidir. *Saçma*, yaşama, anlamına ve bunun sonuçlarına dair bir algının başlangıcıdır (Mairowitz ve Korkos, 1998 : 39). Çünkü *saçmayı* fark etmek insana, yaşamına anlam katma gücü ve kendini tasarlama becerisi verir. Böylece *saçma*, kişinin değerlerini yaratmasına yardımcı olur.

Anlamdan yoksun bir yaşam, kişiye özgürlük tanır. Yaşam anlamdan ne kadar yoksun olursa, o kadar iyi yaşanabilir (Camus, 1996: 60).

ii) Günü Gününe Yaşayan İnsan ile Uyumsuz Ayrımı

Camus, başkaldırısını gerçekleştirememiş bireyi, günü gününe yaşayan insan olarak tanımlar. Günü gününe yaşayan insan, yaşamın *saçma* olduğunu kendine itiraf edemez. Ölümsüzmüş gibi davranarak, kendi değerlerini yaratmayı reddeder. Amaçlarla, gelecek ya da haklı çıkma *kaygısı*yla yaşar. Şanslarını ölçüp biçer, emekliliğine ya da oğullarının çalışmasına bel bağlar (Camus, 1996: 64). Gündelik yaşamın zorunlulukları altında ezilir. Hayatını sürdürebilmek için, değerlerine uygun olmayan durumlara razı olur. Çoğunluğun gittiği yolu seçer. Eğitim, aile, din, gelenek ve iş gibi kurumlara uyum sağlar. Kendi değerleri yerine, başkalarının fikirlerini izler. Çevresini gözetler ve beklenen şekilde kendini sunar. Kendini geleneklere ve yerleşik kalıplara adar.

Günü gününe yaşayan, varoluşunu sorgulamaz. Kendine yalan söyler. Ölüm karşısında bir özgürlüğünün olamayacağı gerçeğini kendinden gizler (Camus, 1996: 64). Oyalanmayı sevmez. En çok kendisiyle ve ileride ne olabileceğiyle ilgilenir (Camus, 1996: 85). İş, aile, örgütlenmiş boş zaman gibi formlere boyun eğer (Camus, 2003b : 10). Yaşamını akşam dönüşlerinin, yalnızlığının, güvensizliğinin, tiksindiği şeylerin çevresinde oluşturur (Camus, 2002: 28). Tepki çekmeden yaşar ve sahte bir saygı kazanır. Sessizlik içinde, hayatının daha iyi olmasını umut eder.

Camus, günü gününe yaşayan insanın aksine, *saçmayı* fark eden kişiye, *uyumsuz* adını verir. *Uyumsuzun* üç temel özelliğini, başkaldırı, özgürlük ve tutku olarak

belirler (Camus, 1996: 70). Bu özelliklerden birincisi olan başkaldırı, kişinin *saçmaya* rağmen, kendisini ve değerlerini baştan tasarlamasıdır. Vazgeçişin karşıtıdır ve yaşama değerini verir. Camus başkaldırını, insanla kendi kararlılığının sürekli biçimde karşılaştırılması olarak tanımlar (Camus, 1996: 61-62). Kurallara aykırılık ve başkaldırı, Camus'nün zeki insanların tümünün ortak eğilimi olarak tanımladığı bir özelliktir (Camus, 2002: 91). *Uyumsuz*, *saçmayı* alt edemeyeceğini bilir, yine de başkaldırısını sürmekten kendini alamaz.

Düşünre göre, uyumsuzun ikinci özelliği olan özgürlüğü ise elde etmek zordur. Özgürlük, yalnız ve bitkin düşürücü bir koşudur (Camus, 2003b: 89). Kişi ancak *saçmayı* kabul ederse, özgürlüğü yaratabilir. Bu düşünce, başlangıçta bireye acı verir. Ama insan yine de, avuntulara ve duygusal barınaklara karşı koymalıdır. Ölümü ve sonuçlarını kabul etmelidir (Camus, 2002: 93).

Uyumsuzun üçüncü özelliği olan tutku ise, özgür olma arzusu ve yaşama sevinci ile ilişkilidir. Özgür birey, geleceğin olmadığını farkındadır. Hayatı birbirini izleyen anlar olarak algılar ve yaşama isteği ile dolar. Yaşamı beklentilerden sıyrılarak sever. Bir insan için, şimdiki zamanın ayırımına varmak, artık geleceği beklememektir (Camus, 1995: 30). Uyumsuzluk, onaylandığı andan sonra bir tutkudur, tutkuların en can alıcısıdır (Camus, 1996: 32).

Camus, *uyumsuzu* anlaşılır kılmak için, mitolojik bir karakter olan Sisifos'u örnek verir. Sisifos, ölmek istemediği için Tanrılara başkaldırır. Böylece, uyumsuz olmak için gereken ilk adım olan başkaldırını gerçekleştirmiş olur. Bu itaatsizliği nedeniyle, Tanrılar tarafından cezalandırılır. Bu, her seferinde başlangıç noktasına

düŖeceđini bildiği bir kayayı, tekrar dağın tepesine çıkarma cezasıdır (Camus, 1996: 128). Sisifos, *saçma* ile karŖı karŖıyadır, cezası ağırdır. Ancak, suyuumsuzun ikinci adımı olan özgürlüğü için savaŖır. Kayasını bir ceza olarak görmemeye ve zgürleŖmeye alıŖır. Özgürlüğünden kaynaklanan tutkuya ve yaŖama sevincine sahiptir. Böylece, uyumsuzun üç özelliğini de edinir. Bu özellikleri taŖıdıđı için, amansız bir cezaya boyun eğmesine rağmen, uyumsuzdur. Bu nedenle mutludur (Camus, 1996: 131).

Böylelikle Camus için *uyumsuz* insan, sonsuzluğa ulaşmak için bir eylemde bulunmayan birey olarak belirlenir. *Uyumsuz* da, her insan gibi sonrasızlık özlemi duyar; ama cesaretini buna tercih eder. Kendi dıŖındakilere baŖvurmadan yaŖar; elindekiyle yetinir. Sınırlı zgürlüğünden, geleceksiz baŖkaldırısından, ölümlü bilincinden kuŖkus duymaz ve serüvenini yaŖam boyu sürdürür (Camus, 1996: 75).

Aynı kayayı sürekli tepeye çıkaran Sisifos ile modern insan arasında bir iliŖki vardır. Camus'ye göre, Sisifos gibi, modern insan da, varolma çabasını sürdürerek mutlu olabilir. Sisifos kaderini altettiği, *saçmayı* dönüŖtüdüđü için sevinçlidir. *Saçma* ve mutluluk aynı yeryüzünün iki oğludur ve asla birbirinden ayrılamaz. Hayatın *saçma* olduğunu bilen *uyumsuz*, yaŖamayı sever. Anlamsız bir yaŖamı sırf kendisi için değil, diğerleri için de anlamlı hale getirmeye alıŖır. Mutluluk, Ŗimdi, buradadır (Camus, 2003b: 18). Onu, ölüm sonrası bir yaŖamda, Tanrı'da, belirsiz bir gelecekte aramak yanlıŖtır.

Camus, Sisifos örneğinden yola çıkarak, anlamını kendi yaratan birey için tek yasanın, mutluluk olduğunu görür. Mutluluk, bir varlıkla sürdürüğü yaŖam arasındaki

uyumdur ve dñş kendini bireye verdiğinde, o da kendini dñşe vermelidir (Camus, 1995: 63). Camus, modern insana, doğasının keyfini sürmesini önerir. Çünkü ruhunu sevindirmesini bilmemek de, onu satmaktır (Camus, 1996: 79). Camus, modern insandan Sisifos'un yolunu seçmesini, *uyumsuz* bir varoluşu izlemesini ve mutlu olmasını ister.

2) KARA FİLM VE DAVID LYNCH SİNEMASI

A) KARA FİLM VE YENİ KARA FİLM

Raymond Borde ve Etienne Chaumeton adlı iki Fransız sinema yazarının ürettiği *film noir* kavramı, Raymond Chandler, Dashiell Hammett ve James M. Cain tarafından yazılan *kara romanlardan (noir novel / roman noir)*, yararlanılarak çekilen filmlere işaret eder.

Kara filmin, en önemli esin kaynağı, 1910-1930 yılları arasında Almanya'da doğan dışavurumculuk akımıdır. Dışavurumculuk, Birinci Dünya Savaşı sonrasında sosyal yaşamdaki düzensizliklerden etkilenmiştir. Bu akım, geleneksel ve yerleşik olana bir başkaldırıdır. Genel olarak Nietzsche'nin görüşleriyle şekillenen akım, dünyanın us aracılığıyla algılanmasına karşı çıkar. Sanatçının iç dünyasını ön plana çıkarır. Öznel ve bireysel olanı işler. Sinemadaki en önemli dışavurumcu film örnekleri Robert Weine tarafından yönetilen *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi / Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) ve Fritz Lang tarafından yönetilen *Metropolis* (1927) adlı filmlerdir. Bu filmlerde, set tasarımı ve aydınlatma önem kazanır.

Alman dışavurumculuğu, Birinci Dünya Savaşı'na bir tepkidir. Benzer bir şekilde, *kara film*, İkinci Dünya Savaşı'na başkaldırı olarak doğar. Bu türün ilk örneği John Huston'ın yönettiği *Malta Şahini / Maltese Falcon* (1941), son örneği ise Orson Welles'in yönettiği *Bitmeyen Balayı / Touch of Evil* (1958) adlı filmidir. *Kara filmin* karanlık doğası, 1940'ların başından 1950'lerin sonuna kadarki süreçte Amerika Birleşik Devletleri'nin yaşadığı bunalımla ilişkilidir. Bununla bağlantılı olarak, *kara film*, insanın *saçma*, ölüm, yabancılaşma, kimlik krizi çerçevesinde

gelişen varoluşsal arayışını konu alır. Yeni toplumsal yapının yansımaları, *kara filmde* ortaya çıkar. Böylece, 1940'larda kent yaşamı ve karamsar konular sinemaya girer (Monaco, 2000: 285).

Önemli kara film örnekleri şu şekilde sıralanabilir: Malta Şahini / The Maltese Falcon (1941, John Huston), Bir Şüphenin Gölgesi / Shadow of a Doubt (1943, Alfred Hitchcock), Laura (1944, Otto Preminger), Çifte Tazminat / Double Intemny (1944, Billy Wilder), Kayıp Haftasonu / The Lost Weekend (1945, Billy Wilder), Mildred Pierce (1945, Michael Curtiz), Derin Uyku / The Big Sleep (1946, Howard Hawks), Gilda (1946, Charles Vidor), Aşktan da Üstün / Notorious (1946, Alfred Hitchcock), Postacı Kapıyı İki Kere Çalar / The Postman Always Rings Twice (1946, Tay Garnett), Yabancı / The Stranger (1946, Orson Welles), Karanlık Geçit / Dark Passage (1947, Delmer Daves), Şangaylı Kadın / The Lady From Shanghai (1947, Orson Welles), Geçmişten / Out of the Past (1947, Jack Tourneur), Key Largo (1948, John Huston), Demir Yumruk / The Set-Up (1949, Robert Wise), Asfalt Orman / The Asphalt Jungle (1950, John Huston), Esrar Perdesi / D.O.A. (1950, Rudolph Matê), Issız Bir Yerde / In a Lonely Place (1950, Nicholas Ray), Gece ve Şehir / Night and the City (1950, Jules Dassin), Sunset Bulvarı / Sunset Boulevard (1950, Billy Wilder), Büyük Karnaval / Ace in the Hole (1951, Billy Wilder), Trendeki Yabancı / Strangers on a Train (1951, Alfred Hitchcock), Kuzey Caddesindeki Pikap / Pickup on South Street (1953, Samuel Fuller), Büyük Öfke / The Big Heat (1953, Fritz Lang), Ölüm Gibi Öp / Kiss Me Deadly (1955, Robert Aldrich), Avcının Gecesi / The Night of The Hunter (1955, Charles Laughton), Son Darbe / The Killing (1956, Stanley Kubrick), Yanlış Adam / The Wrong Man (1956,

Alfred Hitchcock), Başarının Tatlı Kokusu / Sweet Smell of Success (1957, Alexander Machendrick), Bitmeyen Balayı / Touch of Evil (1958, Orson Welles).

Borde ve Chaumeton, *kara filmin* belirleyici özelliklerini ortaya koyar. Buna göre, hikayenin ana eksenini suçtur. Olaylar polisin değil, suçlunun bakış açısından anlatılır. Dedektif, suça karıştığı için tamamen masum değildir. Dolayısıyla bu filmlerde geleneksel otorite görüşü altüst edilir. Karakterlerin birbirlerine olan sadakatleri film boyunca değişir. Kahramanı çekiciliğiyle kendine bağlayan ve onu zor durumda bırakan cazibeli ama tehlikeli bir kadın vardır. Bu filmlerde şiddet öğeleri önemli yer tutar. Senaryo beklenmedik dönüşler göstererek izleyiciyi şaşırtır ve film beklenmedik bir sonla biter. Bu filmlerde, klasik polisiyelerden farklı olarak kahraman, dedektif olmak zorunda değildir. Kahraman dedektif olsa bile, tamamen iyi değildir ve suçla ilişkisi vardır. Bu filmlerde, sadece suçlular değil, herkes kötüdür. Hem yeraltı, hem yerüstü yozdur (Hardy, 2003: 357).

Bu özellikler, türün bazı önemli yönlerine değinmez. Örneğin *kara filmlerin* sinemaya getirdiği en büyük yenilik, ahlaki sapkınlığın vurgulanmasıdır. Ayrıca bu filmlerde olaylar karakterin denetiminde olmadığı için, güçlü kahramanlardan söz edilemez. Öldürücü ve cazibeli kadın çerçevesinde şekillenen ihanet de, bu filmlerin önemli bir ortak özelliğidir. Bu özellikler nedeniyle, izleyici karakterlerden hiçbirine güven duymaz. Böylelikle, *kara filmde* klasik anlatının özdeşleşme ilkesi ortadan kalkar.

Klasik sinema anlatısı ile *kara film* içerik ve biçim açısından belirgin farklar vardır. *Kara filmde* makyaj, dekor, aydınlatma ve müzik gibi öğeler önem taşır. Bu

filmlerde, gölge-ışık zıtlıkları belirgindir. Bu biçimsel özelliklerin, içerik üzerinde belirleyici bir etkisi vardır (Ryan ve Kellner, 1997: 138).

Kara filmlerde klasik anlatıdaki, yükseliş ve düşüş anlatısına az rastlanır (Hardy, 2003: 357). Klasik anlatıdaki giriş, gelişme, sonuç bölümleri *kara filmlerde* yoktur; bunun yerine belirsizlik vardır (Savaş, 2003: 181). İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Çek Yeni Dalgası ve Yeni Alman Sineması örneklerinden de anlaşılacağı üzere dünyada sanat filmi anlayışının, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığı düşünülünce (Lev'den aktaran Öztürk, 2000: 33), aynı dönemde Amerika'da yapılan, *kara filmlerin* de, o döneme kadar Amerika'nın sanat filmine en yaklaştığı nokta olduğu iddia edilebilir.

Klasik anlatının aksine *kara film*, bireysel sesi açığa çıkarır (Savaş, 2003: 173). Böylece *kara filmde* özne, toplum ve grup değil; birey ve bölünmüş benlik olarak belirir (Hardy, 2003: 357). Öyküler bireyin bakış açısından anlatılır. Öznellik, kamera kullanımıyla güçlendirilir. Bu filmlere, klasik anlatının toplumsal bakışı yerine, bireyin bakışı hakim olur (Savaş, 2003: 176). Bundan yola çıkarak *kara filmin* en önemli başarısının, kişinin benlik mücadelelerini inandırıcı, gerçekçi bir şekilde anlatması olduğu söylenebilir (Savaş, 2003: 175). Klasik anlatıda tek bir gerçeklik vardır. *Kara filmde* ise her karakter için ayrı bir gerçeklik düzlemi yaratılır. Bu, her karakterin bakış açısı ile çoğalan, yoruma açık bir gerçeklik anlayışıdır. Böylece, bu filmler çok katmanlı gerçekliğe izin verir. İzleyici, kamera kullanımı nedeniyle olayın içine girer ve etkin olur (Savaş, 2003: 176).

Kurgu anlayışı açısından da *kara film* ve klasik film anlatısı arasında farklılıklar vardır. Klasik anlatı yönetmene karakterlerin bakış açıları arasında seçim yapma olanağı tanır. Bu filmlerde kurgu, yönetmenin denetim aracıdır ve doğallaştırılarak izleyiciden gizlenir. Oysa *kara film* için önemli olan gerçekliğin göreceli yapısıdır. *Kara filmde* yönetmenin denetimi yerine, öznel kamera ön plandadır. Olaylar, karakterin bakış açısından ortaya konur (Özön, 2000: 408). İzleyiciye oluşan yeni bilinç, ortaklaşa kamusal bakışın baskısına son verir. Böylece izleyicinin konumu değişir (Savaş, 2003: 177).

*Kara film*in özgürleştirici yapısı, sadece öznel kamera kullanımı ile de ilişkili değildir. Çağdaş türlerin hiçbiri western ve *kara film* kadar kendini ifade etme olanağı sunmaz (Monaco, 2000: 325). Bu filmler, diğer türlerden daha güçlü bir şekilde toplumsal yapıyı eleştirir. Verili sistemin suç ile kurulduğunu gösterir. Toplumsal kurumların tahakküm aracılığıyla kurulduğunu açığa çıkarır (Oskay, 2000: 104). Ayrıca, izleyiciye bakış açısını değiştirme ve gündelik yaşam algısını geliştirme yöntemi sunar, bu nedenle demokratiktir (Oskay, 2000: 105-106). Bu nedenle, bu filmler ve bunlara kaynaklık eden kitaplar, biraz yenilik taşıdığı takdirde saygı görmeyi hak eder (Bazin, 1995: 107).

Kara film ayrıca, klasik anlatının kadın ve erkeğe yüklediği anlamları da tersine çevirir. Bu filmler, eril enerjinin en güçsüz olduğu türü oluşturur (Hardy, 2003: 357). Özgüvenden yoksun erkek karakter, klasik anlatının aksine kahraman değildir. Erkek karakter güçsüzlüğünün bilincindedir ve bunu izleyiciden saklamaz. Erkek karakterin tek güven duymadığı kendisi değildir. Geçmiş ve gelecek, onun için *kayıp* kaynağıdır. Gizem dolu geçmişinin yükünü sırtından atamadığı için kendine bir

gelecek de tasarlayamaz. Varolma savaşını sürdürür. Ama çoğu zaman aşkta gösterdiği zayıflık, bu savaştan yenik çıkmasına neden olur (Savaş, 2003: 180).

Erkeğin varoluş mücadelesindeki başarısızlığının temel sebebi, yine *kara filmlerle* birlikte yeni bir kimlik kazanan kadındır. Bu filmler kadına özgürlük tanır. İlk kez bu filmlerde kadın, farklı mesleklerde gösterilir (Derman, 1989: 26-27). Kadın, artık anaç özelliklerden yoksun bir karakterdir (Kaplan'dan aktaran Gabbard, 2001: 441). Dolayısıyla, annelik gibi normal kurumlar çökmüştür, aile içi ilişkilere atfedilen güven terk edilmiştir. Ayartan ve ayartılan arasında bir rol değişimi yaşanır (Hardy, 2003: 357). Bu kadın imajı, çekirdek aileye tehdit oluşturur (Savaş, 2003: 184) Bu özelliğiyle de, *kara film* geleneksele başkaldırır. *Kara filmde*, kadın ve erkek birbirlerine aşk aracılığıyla bağlanırlar. Ancak klasik film anlatısının aksine, bu, romantik aşk değildir. Bu aşkın tetikleyicisi, cinsellik ve tutkudur. *Kara film*, insanın arzu ve tutkularının döngüsel doğasını anlatır (Savaş, 2003: 182). Tutkunun etkisindeki erkek, varoluş mücadelesinde yanlış yola gider. Böylece, aşk aracılığıyla kendini gerçekleştirme fırsatını kaçıır.

Kara film, bir başkaldırı aracı olduğu için varoluşçulukla ilişkilidir. Kimlik krizi yaşayan karakterleri anlatan bu film türü, uyumsuzluktan beslenir ve çıkarları birbiriyle çatışan insanları anlatır. *Kara film* de varoluşçuluk gibi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kendini arayan insanları işler. Hatta yabancılaşma, yalnızlık, insanın ölüme yazgılı oluşu, seçim, anlamsızlık, *saçma* gibi varoluşçu motifler, Sartre'dan önce *kara filmde* işlenir. Bu nedenle varoluşçu insanlık durumu Fransa'dan önce, *kara filmlerde* gözlenebilir (Porfino'dan aktaran Savaş, 2003: 170).

Kara film, para tutkusu, suç ve aşktan yola çıkarak insanlık durumunu anlatır. Karakterler, gerçek yaşamdaki insanlar gibi masumiyetini kaybetmiştir. Kimse, tam olarak iyi ya da kötü değildir. Sonuçta da, ölümden başka kimse kazanmaz. Böylece *kara film*, yaşamın acımasızlığını, bireylerin kirlenmişliklerini ve ölümün karşısındaki güçsüzlüklerini gerçeğe uygun bir şekilde ele alır.

Klasik kara film akımı geleneksel olarak, hilenin, sahtekarlığın ve cinayetin sıradanlaştığı karanlık bir dünya çizer. Dialoglar serttir. Gece çekimleri, karanlık gölgeler, keskin ışıklandırma kontrastları, eğik kamera açıları, sembolik ortamlar temel biçimsel öğelerdir. Karakterler düzensiz ve ayrıksıdır. Kanunun sınırında iş gören, kendi bildiğini okuyan, yalnız yaşayan ve tehlikeli kadınlarla sınırlı ilişkiler kurabilen dedektifler bu karakterleri oluşturur (Ryan ve Kellner, 1997: 138).

Kara filmde kahraman, yaşadıklarından ders almaz. Hayatını olumsuz yönde etkileyen faktörlerle uzlaşma yoluna gitmez. Kendini düzene uygun hale getirmez. Gündelik toplumsal yaşama katılmaz. Ama bu, olumsuz bir durum değildir. Çünkü bu, karakterlerin kendi varoluşlarını yaşamak ve başkaldırılarını sürdürmek konusunda ısrarlı olduklarını ortaya koyar.

1980'lerden sonra, *kara filmdeki* suç, yalıtılmışlık, yabancılaşma, özgürlük, *saçma* gibi konular daha baskın hale gelir. Böylece, bu filmler *yeni kara filme* dönüşür. *Yeni kara film* de, *klasik kara film* gibi ekonomik ve politik altyapısı bozulmuş Amerikan toplumunu anlatır. Bu filmler, Watergate Skandalı ve Vietnam Savaşı sonrası kuşkuculuğu da içerdiği için, *kara filmdekilerden* bile daha güçsüz karakterler barındırır (Ryan ve Kellner, 1997: 137).

Artık bu filmlerin mekanları, sadece tehlikeli sokaklarla sınırlı değildir. Ailenin tehlikelere karşı sığılabilecek bir liman olmaktan çıkmasıyla, ev en önemli mekan haline gelmiştir. *Yeni kara filmlerde*, karakter için tek tehdit unsuru, tanımadığı insanlar değildir. En yakındaki kişiler ve birinci derece akrabalar da korku saçar. Masum sanılan kişiler, ensest ilişkilere girer (Ryan ve Kellner, 1997: 139). Kızlarına tecavüz eden babalar ve histerik anneler bu filmlerin karakterlerini oluşturur. Geleneksel aile ilişkilerinin yerini medya merkezli bir iletişim biçimi ve tüketim kültürü alır. *Yeni kara filmler*, değerlerin zayıflaması karşısında kendi değerlerini oluşturmak isteyen yeni bir kuşağın ürünüdür. Bu nedenle sosyo-politik ve kültürel ortamın en küçük aktörü olan bireyin yaşadığı varoluş *kaygısını*, daha karamsar bir dille anlatır.

Özet olarak, *kara film*, *yeni kara film* ve varoluşçuluk arasında derin bir bağlantı vardır. Bu bağlantıyı vurgulamak için Monaco, *kara filmleri*, şiirsel varoluşçuluk olarak niteler (Monaco, 2000: 282). Her ikisi de, öznel olanı ve bireyin bakış açısını ön plana alır. Ölüm gibi unutulmaya çalışılan bir gerçeği görünür kılar. İnsanın sonluluğunu vurgulayarak evrenin kaotik yapısını gözler önüne serer. Geleceği için endişelenen, geçmişini sırtında taşıyan modern insanın savaş sonrası karamsarlığını anlatır. 1929 Ekonomik Bunalımı ile varoluşsal sorunlarına, iktisadi ve sosyal belirsizlikler ekleyen insanı konu alır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Amerikan sinemasına hakim olan kötümser havayı, siyasal ve kültürel gerçekleri yansıtır (Abisel, 1999: 91). Ayrıca *kara filmin* beslendiği dışavurumculuk akımı varoluşçuluğa temel oluşturmuş bir düşünür olan Nietzsche'nin görüşleri çerçevesinde şekillenir. Bu çerçevede *kara film*, sahip olduğu karanlık için varoluşçuluğa çok unsur borçludur (Savaş, 2003: 178). *Yeni kara film* ise, *klasik kara*

filmin varoluşçu temalarını daha da karamsar bir tonla ele aldığı için, varoluşçuluğun sinemadaki en belirgin yansıması olmuştur.

B) DAVID LYNCH

a) Sinemasının Belirleyici Özellikleri

David Lynch, üniversitede resim eğitimi görürken, çektiği ilk kısa filmi ile bir burs kazanmış ve sinemaya yönelmiştir. Kısa film çalışmalarından sonra *Silgikafa / Eraserhead* (1976) adlı ilk uzun filmini çekmiştir. Bu filmde baba olan bir genç adamın varoluşsal dramını anlamıştır. Ardından Victoria Dönemi İngilteresi'nde geçen *Filadam / Elephant Man* (1980) adlı filmini çekmiştir. Bu filmde, fiziksel olarak deforme olmuş bir adamın öyküsünü anlatır. Yönetmenin üçüncü uzun filmi *Dune* (1984) bir bilimkurgu uyarlamasıdır. Bu film, ekonomik anlamda başarılı olamamıştır. Yönetmen bunun üzerine sevdiği konulara geri dönmüştür. Küçük bir Amerikan kasabasının içyüzünü işlediği *Mavi Kadife / Blue Velvet* (1986) filminde, suç ve gizem önemli kavramlardır. *Wild at Heart / Vahşi Yürek* (1990) filminde de, genç bir çiftin ilişkileri üzerinden aynı konuları ele almıştır. Televizyon dizisi olarak çektiği *Twin Peaks Fire Walk With Me / İkiz Tepeler Ateş Benimle Yürür* (1991) güven dolu görünen aile içi ilişkilerin gerçek yüzünü konu edinir. Yönetmen, bu teze kaynaklık eden *Kayıp Otoban* ve *Mulholland Çıkmazı* filmlerinin ardından, *Inland Empire* (2006) adlı son filmde benzer konuları işlemiştir.

Bu çerçevede, David Lynch'in filmlerinin ana temalarının, gizem, suç ve yabancılaşma olduğunu söylemek mümkündür. İnsanların etraflarındaki dünyayı unutmak istediklerini söyleyen yönetmen (aktaran Müller, 2000: 406), izlenmesi oldukça güç filmler yapmaktadır. Seyirci, bir yandan gizemin içinde yol alırken, diğer yandan da filmlerdeki yabancılaştırıcı öğeler nedeniyle sürekli bir şaşkınlık ve

tedirginlik duygusuna kapılır. Lynch'ın bu tedirgin edici öğeleri filmlerine eklemesinin nedeni ise yaşamın esrarengiz ve gizemli olduğunu düşünmesidir (Özdemir, 2003: 16).

Yönetmenin ana teması suçtur. Bu filmlerde suç çapraşıktır, suçluların kabusları vardır ve masumlar bile tamamen masum değildir (Bordwell ve Thompson, 2004: 114). Yönetmen suçu, ailenin içerisine sokarak, tehlikenin uzakta olmadığını hissettirir. Eve yakın gizemleri seven yönetmen, temiz Amerikan ailesinin ardındaki gizemi, düzenli sokakları, sakin görünümlü kasabalarda yaşanan suçları açığa çıkarır (Lynch'den aktaran Yılmaz, 2004: 147). Temiz Amerikan banliyö ailesinin plastik yüzeyini soyarak irin tutmuş sorunları ortaya çıkarır (Hanson, 2003: 67).

Suçun yönetmenin filmlerinde büyük önem taşımasının nedenini, yaşamında aramak gerekir. Lynch özellikle Philadelphia'da kötü bir semtte yaşadığı dönemde, ırklar arasındaki gerginlik, şiddet ve korku ile karşı karşıya geldiği için, filmlerinde suçu bu kadar çok görselleştirir. Lynch bu dönemde kendisini, dışarıdan sadece bir duvarın koruduğunu söyler (aktaran Chion, 1995: 12). Yönetmenin o dönemde yaşadıkları, sadece ince duvarlar tarafından korunan karakterler olarak filmlerine yansır. Nietzsche'nin bizi, birbirimizden ayıran uzaklığı korumak (aktaran Savaş, 2004: 133) olarak tanımladığı özgürlük, bu mesafenin kısılmasıyla, yönetmenin filmlerindeki karakterler için ulaşılması güç bir kavram olarak belirir.

Lynch, izleyicisini özgürleştirmek isteyen bir yönetmendir. Bu nedenle karakterlerinin savunmasını yapmaz, onları sempatik kişiler olarak resmetmez. Onun yaptığı, özdeşleşmeyi kırmak ve izleyiciye etkin bir şekilde filmi, dışarıdan izleme

fırsatı tanımaktır. Bu da yönetmenin, kurgu yapma erkinin ardına sığınarak izleyiciyi yönlendirmeye çalışmadığını gösterir. Lynch, izleyicinin algısını denetlemeye çalışmaz. Eserine çok fazla müdahale etmez, filmiyle izleyicisi arasına girmez. Böylece izleyicinin filmi yorumlamasına izni verir. Makası, yok edici veya soyutlayıcı değildir (Chion, 1995: 45).

Yönetmenin, sinemanın izleyici üzerinde özgürleştirici etkisi olduğuna değinir. Filmlerin insanları aydınlatacağına ve onları değiştireceğine inandığını söyler. Ancak ona göre, filmlerin çoğu o kadar güçlü değildir. Bir filmin güçlü, aydınlatıcı ve özgürleştirici olması için daha az soyut, daha az anlatıcı olmaları ve doğrusal bir zaman akışı içinde ilerlememeleri şarttır (Lynch'den aktaran Yeres, 2004: 301). Bu yorumundan yola çıkarak, Lynch'in zamanın içinde sarmal olarak hareket eden sinemasını özgürleştirici olarak kabul ettiğini görürüz.

Tek boyutlu bir gerçeklik yaratmayan yönetmenin filmleri, tüm öncel yorumlamaları dışlayan bir mantık üzerine kuruludur (Chion, 1995: 21). Filmler, her izleyicide ayrı çağrışımlara yol açabilir (Teksoy, 2005: 826). Bu nedenle, filmlerin ana eksenini bireysel ve öznel konulardır.

Lynch'in filmleri için ikiliklerin dünyası yorumu yapılmaktadır. Örneğin, Chion, *Fil Adam*'da, Merrick'in gündüzleri mutlu, geceleri ise yatarak uyuyamadığı için mutsuz bir hayat sürdüğünü söyler. Bu, Lynch'in yarattığı gece-gündüz ayrımından kaynaklanan bir ikiliktir (Chion, 1995: 49). Bu görüşe göre, masumiyet ve suç filmlerdeki en önemli ikiliktir. Oysa, yönetmenin karakterleri tamamen masum veya suçlu değildir. Aksine Lynch'in karakterleri; hem kötü, hem de iyi olabilen; ama

iyiliğini saf bir öze, kötülüğünü de şeytani varoluşuna borçlu olmayan insanlardır. Bu karakterler kendilerini gerçekleştirmeye çalışan ama bunu başaramayan insan tiplerinin sinemaya yansımasıdır. Örneğin, Renee'ye tüm kalbiyle bağlı olan Fred ve Alice'e aşık olan Pete iyi ve saf görünümünün altında kötülük gizleyen melek yüzlü şeytanlar olarak tanımlanamaz. Rahatsızlık verici derecede saf bir insan tiplemesi olan Betty ve sevgilisini öldürten Diane ise iyi görünüp, sonradan kötü oldukları anlaşılan sinemasal tiplmeler değildir.

Wood'a göre, *Mavi Kadife*, Amerikan küçük kasaba yaşamı ile yeraltı dünyası arasındaki karşıtlığı gösterir. Şaşırtıcı bir şekilde, bu iki dünya birbirleriyle ilişkilidir (Wood, 2004: 83). Bu yoruma göre, Lynch filmlerindeki hayatlar, masum görüntüsünün altında kirli ve gizemli bir yapı gizler. Tuna Yılmaz da, yönetmenin filmlerinin saf iyilik ile katıksız kötülük arasında geçen bir savaş olduğunu savunur (2004: 26).

Kayıp Otoban ve *Mulholland Çıkması* filmlerindeki ana karakterler, varoluşsal suçluluk yaşar. Örneğin, Fred, Renee'nin kendisini aldattığından şüphelenmesine rağmen, bu konudaki duygularını içinde saklar. Renee'nin eskiden porno filmlerde oynadığını düşünür, ama bunu da açık bir şekilde ifade edemez. Diane ise, Camilla'nın Adam ile yakınlaşmalarına şahit olduğunda, evde tek başına ağlar; ama Camilla onu dışarıya çağırdığında öfkesini bastırarak, onun isteğine boyun eğer. Lynch normal olmayan, ahlakdışı bir dünyadaki insanları sinemaya taşır (Chion, 1995: 126).

Lynch'in malzemesi, modern dünyanın dertleri arasına sıkışıp kalan ve çözüme ulaşmayacağı umutsuz bir biçimde ortada olan insandır (Yılmaz, 2004: 29). Örneğin Diane (*Mulholland Çıkmazı*) ve Fred (*Kayıp Otoban*), iletişimin imkansızlığını sonuna kadar yaşayan ve aşkta aradığını bulamayan karakterlerdir.

Bireyin özgürlüğü yönetmen için önemli bir konudur. *Vahşi Duygular* (1990) filmindeki Sailor karakteri özgürlüğüne ve bireyselliğine inanır (Chion, 1995: 129). Ama bu karakterin ayrıcalıklı bir konumu vardır. Çünkü Lynch, tutsak insanların öykülerini anlatır. Bu filmlerdeki karakterler, özgür olamadıkları için varoluşsal suçluluk duyar.

Yönetmenin filmlerinde, mutluluğa ulaşmak imkansız olarak resmedilir. Karakterler mutluluğu, ancak *Silgikafa*, *Fil Adam*, *İkiz Tepeler*, *Mulholland Çıkmazı*'nda olduğu gibi ölümdede bulabilir. Bu nedenle mutluluk, yalnızca ölümdedir (Caldwell, <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/lynch.html>). Bu filmlerdeki karakterler, kendilerini ya gerçekten öldürür, ya da yeni bir kimlik yaratarak kendilerini yok eder. Bu nedenle filmlerdeki intihar, kişinin bedensel varlığını yok etmesi ile sınırlı değildir. Yaşarken mutluluğu bulmayı bilmedikleri için, filmler karakterler için büyük bir yıkımla sona erer. Çünkü bir kez başkası olmayı seçtikleri için, onlar için artık kurtuluş yoktur. Lynch'in filmlerinde, kişi kendisi değildir. Pop kültürden birilerinin taklidi ya da içindeki öteki kişilerin yansımasıdır. Ama kimliğini bırakmak kurtuluşu getirmez. Özne ile ondan kopmuş bilinci birleştirmez (Yeres, 2004: 294).

b) Kayıp Otoban

Kayıp Otoban karanlıkta, bir karayolunun görüntüsüyle başlar. Celeste'e göre, yol ilerlemenin metaforudur (thecityofabsurdity.com/papers/celeste.html). Yönetmen, bu çekimle, daha sonradan isminin Fred olduğunu öğreneceğimiz karakterin baktığı yerden öyküye bakmamızı ister. Fred, jenerik müziğinde sözü edilen, 'sarışın bir yalan'dan kaçır.

Sonraki sahnede, Fred'i evinde, sigara içerken görürüz. Kapının çalmasıyla kalkan Fred, "Dick Laurent öldü" mesajını alır. Yönetmen fona siren sesi yerleştirerek, izleyiciyi Dick Laurent'ın kim olduğu sorusuyla baş başa bırakır.

Fred, loş evinde gizemli bir kadın olan karısı Renee ile yaşır. Fred ve Renee, iletişim kuramayan bir çifttir. Herzogenrath'a göre filmin ilk 40 dakikası konuşulmayan bir şüphenin etkisindeki bir evliliği anlatır (<http://www.othervoices.org/1.3/bh/highway.html>). Akşam kendisini izlemeye gelmeyen Renee'nin evde olmadığından şüphelenen Fred, onu arar. Renee telefona yanıt vermeyince, Fred şüphelerinde haklı olduğunu düşünür. Çiftin, varoluşçuların, iletişimin imkansızlığına dair fikirlerini destekleyen bir ilişkileri vardır. Filmin en önemli unsurlarından olan kamera, Fred'in, karısından ilk kez şüphelendiği anın hemen ardından karşımıza çıkar. Renee, kapılarının önünde, evlerinin dış cephesini gösteren bir video kaset bulur. Bir yoruma göre, ilk kaset bulunduğu Renee'nin yüzü korku doludur. Bunun sebebi, Renee'nin kasetin çevirdiği porno filmlerden biri olabileceğinden korkmasıdır (Herzogenrath, <http://www.othervoices.org/1.3/bh/highway.html>).

Çiftin başarısız cinsel hayatlarına tanık olduğumuz sahnede, Fred yine zihninin içinde siren sesleri duyar. Fred, rüyasında Renee'yi aradığını, ama bulamadığını söyler. Sonunda gördüğü kişi ise Renee'ye benzemesine rağmen, o değildir. Renee'nin yüzünde Gizemli Adam belirir.

Gizemli Adam'ın Tanrı'yla ve gerçekleri reddedilemez kılan kamerayla ilişkisi vardır. Bu nedenle, ikinci kaset Gizemli Adam'ın ilk kez görüldüğü bu rüyadan sonra ortaya çıkar. Ayrıca kameranın, onları evlerinin herhangi bir odası yerine, yatak odalarına kadar izlemesi de sebepsiz değildir. Birincisi, yatak odası çifte özel bir yerdir. İkincisi, Fred bu özel ilişki içerisinde başarısızdır. Fred karısına güvenmediği için, bu başarısızlığın saklanacağına da inanmaz. Kamera çiftin yatak odasına girdiğinde, Fred'in iktidarsızlığının bir sır olarak kalmadığından şüphelendiğini anlarız. Kaseti izleyen Renee ve Fred, polis çağırırlar.

David Lynch'in pek çok filminde gözlenebilen "iki dedektif" unsuru burada da karşımıza çıkar. Mc Kenzie'ye göre dedektifler, Fred'in hâlâ varlığını sürdüren bilincinin simgesidir (www.thecityofabsurdity.com/losthighway/index.html). Dedektifler erk sahibi olarak resmedilmez. Polislerin denetleme görevleri kameraya geçmiştir. Dedektifler, kameranın emirlerini uygulayan sıradan memurlar gibidir. Tüm parçalar yerine oturana kadar cinayetlerle ilgili yorum yapamazlar. Olayları anlamlandıramazlar. Lynch hikayeye dedektiflerin değil, kameranın gözüyle bakmamızı ister.

Fred, dedektiflere olayları oldukları gibi değil, istediği gibi hatırlamayı sevdiğini söyler. Bu sözlerinden Fred'in gerçeklere tahammülü olmadığını anlarız. Kamera, onun öznel gerçekliğini yaşamasına izin vermez, ona nesnel gerçekliği dayatır.

İkinci kasetin bulunmasından sonra, Fred'in, Gizemli Adam'la ilk kez konuşacağı Andy'nin evindeki partiye tanık oluruz. Gizemli Adam, Fred'e daha önce karşılaştıklarını, bunun da, Fred'in evinde onun davetiyle gerçekleştiğini söyler. Daha sonra, telefonla evini arayan Fred, Gizemli Adam'ın aynı anda kendi evinde de olduğunu fark eder. Böylece, Gizemli Adam'ın, dinlerin Tanrı'ya atfettikleri, aynı anda her yerde olma özelliğini taşıdığı ortaya çıkar. Çünkü, Gizemli Adam kameranın, sahibidir ve Fred'in gerçeklerle yüzleşmesini sağlar. Celeste'e göre Gizemli Adam, filmde ikiliklerden, bir dünyadan öbürüne, bir bireyden kendisine geçişte önemli bir rol oynar (thecityofabsurdity.com/papers/celeste.html). Henüz Gizemli Adam'ı elinde kamera ile görmemiş olsak bile, evlerine giren ve onları görüntüleyen o olduğunu anlarız. Gizemli Adam, Fred'in gerçekleri olduğu gibi değil, istediği gibi hatırlama arzusunu engeller. Zizek ise, Gizemli Adam'ın, varoluşçu yazar Kafka'nın karakterleri ile ilişkilendirilebileceğini savunur (2001: 39). Fred, Andy'den Gizemli Adam'ın, Dick Laurent'ın arkadaşı olduğunu öğrenir. Fred'in diafondan öğrendiğinin aksine Dick Laurent hayattadır. Bu, öykünün doğrusal akışının bozulduğu sahnedir. Fred, henüz hayatta olan bir karakterin ölümünü önceden duyar.

Fred'in, yolda Renee'ye sorduğu sorulardan, karısının geçmişi ile ilgili şüpheleri olduğunu anlarız. Eve geldiklerinde, Renee makyajını silerken, Fred de aynaya bakar. Celeste'e göre, *Kayıp Otoban*'ın yalnız yatak odalarında, aynaların yaklaşımı

yutan dişleri vardır. Ayna, bölünmüş kişiliğe gönderme yapar. Rüya ve uyanma, fantezi ile gerçek arasındaki ayırıcıdır (thecityofabsurdity.com/papers/celeste.html). Renee, Fred'e defalarca seslenir, ancak ondan yanıt alamaz. Bu, izleyiciye Fred'in rüyasını hatırlatır. Ancak, bu sefer Fred arayan değil, aranandır.

Fred Renee'yi, rüyanın tersine döndüğü anda öldürür. Fred, bunu hatırlamaz. Ancak üçüncü kaset, onun olayları istediği gibi hatırlamasını engeller. Mahkeme onu idama mahkum eder. Filmin nesnel gerçeklikten öznel gerçekliğe geçmesi, yanan bir kulübenin önünde, Gizemli Adam'ı görmemiz ile gerçekleşir. Yönetmen fona sevişme sahnelerinde kullandığı müziği yerleştirir. Yol kenarında bekleyen, isminin Pete olduğunu daha sonra öğreneceğimiz karakteri görürüz. Bu noktada Fred, Pete adlı karaktere dönüşür.

Pete, suçu işleyen kişi olmadığı için serbest bırakılır. Pete, kendisini özgür bırakan anne ve babasıyla birlikte yaşar. Bu, Lynch'in filmlerine özellikle kattığı bir özelliktir. Yönetmen karakterlerine, özgür oldukları yanılsamasını yaratabilmek için onları aile baskısından arındırır. *Mavi Kadife* filminde, Jeffrey'nin babası hasta olduğu için, onu denetleyemez. Aynı şekilde, *Mulholland Çıkmazı*'nda Betty, Ruth Teyze'nin tatile çıktığı anda, onun evine yerleşir. Pete de ailesiyle yaşamasına rağmen, denetime maruz kalmaz. Evine dönen Pete bir bahçede yatar. Bu haliyle *Mavi Kadife*'de bahçede yatarken, heyecan dolu günleri özleyen Jeffrey'i hatırlatır.

Pete, bir otomobil tamirhanesinde çalışır. Müşterilerinden biri, Mr. Eddy adında bir mafya lideridir. Mr. Eddy, Pete'in hayatında eksik olan baba otoritesinin yerini alır. Yasa karşıtı işlerle uğraşan Mr. Eddy, takip mesafesi kuralını ihlal eden bir

sürücüye şiddet uygular. Zizek, bu tarz karakterlere Lynch'in diğer filmlerinde de rastlandığını söyler. *Mavi Kadife*'deki Frank, *Vahşi Duygular*'daki Bobby Peru, *Dune*'daki Baron Harkonnen'i buna örnek olarak verir (2001: 37). Polislerin konuşmalarından, Mr. Eddy'nin aslında Dick Laurent olduğunu öğreniriz.

Pete, kız arkadaşı ile birlikte olur. Bu sırada iki dedektif sürekli onu takip eder. Pete, araba tamir ederken, radyodan gelen caz müziğine tahammül edemez. Pete'in de Fred'inki gibi duyarlı kulakları vardır. Mr. Eddy'nin arabasındaki sorunu hemen anlar. Ancak Pete, doğa alanındadır; hazzı, gençliği, cinselliği simgeler. Fred ise kültür alanındadır; sanatı temsil eder. Lynch'in, bu iki karakterin mesleklerini bu özelliklerine bağlı olarak belirlediği söylenebilir. Pete'in, caz müziğe tahammülünün olmayışı, onun doğaya uzak unsurlardan hoşlanmaması ile ilişkilendirilebilir.

Pete'in, Renee'yle aynı oyuncu (Patricia Arquette) tarafından canlandırılan Alice'i ilk görüşü, araba tamir ederken gerçekleşir. Renee'den farklı olarak Alice gizemli ve soğuk değildir. Alice de, Pete gibi bedensel olanı temsil eder. İlk başta izlediğimiz, Renee ise Pete'e inandırıcı gelmese de, kitap okuyacağını söyleyen bir karakterdir. Ancak, bunu Alice'den duymak daha güçtür.

Pete ile Alice birbirlerine ilk kez baktıklarında, aralarına Mr. Eddy'nin görüntüsü girer. Yönetmen bunu filmine bilerek ekler. Çünkü Pete, Mr. Eddy'den korktuğu için Alice'e karşı koymaya çalışır.

Pete ve Alice cinsellik merkezli bir ilişki yaşarken, dedektifler onları izler. Onları tek izleyen dedektifler değildir. Mr. Eddy de, ilişkileri olduğundan şüphelenir. Pete

bunu öğrendiğinde başı döner; Alice'in hayali odasında gezinmeye başlar. Bu, Pete'in aşk nedeniyle, Fred gücünü yitirdiğini gösterir.

Anne ve babası, Pete'e, Fred'in dönüşüm geçirdiği gece ile ilgili neler hatırladığını sorar. Pete de, aynı Fred ve Rita gibi amneziye tutulmuştur. Pete, ailesinden o gece yanında birinin olduğunu öğrenir. Bu kişinin, bunun Gizemli Adam olduğunu tahmin ederiz.

Ertesi sabah, Pete'in çalıştığı garaja gelen Mr. Eddy onu tehdit eder. Bunun üzerine Pete ve Alice kaçar. Alice, Pete'e kendisi ile birlikte olması için kadınlara para veren bir adamdan bahseder. Onun parasını alarak kaçabileceklerini söyler. Pete, Renee'ye o adamla birlikte olup olmadığını sorar. Bu sahnede izlediğimiz, Fred'in karısına olan şüpheleridir. Alice'in, o adamla birlikte olduğunu öğrenmesine rağmen, Pete onu sevmeye devam eder. Daha sonra, Alice, Andy'yi soyamak için bir plan yapar.

Mr. Eddy, Pete'i arayarak bir arkadaşıyla konuşmasını ister. Mr. Eddy'nin sözünü ettiği kişi Gizemli Adam'dır. Gizemli Adam, Pete'e de kendisini tanıdığını söyler. Hem Pete'i, hem de Fred'i evlerinde ziyaret etmesi, onun karakterlerin özel alanlarına girebilecek kadar güçlü olduğunu gösterir. Konuşmasını şu sözlerle sürdürür: "Uzakdoğu'da bir kişiye ölüm cezası verildiğinde, onu kaçamayacağı bir yere gönderirler. Mahkum, celladın ne zaman arkasında belireceğini bilmeden bekler. Sonra onu başının arkasından kurşunlarlar." Bu sözleri tehlikenin ne zaman geleceğini bilmeyen *kara film*deki karakterlerin ve Pete'in durumunu betimler.

Pete, Andy'nin evine gider. Salondaki televizyonda, Alice'in oynadığı bir porno filmi görürüz. Andy aşağı iner ve Pete onu öldürür. Alice'e onu birlikte öldürdüklerini söylediğinde, Alice bütün suçu Pete'e yükler. Pete; Alice, Renee, Mr. Eddy ve Andy'nin bir fotoğrafını görür. Her iki kadının da kendisi olup olmadığını sorunca, Alice kendisini göstererek, "bu benim" der. Müller'e göre, onları aynı fotoğrafta görünceye kadar Alice, Renee'in reenkarnasyonu gibidir (2000: 409-410). Pete'in fotoğrafta Renee'yi görmesi, öznel gerçeklikten nesnel gerçekliğe geçildiğini gösterir. Fred hâlâ kendi bedenine dönmemiştir ve Alice'i gerçek sanmaya devam eder. Ama, Renee'nin fotoğrafta belirmesi, gerçeklere geri dönmeye hazır olduğu anlamına gelir. Çünkü, öznel gerçeklikte de aşk onu mutlu etmemiştir. Pete'in bedeninin içinde yine cinayet işlemiştir. Bu durumda, öznel gerçeklikte kalmaya devam etmesinin bir anlamı kalmamıştır.

Pete, başı döndüğü için üst kata çıkar. Daha sonra tekrar göreceğimiz 26 numaralı odaya yanlışlıkla girer. Aşağı indiğinde, Alice ona silah çeker. Sonra silahı indirerek, Pete'e kendisine güvenip güvenmediğini sorar. Bu sahne, filmin, erkeklerin birlikte oldukları kadına duydukları şüpheden beslendiğini ortaya koyar.

Pete ve Alice yola çıkar. Fred'in hücrelerindeyken gördüğü kulübeye gelirler. Arabadan indiklerinde, Pete, Alice'e "Neden ben?" diye sorar. Böylece, Alice'in kendisine aşık olmadığını kabullenir. Kendisinin yerinde herhangi birinin olabileceği gerçeği ile yüzleşir. Alice'in buna verdiği yanıt "Beni hâlâ istiyorsun, değil mi?" olur. Alice de ilişkilerinin cinsellik üzerine kurulduğunu ve gücü elinde tutanın kendisi olduğunu ortaya koyar.

Birlikte oldukları sırada, Alice, Pete'e asla kendisine sahip olamayacağını söyler. Bu cümlenin üzerine Pete, Fred'e dönüşür. Çünkü, Fred'in kimliğini aşk üzerinden kurar. Aşk olduğu kadın onu reddedince, o da kendini kabullenemez.

Fred, Gizemli Adam'ı önce arabanın içinde, sonra da kulübenin önünde görür. Ardından Gizemli Adam yok olur. Aniden yok olmak, ona yüklenen Tanrısal özelliklerden biridir. Kulübeye giren Fred, yine Gizemli Adam'ı karşısında bulur. Ona, Alice'in nerede olduğunu sorar. Gizemli Adam onun isminin, Alice değil, Renee olduğunu söyler. Böylece Fred'I, nesnel gerçekliğe dönmeye davet eder. Çöldeki kulubede yaşananlar, yönetmenin aile yaşantısının tekin olmadığına dair inancını ortaya koyar. Çöl, erkeğin ailedeki yalıtılmışlığını ve sevdiği kadın tarafından terk edilmişliğini simgeler. Bir süre önce Alice'in adının Renee olduğunu söyleyen Gizemli Adam, ardından Fred'e adını sorar. Böylece onu, Pete ve Alice karakterlerin gerçek olmadığını anlamaya yönlendirir.

Gizemli Adam, elindeki kamerayı bir silahmış gibi Fred'e doğrultur. Bu, film genelinde düşünüldüğünde anlamlıdır. Çünkü kamera, karakterler için öldürücü bir etkiye sahiptir. Gizemli Adam'ın kamerayı kullanarak, Fred'e gerçekleri gösterir. Fred, gerçeklerle yüzleşmek istemediğinden, kamerayı görünce kaçar.

Fred, Lost Highway Oteli'ne gelir. Daha önce Pete'in, Andy'nin evinde girdiği 26 numaralı odaya girer. İçeride Renee ile Mr. Eddy'i görür. Mr. Eddy'i arabasının bagajına hapseder. Mr. Eddy, onlara kendisinden ne istediklerini sorduğunda, Gizemli Adam elindeki kamerayı gösterir. Burada, Renee'nin oynadığı bir porno filmi görürüz. Fred, Gizemli Adam'ın yardımı ile Mr. Eddy'yi öldürür. Gizemli

Adam, Fred'in kulağına izleyicinin duymadığı sözler fısıldar ve ortadan kaybolur. McKenzie'ye göre, Gizemli Adam giderken, Alice ve ganimeti de yanında götürür (www.thecityofabsurdity.com/losthighway/index.html). Gizemli Adamı hem kadını hem de ganimeti alacak kadar güçlü yapan ise, kameranın sahibi olmasıdır. Tuna Yılmaz'a göre filmde, tüm ana karakterler, dedektifler, hapisane gardiyanları, Mr. Eddy'nin korumaları ikilik gösterir. Bunlar hikaye ve bilinç açısından filmin bölünmüşlüğü temsil eder. Sadece Gizemli Adam bölünmemiştir. Her iki öyküde de kendisi olarak kalır ve ve tüm ikilikleri bilir (Yılmaz, 2004: 122).

Dedektifler Andy'nin evine gider. Daha önce Pete'in baktığı fotoğrafı görürler. Ama bu fotoğrafta Alice yoktur, sadece Renee vardır. Artık öznel gerçeklik tamamen terk edilmiştir. Alice ve Pete karakterleri yerlerini tekrar Renee ve Fred'e bırakmıştır. Böylece, döngüsel bir şekilde film başladığı noktaya geri gelir. Celeste'e göre, *Kayıp Otoban*'ın anlatımı, doğrusal veya dairesel değil, devirlidir. Başladığı noktaya geri dönmesi iki saat sürer. Ancak, bu arada film tekrara girmez. Bu nedenle izleyici aynı nehirden iki kez geçemeyeceğinin farkındadır (thecityofabsurdity.com/papers/celeste.html). Pete ve Alice yerine, tekrar Fred ve Renee karakterleri görünür.

Fred, evine gidip kendi diafonundan Dick Laurent'in öldüğünü söyler. Bu durum, kişinin birden fazla *benden* oluştuğu düşüncesini destekler. Pete'in etkisinden kurtulan Fred, yine de kendisine bir başkasıymışçasına not bırakır. Bu, varoluşçuluğun, insanın en çok kendine yabancı olduğu görüşüyle örtüşür. İki dedektif onu kovalar. Fred, yine başını iki tarafa sallar, dönüşüm yeniden başlamak

üzeredir. Fred'in nesnel gerçekliği tekrar terk eder. Fred, kendine yeni bir kimlik yaratacaktır. Film başladığı gibi yol görüntüsüyle sona erer.

c) Mulholland Çıkmazı (Mulholland Drive)

Film, gerilimli bir jenerik müziğiyle başlar. Ancak bu müzik kısa bir süre sonra neşeli bir melodiye dönüşür. Jenerikte eski moda giyimli çiftler dans eder. Yapılan dans yarışmasının birincisi, sonradan Diane / Betty olarak tanıyacağımız kişidir. Diane, ödülünü almak için sahneye çıktığında yanında, danstaki eşi yerine yaşlı bir çift vardır. İzleyicilerden biri ona gerçek ismi olan "Diane" yerine, "Betty" diye seslenerek tezahürat eder. Böylece, Diane'in dans yarışmasında birinci olmadığını, bunu hayal ettiğini anlarız.

Alkış sesleri, uyuyan birinin odasına kadar eşlik eder. Odanın içinde telefon çalar. Filmin ilerleyen sahnelerinde odanın Diane'e ait olduğunu anlarız. Diane, o sırada öznel gerçekliği tercih etmiş, kendi kimliği terk etmiştir. Bu nedenle telefonu yanıtlamaz.

Kayıp Otoban gibi, bu film de karanlıkta ilerleyen bir arabanın görüntüsüyle başlar. Yönetmen, filme Hollywood'un üst açılı ile çekilmiş görüntüsünü ekler. Bunun nedeni, filmin sadece aşkta kaybeden bir kadının hikayesi değil, aynı zamanda onun sinemadaki temsili ile de ilgili olmasıdır.

Araba durur. Önde oturan adam, arkadaki kadına bir silah doğrultur. Ancak, bir başka arabanın onlara çarpması ile adamlar ölür, kadınsa kaçır. Bunun üzerine, *İkiz*

Tepeler ve Kayıp Otoban'da olduğu gibi iki dedektif, olay yerine gelip araştırma yapar. Kaçan kadın, tatile giden bir başka kadının evine sığınır.

Winkies adlı kafede bir adam, arkadaşına gördüğü rüyayı anlatır. Rüyasında gördüğü korkutucu görünüşlü adamın, gerçekten orada olup olmadığına bakmak için binanın arkasına giderler. Rüyasını anlatan adam, gerçekten de korktuğu kişiyi görür ve ölür. Bu sahnenin aslında filmle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Burada anlatılan, filmin öznel bir gerçekle, nesnel bir gerçek arasında gidip geleceğidir. Bu sahne, öznel gerçekliğin karşısında hor görülmesine yönelik eleştirisi olarak değerlendirilebilir.

Mafya üyeleri birbirlerini telefonla arayarak, bir kızın kayıp olduğunu söyler. Adamların, trafik kazası geçiren kadından bahsettiklerini düşünürüz. Ancak, filmi sonuna kadar izlediğimizde, arananın Diane olduğunu görürüz. Cevaplanmayan telefon Diane'in evindeki aynısıdır. Nesnel gerçeklikte Diane'in evinde iki farklı telefon olduğunu görürüz. Film, Diane'in öyküsünü anlatır. Dolayısıyla, mafyanın aradığı Diane'dir.

Betty, jeneriğinde gördüğümüz yaşlı çiftle uçaktan iner. Çiftle yolculuk sırasında tanışmıştır. Yaşlı kadın, onu büyük ekranda izleyeceğini söyler. Buradan Betty'nin bir oyuncu adayı olduğunu anlarız. Betty'nin yanlarından ayrılmasının hemen ardından, çift ürkütücü bir şekilde güler. İzleyici için bu gülüşe anlam vermek güçtür. Ancak, filmin kritik noktalarında görünen bu iki karakterin kimlikleri ile ilgili değerlendirme yapmak gerekir. Çiftin, toplumsal değerleri benimsemiş, geleneksel bireyler oldukları söylenebilir. Ayrıca onlar Betty'nin oyunculuk yeteneğini

değerlendirecek izleyicilerdir. Sinema, izleyiciye tek taraflı bir yargılama olanağı tanıdığı için, Diane çift karşısında korunmasızdır.

Betty, teyzesi Ruth'un yaşadığı yere gider. Sitenin yöneticisi Coco'dan evin anahtarını alır. Eski görünümüne rağmen eve olan hayranlığını gizleyemez. Banyoda kazadan kurtulan kadını görür. Onun, teyzesinin bir arkadaşı olduğunu düşünür ve ismini sorar. Kadın, kazanın etkisiyle hafızasını kaybetmiştir. Philip Lopate'e göre, *kara filmlerdeki kadın karakterleri tehlikeli yapan bilinçsizlikleridir. Mulholland Çıkmazı*'ndaki Rita da aynı şekilde amnezi yaşar, verdiği sözleri unutur (<http://www.lynchnet.com/mdrive/filmc1.html>).

İsmi hatırlayamayan kadın, Rita Hayworth'ın oynadığı *Gilda* filminin afişinden esinlenerek kendine Rita ismini verir. Afişte "onun gibi bir kadın hiç varolmadı" yazar. Bu cümle, Rita'nın Betty üzerindeki yıkıcı etkisini vurgular.

Yönetmen, taşradan gelen Betty için büyük düşler ve risklerle dolu bir ortam olduğunu göstermek için Hollywood'un görüntüsünü tekrar filmine ekler.

Bir yapım şirketinde, takım elbiseli adamlar yönetmene, başrol oyuncusunu yeniden seçmesi için baskı yapar. Yönetmene, Camilla Rhodes adlı bir aktrisin fotoğrafını gösterip, yeni oyuncunun o olması konusunda baskı yaparlar. Yönetmen Adam, onları geri çevirir. Tepkisini mafya üyelerinin arabalarının camlarını kırarak gösterir. Bunun üzerine mafya lideri, çekimlerin durdurulmasını emreder.

İki serseri sohbet eder. Adamlardan biri, Rita'nın geçirdiği kazaya sebep olmuştur. Diğer adam beklenmedik bir anda kazaya sebep olan arkadaşını öldürür ve

Telefon Numaralarıyla Dünya Tarihi adlı bir kitabı çalar. Kazayla iki kişiyi daha öldürmesine neden olur. İzleyici, uğruna cinayet işlenen kitabın adına dikkat etmelidir. Telefon numaraları ile dünya tarihini bir arada düşünmek zor olsa da, kitabın ismi filmin ilerleyen dakikalarında anlam kazanır. Camilla'nın önemli bir oyuncu olduğunu öğrendikten sonra, ilk rolünü mafyayla olan yakınlığından elde ettiğini anlarız. O, başarısını telefon numaralarına ve kişisel ilişkilerine borçludur. Diane ise, yeteneğiyle yükselmeyi denemektedir. Filmin ilk yarısında Betty'nin bunu başardığını görürüz. Ama, nesnel gerçek farklıdır. Diane, sinemada tutunamamıştır. Diane'nin dans yarışmasında birincilik kazandığı ve teyzesinin sinema dünyasında bir yerinin olduğu şüphelidir. Yönetmen, bize sinemada yükselmek için kişisel ilişkilerin öneminin yadsınamayacağını gösterir. Bu nedenle, çalınan kitabın film için özel bir anlamı vardır.

Betty, teyzesi ile konuşur. Rita'nın teyzesinin arkadaşı olmadığını anlar. Durumu açıklığa kavuşturmak için Rita'yla konuşur. Rita, ona kaza geçirdiğini ve hafızasını kaybettiğini anlatır. Birlikte bir ipucu bulabilmek için çantasını açarlar. Çantadan yüklü miktarda para ve mavi bir anahtar çıkar.

Kitabı çalan adam, sokaklarda Rita'yı arar. Betty'e benzeyen sarışın bir fahişeden bilgi almaya çalışır. Para yüklü bir çantayla ortadan kaybolan ünlü bir aktrisin, fahişeler arasında aranması şaşırtıcıdır.

Yönetmen Adam, sekreterinden çekimlerin durdurulduğunu öğrenir. Eve gitmeye karar verir.

Rita kaza olduğu sırada Mulholland Yolu'na gittiğini hatırlar. Betty, isimlerini vermeden, polise telefon etmelerini ve yolda bir kaza olup olmadığını sormalarını önerir. “Her şey filmlerdeki gibi olacak. Başkasıymış gibi yapacağız” der. Bu cümle, Lynch'in her iki filminde yer alan kameraya işaret eder. Böylece kameranın ve sinemanın kişiye gerçeği değiştirme özgürlüğü verdiğini vurgular. Ancak, *Kayıp Otoban*'da Fred, kamera nedeniyle cinayeti işlediği gerçeğinden kaçamamıştır. Dolayısıyla Lynch, bu iki filmle kameraya zıt anlamlar yükler. Kamera, hem gerçekleri çarpıtma özgürlüğü veren, hem de gerçeklerden kaçmamızı engelleyen bir aygıttır. Her iki durumda da kamera büyük bir güce sahiptir.

Adam Kesher, evinin önünde üzerinde “havuz temizleme” yazan bir araba görür. İçeri girer, yatak odasında karısını bir başka adamla birlikte bulur. Bu adam tarafından kendi evinden kovulur. Karısı, hiç suçlu değilmiş gibi davranır. Aynı tavrı, daha sonra Rita ile Adam, Diane'e gösterirler. Diane, yine nesnel gerçeğliği çarpıtarak öznel bir gerçeğlik yaratır. Aslında istenmeyen Adam değil, Diane'dir. Gerçekten de bir aşk üçgeni vardır. Ama bu üçgen Adam, Diane ve Rita arasındadır. Bu aşk ilişkisinde ise dışarıda bırakılan Adam değil, Diane'dir. Diane, gerçekleri kendine itiraf edemez. Aşık üçgenini tersine çevirir ve kurban konumuna Adam'ı yerleştirir.

Betty ve Rita polis merkezini arayarak, Mulholland Yolu'nda bir kaza olup olmadığını sorar. Daha sonra, Winkies'e girip, kaza ile ilgili olarak gazeteleri tararlar. Gazetelerde, konuyla ilgili bir haber yoktur. Bunun nedeni, nesnel gerçeğlikte bir kaza olmamasıdır. Ancak, Rita garsonun isim kartını görünce heyecanlanır. Aceleyle eve geri dönerler. Rita, aklına gelen ismin “Diane Selwyn”

olduğunu, bunun kendi ismi olduğundan şüphelendiğini söyler. Telefon defterinden ismi tararlar. Şehirde, bu ismi taşıyan tek kişi olduğunu görüp, numarayı ararlar. Betty, insanın kendisini aramasının tuhaf olduğunu söyler. Aslında, film boyunca yapılan, kişilerin kendilerini aramalarıdır.

Mafya üyeleri, Adam Kesher'ın evine gider. O sırada bir otel odasında kalan yönetmen, gece yarısı otelin sahibi tarafından uyandırılır. Bankadaki hesabının kapatıldığını öğrenen Adam, sekreterini arar. Kadın, kendini Kovboy olarak tanıtan bir adamın onunla buluşmak istediğini söyler.

Louise adlı bir kadın, Betty'nin evine gelir ve birinin başının belada olduğunu iddia eder. Coco, Betty'nin, Ruth'un yeğeni olduğunu söyleyerek kadını rahatlatmaya çalışır. Betty, ismini söyleyerek kendini tanıtır. Louise, Betty'nin aslında Diane olduğunu ve kendi varlığını reddettiğini biliyormuş gibi, bu sözlere inanmaz.

Adam, Kovboy'la buluşacağı yere gider. Kovboy da, Gizemli Adam gibi tanrısal özellikler taşır. Yılmaz, *Silgikafa*'daki radyatördeki kadın ile *İkiz Tepeler*'deki cüceyi de aynı kategoride değerlendirir (2004: 29). Ben Turk de, bu karakterlerin dinin yerini tutan unsurlar olduğunu savunur. Bu karakterler, kimsenin bilmediklerini bilir. Diğer karakterlere yol gösterir veya emir verir (<http://actionmagazine.com/article>). Celeste, Gizemli Adam'ın Fred'in karısını öldürmesine dair unutkanlığı ve bilinçsizliği olarak yorumlar (thecityofabsurdity.com/papers/celeste.html). Kovboy, Hollywood'un iyi için kullandığı ikondur ve bilinci simgeler. Ancak bu filmlerde

Gizemli Adam'ı, kötülük ve bilinç yokluğuyla; Kovboy'u ise, iyilik ve bilinçle ilişkilendirmek için bir sebep yoktur. İki karakter de, iyinin ve kötünün ötesindedir.

Kovboy'un gelişi elektrik akımını etkiler. Buradan, onun doğaüstü özellikleri olduğunu anlarız. Kovboy, Adam'a, bir adamın davranışının onun yaşantısını belirlediğini söyler. Bu, varoluşçuluğun insanın düşündüğü gibi olduğu ve davranışlarıyla belirlendiği görüşü (Camus, 2002: 143) ile örtüşür. Bu nedenle, Kovboy'un varoluşçu bir karakter olduğu söylenebilir. Kovboy, Adam'a akıllı olduğunu düşünmekle meşgul olduğunu söyler ve onu sözleriyle ilgilenmemekle suçlar. Sonra, kendisine fotoğrafı gösterilen kızı seçmesini öğütler. Eğer doğru olanı yaparsa, kendisini bir kez, yanlış olanı yaparsa iki kez daha göreceğini söyleyerek gider. Kovboy, Adam'a bu sözleri söylerken, aslında Diane'e seslenir. Adam, Kovboy'un verdiği emirleri uygulamadan filmine tekrar başlayamaz. Böylece bu filmde de, kameranın sahibinin Kovboy olduğunu anlarız.

Tekrar "Hollywood" yazısını görürüz. Bu yazının arkasından izlediklerimiz, Betty'nin sinemadaki temsili ile ilgilidir. Betty, Rita ile prova yapar. Coco, Betty'nin evine gelir ve ona Rita'nın kim olduğunu sorar. Sorun yaratıyorsa ondan kurtulmasını ister. Tekrar iki dedektifin görüntüsü ile karşılaşırız.

Betty, seçmelere gider. Evde çalıştığı sahneyi, jürinin önünde tekrar oynar. Klein, Betty'nin Chad Everett ile yapılan seçmelerin filmin kalbi olduğunu söyler. Çünkü bu sahne bize, Diane'in kendine dair idealleştirilmiş, başarılı aktris imajını gösterir (http://dir.salon.com/ent/movies/review/2001/10/12/mulholland_drive/index.html).

Jürinin tepkisinden Betty'nin yetenekli bir oyuncu olduğunu anlarız.

Jüri üyesi iki kadın, onu başka bir filmin seçmelerine götürür. Bu, Adam Kesher'in filmidir. Betty içeri girince Adam, onun varlığını hissetmiş gibi arkasına döner. Bakışlarından Betty'nin güzelliğinden etkilendiğini anlarız. Diane öznel gerçekliğinde kendisine Adam tarafından beğenildiğini telkin eder. Oysa, gerçekte Adam'ın beğendiği Camilla'dır.

Adam, Kovboy'un dediği gibi, Camilla Rhodes'u görünce, "Kız bu" der. Betty, Rita'yla buluşmak için hızla seti terk eder. Sinema, Betty için Rita ile buluşacağını unutmasına neden olacak kadar önemlidir. Ama Rita aklına gelince, Betty için aşk ve sinema arasındaki öncelik sıralaması değişir. Rita'yla buluşmak için kariyerini etkileyebilecek bir ortamdan ayrılır. Aşkı, sinemaya tercih eder.

Betty ve Rita birlikte taksiye biner. İki dedektif, arabalarında nöbet tutmaktadır. Rita onları görünce korkar. Diane Selwyn'in evine gelirler. Kapıyı açan kadın, Diane Selwyn ile evlerini değiştirdiklerini söyler. Selwyn'in yeni dairesine gizlice girerler. İçeride sarışın bir kadının cesedini bulurlar. Rita korkar, ancak Betty sükunetini korur.

Eve döndüklerinde Rita, yasadışı işlerle ilgisi olduğunu düşündüğü için, saçlarını kesmeye başlar. Betty, onu peruk takmaya ikna eder. Böylece iki kadın, fiziksel olarak birbirine benzer.

Rita, yatağında yatan Betty'nin yanına gelir. Betty, ona birlikte uyuyabileceklerini söyler. Cinsel açıdan yakınlaşırlar. Betty, Rita'ya ona aşık olduğunu söyler. Ama, Rita ona yanıt vermez.

Rita, uykusunda sayıklar. Betty’i uyandırır, kendisi ile bir yere gelmesini ister. Birlikte Silencio adlı bir klübe giderler. Sahnedeki adam, izleyicilere, orkestra olmamasına rağmen bir müzik duyacaklarını ve tüm gösterinin bant kaydı olduğunu söyler. Mekan tiyatro sahnesi olmasına rağmen, izlediklerimiz sinema ile ilişkilidir.

Rebekah Del Rio sahnede, İspanyolca’da “ağlamak” anlamına gelen bir şarkı söyler. Şarkıcı, Rita ve Betty ağlar. İlk kez bu klüpte, Betty zayıflık gösterir. Güçlü ve neşeli genç kadın imajını yitirir. Şarkıcı sahnede bayılır, ama şarkı sürer. Betty, izlediğinin bir yanılsama olduğunu anlar. Özel gerçeklikte olduğunu fark eder. Şarkıcının bayılmasına rağmen, müziğin sürmesi yalnızca sinemada rastlanabilecek bir durumdur. Bir oyuncunun sahnedeki kimliğinin gerçek olmayışı gibi, kendine seçtiği kimliğin de bir yanılsama olduğunu görür. Ben Turk’e göre, bu sahne, Diane’nin sinemanın gerçeklik ve kimlik yaratma gücü üzerine düşünmesini anlatır. Mekanın tiyatro sahnesi olmasının nedeni, Diane’in de, izleyicinin de film gerçekliği içinde olmasıdır (<http://actionmagazine.com/article>). Betty çantasını açar. Rita’nın çantasından çıkan mavi kutuyu açacak olan anahtarı bulur. Betty’nin nesnel gerçekliğe geri dönmeye karar vermesi, Rita’ya aşkını açıklamasından hemen sonra gerçekleşmiştir. Aşk, Betty’yi kendine karşı dürüst davranmaya yöneltmiştir.

Eve giderler. Rita artık güvenli görünmektedir. Kutuyu sakladıkları yerden çıkarır. *Kayıp Otoban*’da kendisini öldürmeden önce Renee’nin Fred’e seslenişi gibi, Rita da, Betty’yi arar. Ona İspanyolca nerede olduğunu sorar. O da, Renee gibi yanıt alamaz. Rita, kutuyu mavi anahtarla açar. Kutu yere düşer. Büyü bozulur, özel gerçeklik sona erer. Betty, Diane’e dönüşür. Ben Turk’e göre, bu noktada Diane’in fantezi dünyası yıkılır. Bu sahne öz-algı ve kimliğe dair varoluşçu iddialar üzerine

kuruludur. Kendi kimliğimize dair gerçeği bilemeyiz. Kendimizi, toplumdaki diğer bireyleri ayna olarak kullanarak tanımaya çalışırız. Ama bunu başaramayız, çünkü diğerlerini tam olarak bilemeyiz (<http://actionmagazine.com/article>).

Ruth Teyze görünür. Ardından Kovboy gelir ve Diane'e uyanmasını söyler. Bu, Diane'in Kovboy'u ilk görüşüdür. Diane, doğru olanı yapmıştır, öznel gerçekliğini terk etmiştir.

Kapı çalar, Diane yataktan kalkar. Bu haliyle, ilk yarıda izlediğimiz Diane Selwyn'in cesedini hatırlatır. Böylece, izleyici onun aslında Betty değil, Diane olduğunu anlar. Gelen Diane'in eski ev arkadaşıdır. Kadının erkeksi tavırları nedeniyle aralarında eşcinsel bir ilişki yaşanmış olabileceğini düşünürüz. Konuşmalarından üç haftadır Diane'in ruhsal bunalım yaşadığını anlarız. Komşusu onda kalan eşyalarını ve kül tablasını alır. Betty, sigara içmez, evinde kül tablası yoktur. Diane'i de sigara içerken görmeyiz, ama telefonun yanındaki kül tablasının içinde çok sayıda izmarit vardır. Bu, Betty ile Diane'in kişilikleri arasındaki farkın simgesidir. Betty, saf bir taşra aile kızıdır, ama Diane Hollywood'da kendine bir kariyer edinmeye çalışırken bu özelliğini yitirmiştir.

Diane, nesnel gerçekliği seçmesine rağmen, zaman zaman öznel gerçekliğe geri döner. Gerçek adının Camilla olduğunu öğrendiğimiz Rita'nın geri geldiğini hayal eder. Onun üç hafta önce Diane'i, Adam için terk ettiğini anlarız. Kamera Diane'i farklı açılardan görüntüler, böylece onun huzursuzluğunu hissederiz. Diane kahve yapar. Bunun Winkies'deki kahve fincanları ile aynı olduğunu görürüz. Bu ayrıntı, Diane'in kafede garson olarak çalıştığı anlamına gelebilir.

Diane, kanepeye doğru ilerler. Camilla'nın çıplak bir şekilde yattığını görür. Diane'in üzerindeki sabahlık yok olmuştur. Tekrar Betty kimliğini yaşadığı günlerdeki gibi bakımlıdır. Karakterlerin giysileri, izlediğimiz nesnel gerçeklik olup olmadığı konusunda bize bilgi verir. Camilla, Diane'e ilişkilerini sona erdirmeleri gerektiğini söyler. Sehpanın üzerindeki kül tablasını görürüz. Komşusu, kül tablasını Diane'den aldığı için, izlediğimiz geçmişte yaşandığını ve Diane'in bunu hatırladığını anlarız. Kutuyu açmak fantezi dünyasını ortadan kaldırır, ama gerçekliğin tamamen başlamasına neden olamaz. Çünkü varoluşsal bunalım, o kadar kolay bir şekilde çözülemez (Turk, <http://actionmagazine.com/article>).

Diane, Camilla'nın oynadığı bir filmin çekimlerini izler. Burada filmin adının *Sylvia North Story* olduğunu öğreniriz. Filmin yönetmeni Adam, erkek oyuncuya, Camilla'yı nasıl öpeceğini gösterir. Onları izleyen Diane, Camilla'nın kendisinin yerine Adam'la birlikte olmak istediğini anlar. Sinemada başarısız olan Diane, aşık olduğu kişiyi de kaybeder. Sonradan filmin yönetmeninin Adam değil, Todd Burcher olduğunu öğreniriz. Bu, izlediğimiz bu sahnenin de öznel gerçekliğe ait olduğunu ortaya koyar.

Camilla, Diane'i evinde ziyaret eder. Ama Diane, onunla konuşmak istemez. Sonraki sahnede Diane mastürbasyon yapar, görüntü bulanıklaşır. Diane akli dengesini kaybetmek üzeredir. Telefon çalar, Diane telefonu yanıtlar. Camilla, Diane'i verdiği partiye davet eder. Parti, Mulholland Yolu'ndadır. Diane, kapının önünde bekleyen Cadillac'a biner. Araba beklemediği bir yola girer. Öndeki adam, kendisi için bir sürpriz hazırlandığını söyleyerek Diane'i sakinleştirir. Bunları, ilk yarıda Rita'nın başından geçerken izlemiştikdir. Böylece ilk yarıda izlediklerimizin,

Diane'in yaşadıklarının etkisinde kalarak yarattığı öznel gerçeklik olduğunu anlarız. Bu öznel gerçeklik Diane'in kendi çektiği acıları, Rita'ya mâl etmesiyle şekillenmiştir.

Camilla, Diane'i karşılar, partinin yapıldığı eve giderler. Onları Adam ve Coco karşılar. Coco'nun, aslında Ruth Teyze'nin yaşadığı sitenin yöneticisi değil, Adam'ın annesi olduğunu anlarız. İlk yarıdaki aksine, Coco, Diane'e sevmez.

Yemek masasında, Diane onlara kendisini anlatır. Bu sahne, filmin tamamını anlamlandırmamızı sağlar. Diane, bir dans yarışmasında birinci olduktan sonra Hollywood'a geldiğini söyler. Masadakiler ona inanmaz. Filmin jeneriği göz önüne alınınca, bu anlaşılır hale gelir. Diane, sinema endüstrisinde çalışan teyzesinin öldükten sonra, kendisine para bıraktığını söyler. Diane, ilk yarıda, Ruth Teyze'nin bir filmin çekimi için Kanada'ya gittiğini söylemiştir. Amerika'da, "Kanada'da film çekmek, ölmek demektir" şeklinde bir deyiş vardır. Bu, Ruth Teyze'nin hayatta olmadığını düşündürür. Diane, Camilla ile *Sylvia North Story* filminin seçmelerinde tanıştığını, başrolü çok istemesine rağmen Camilla'ya kaptırdığını anlatır. Burada, önemli bir ayrıntı gizlidir. Bu, Diane'in Camilla ile Adam'ın yakınlaşmalarına tanık olduğu filmidir. Ama aslında yönetmen Adam değil, Todd Burcher'dır. Bu filmin adı, masada gerginliğe yol açar. Camilla'nın, bu filmdeki rolü yeteneği sayesinde değil, mafya ile olan ilişkileri sayesinde aldığını anlarız. Diane, Camilla'nın kendisine filmlerde küçük roller alması için yardım ettiğini anlatır.

Adam, "benim havuzum var, onunsa havuzda sevişecek bir erkeği," der. Bu ilk yarıda, Adam'ın karısının onu havuz temizleyicisi ile aldatmasını akıllara getirir.

Diane'nin yaptığı, öznel gerçekliğinde, Adam'ı kendisi gibi aldatılmaya mahkum etmektir. İlk yarıda, Camilla Rhodes sandığımız kadın gelerek, gerçek Camilla'yı öper ve Diane'e alaycı bir şekilde bakar. Diane, incinmişliğini ilk yarıda, bu kadına mafya sayesinde yükselen kadın imajını yükleyerek ifade etmiştir. Ancak, aslında haksız bir başarıya kavuşan Camilla'dır.

Diane, Kovboy'u ikinci kez görür. Böylece Diane'in kötü olanı yaptığını anlarız. Diane yanlış seçim yapar, Camilla'yı öldürme kararı alır. Kovboy'un partide olması için hiçbir sebep yoktur, ortama uyumlu görünmez. Sadece, Diane'e yanlış olanı yapacağını göstermek için gelir. Adam ve Camilla, bir duyuru yaparak evleneceklerini açıklamaya hazırlanırlar. Diane ağlar. Bir kırım sesi duyarız. Film zamanda ve mekanda bir sıçrama yapar.

Betty adlı garson, kırılan bardak için özür diler. Diane, daha önce *Telefon Numaralarıyla Dünya Tarihi* adlı kitabı çalan adamla birlikte oturur. Onun, bir kiralık katil olduğunu görürüz. Diane, katile Camilla'nın fotoğrafını gösterir. "İşte kız bu" der.

Diane, katile parayı verir. Katil de ona, cinayetin işlenmesinin ardından mavi anahtar sözleştikleri yerde bulacaklarını söyler. Kasanın yanında, kabusunu anlatan adam durur. Diane, anahtarın neyi açacağını sorar. Kiralık katil, güler ve soruyu yanıtlamaz. Ama, yönetmen bize anahtarın açtığı kutunun, filmin başında gördüğümüz ürkütücü görünümlü kişide olduğunu gösterir. Adam ilk yarıdaki aksine, yardıma ihtiyacı olan biri gibi görünmektedir. Bu da film boyunca

görüntülerin bizi aldatacağını gösterir. Her ayrıntı, ilk yarıda izlediklerimize atıfta bulunarak gerçek anlamını bulur.

Kutu, adamın elindeki kese kağının içindedir. Kese kağının içinden küçük boyutta yaşlı çift çıkar. Böylece, çiftin Diane'in yaşadığı sorunlarla ilgili olduklarını anlarız. Bu iki karakter, aslında Diane'i sevdiği insanı öldürmeye iten nedenleri temsil eder. Çifti, Diane'in sinemadaki ve aşktaki başarısızlıkları olarak değerlendirebiliriz.

Diane, evindeki sehpanın üstündeki mavi anahtara bakar, Camilla'nın öldürüldüğünü anlar. Kapı çalar, dedektiflerin geldiğini düşünürüz. Diane korkar, yaşlı çiftin kapının altından eve girdiği sanısına kapılır. Yaşlı çift genç kadının üstüne yürür. Diane onlardan kaçır. Odasına gider, yatağın üstünde kendini vurur. Kareye, Hollywood yazısı, *Silencio* Kulübü, Betty ve Rita'nın görüntüleri gelir. Kulüpteki mavi saçlı kadın "*Silencio*" der.

3. DAVID LYNCH SİNEMASINDA UYUMSUZ AŞK

Aşk, hem David Lynch sineması, hem de Albert Camus felsefesi için önem taşıyan bir konudur. Öleceğini bilen ve bunu değiştirmeye çalışmayan uyumsuzlaşmanın etkili araçlarından biridir. Aşk, sürekliliği dışladığı için, uyumsuz bir duygudur. Aşkı bu şekilde yaşayabilen kişi, uyumsuz varoluşu gerçekleştirir. Bu özelliğinden dolayı, Camus aşka büyük değer atfeder ve onu “her şeyin başlangıcı” tayin eder (2003: 127).

Aşk, kişiyi ölümün kaçınılmazlığı ve yaşamın *saçmalığı* konusunda uyanık tutar. Böylece kişi, *saçmanın* bilincine varır ve güçlenir. Hayata hâkim olan hâlâ anlamsızlıktır, ama aşk kişiyi bu anlamsızlıktan kurtarır (Camus, 2002: 91).

Aşık olan kişinin, yaşamın *saçmalığına* rağmen, intiharı değil; yaşamayı seçmek için artık bir sebebi vardır. Aşkın bu özelliğinden dolayı, sevmek bir görevdir (Camus, 2002: 56). Bu görevi yerine getiren insan, *saçmaya* direnebilir.

Aşk, Camus'nün edebi eserleri için de büyük önem taşır. Ona göre, aşksız bir roman yazmak imkansızdır (Camus, 1993a: 40). Bu nedenle kadın karakterlere yer vermeyen *Veba* romanını, aşksız ve yaşanması olanaksız bir dünya olarak tanımlar (Camus, 1993a: 33). Buna rağmen, *Veba* tamamen aşksız bir roman da değildir. Karantinaya alınan Oran şehri yaşayanlarının, sevgililerinden uzak kalmalarının acısı, romana baştan sona sinmiştir.

Aşk, Lynch için de önemli bir kavramdır. İki katmanlı öykülerden oluşan filmlerin ana temasıdır. Gerçek aşkın aranması, yönetmenin filmlerinde baskın bir

konudur. Lynch'in karakterleri, kendilerini aşk aracılığıyla tasarlar. Fred'in Pete'e, Diane'in Betty'ye dönüşmesinin sebebi, aşktır. Bu nedenle, David Lynch sineması ile Albert Camus felsefesi, aşk ekseninde birleştirilmiştir. Bu amaçla, uyumsuz aşkın temel özellikleri belirlenmiştir. David Lynch'in *Kayıp Otoban* ve *Mulholland Çıkmazı* filmlerindeki karakterlerin, uyumsuz aşık olup olmadıkları ele alınmıştır.

1) Ölümsüz Aşk Beklentisi

Albert Camus'nün, uyumsuz aşık olarak betimlediği Don Juan, aşkın sonsuza dek sürmesini istemez. Aşkın sonlu bir doğası olduğunun bilincindedir. Aşkı ölümler ve yeniden doğmalar olarak kurgular (1996: 82). Aşkta bir gelecek aramaz. Bu nedenle, zamandan ayrılmaz (1996: 81). Aşkın sonsuza dek sürmesini beklemek yerine, onu kendi isteği ile sonlandırır. Böylece, aşk aracılığıyla sonsuz bir yaşama ve ölümsüzlüğe ulaşma arzusuna sırt çevirir.

Ölüm ve aşk arasında önemli bir bağ vardır. Ölüm, yaşama olduğu gibi, aşka da biçim verir. Aşkı denetler, ona bir son ekler (Camus, 2003b: 79). Camus için bu, olumsuz bir durum değildir. O, ölümün aşkı yönetmesinin iyi olduğunu düşünür. Ona göre, ölüm olmasa, aşk, yürek daraltan bir kaçış olurdu. Bu nedenle, “neyse ki ölüm var, ölüm yerleşik” (2003b: 80) diyerek insanın ve aşkın sonlu doğasını kutsar.

Aşkın ölümsüz olmayışı, kişinin kendisini gerçekleştirmesine de olanak sağlar. *Saçma* dünyada aşk, insani duyguların en yakıcı ve en geçici olanıdır. Bu durum, hem sınırlanma, hem de coşkunluk içerir. Kişi, aşkta geleceksiz halinin yansımasını bulur. Bu nedenle, kendini ancak aşkta gerçekleştirir (Camus, 2003b: 68).

Sonlu aşk, kişiye, uyumsuzun yollarını göstereceği için değerlidir. Bu nedenle, aşkın sonlu olma özelliği korunmalıdır. Aşk, *saçmanın* formülünü oluşturan, süren ve sürmeyen arasındaki çatışmayı içerir. İnsan, sürmeyen dünyadandır. Bu nedenle, yalnızca sürmeyen, insana aittir. Bu durumda yapılması gereken, aşkı, sonsuzluk imgesine büründürenlerin elinden almaktır (Camus, 2003b: 68).

Günü gününe yaşayan insan ise, sonsuza dek sürecek bir aşk ister. Ölümey meydan okumaya çalışır. Kişinin bitmeyen bir aşka sahip olması, onun sonsuza dek dünyada kalacağı inancıyla örtüşür. Ancak insan ölümlü, aşk sonludur. Uyumsuzu gerçekleştiremeyen insan, ölümsüz oyunu oynar. Birkaç hafta sonra ise yarına kadar gövdesini sürükleyip sürükleyemeyeceğini bile bilmez (Camus, 2003a: 72). Ölüm, kaçınılmaz bir gerçektir. Ölümlü insana dair ne varsa, sonludur. Günü gününe yaşayan insanın, ölümey meydan okuma aracı olan aşk da bitecektir. Bu yüzden o, aşkın sürmesini istese de, aslında biteceğini bilir (Camus, 2000: 250).

Camus, uyumsuzla günü gününe yaşayan insanın aşkını karşılaştırır. “Şu yeryüzünde seven adam ve ölümsüzlükte ona kavuşacağına kesin olarak inanarak seven kadın. Onların aşkları aynı ölçüde değil” diye yazar (Camus, 2002: 102). O, yeryüzünde seven adamın aşkını tercih eder. Aşkı hayatta bırakmak, Don Juan’ın bize öğrettiği bir derstir. Camus, bu dersin önemine inanır.

Camus’nün romanlarındaki karakterler de, sonunda uyumsuzu seçerek, ölümlü aşk arzusundan kurtulur. *Düşüş*’ün ana karakteri Clamence bir uyumsuz olmayı seçmeden önce, ölümsüz bir aşkı arzulamaktadır. “Ölümsüz olma isteğiyle yanıyordum ben. Aşkımın değerli nesnesinin, hiçbir zaman kaybolmasını arzu

etmeyecek kadar çok seviyordum kendimi” (Camus, 2003a: 70) şeklindeki sözleri bu durumu ortaya koyar. Clamence’in değişmeden önceki hali aşkta bir güç savaşı olarak özetlenebilir (Camus, 2003a: 41-50). Bir uyumsuz olmayı seçince, Clamence’in aşka dair beklentileri değişir. Ölümlü bir aşkın arzusunu duymaya başlar. Artık en büyük isteği, büyük bir aşk yaşamak ve sonra da ölmektir (Camus, 2003a: 91). Böylece aşkın onu en mutlu ettiği anda, hayatı terk etmeyi isteyecek kadar güçlenir.

Clamence ile aynı yolu izleyen, günü gününe yaşayan insandan, uyumsuz geçen *Mutlu Ölüm*’deki Mersault karakteri de, büyük aşkların unutulduğunu söyler (Camus, 1999: 128). Böylece, büyük aşkların bile kalıcı olmadığını mutlulukla kabul eder. Bu durum, onun aşkı günü gününe yaşayan insandan farklı algıladığını ortaya koyar.

Ancak, David Lynch’in Fred ve Diane karakterleri, aşkın sonsuz olduğuna inanır. Onlar için aşk, sonu gelmeyecek bir maceradır. Fred, Renee’nin; Diane ise Camilla’nın sonsuza dek kendisine ait olacağına inanır. Bu nedenle Don Juan’ın aşkından uzaklaşırlar.

2) Nicelik Ahlakı

Don Juan aşkta, bir nicelik ahlakı sürdürür. Bu ahlak, çok sayıda kadınla, çok sayıda aşk yaşamayı içerir (Camus, 1996: 81). Don Juan, her ilişkide aşkı yeniden yaratmayı amaçlar. Böylece, kendini bir aşkla sınırlamaktan kaçınır. Hem kendini, hem de karşındakini özgürleştirmeye çalışır. Don Juan’ın aşkı bir yüz için dünyanın tüm yüzlerini mahkûm etmez, dünyanın tüm yüzlerini getirir (Camus, 1996: 81). Bu

nedenle, Don Juan için sadece sevmek yeterli değildir. O, uyumsuzu sağlamlaştırmak için “çok” sevmeye çalışır (Camus, 1996: 81).

Don Juan, olmayanı değil, olağanı arar. Böylece, çok sayıda ayrılık yaşar. Bu bakımdan, nicelik ahlakının temsilcisidir (Cruickshank, 1965: 108). Bu arada deneyimlerini çoğaltır. Bu deneyimlerinden sonuna dek yararlanır, ama bunların çok önemli olmadığını bilir (Copleston, 2000: 64). Romantik aşk konusunda hiç hayale kapılmaz. İdeal bir aşkı aramak yerine, niceliğin tadını çıkarır (Cruickshank, 1965: 108-109).

Don Juan’ın bu nicelik ahlakı, uyumsuzun gerçekleştirilmesinde etkilidir. Çünkü, Don Juan gibi bütün kadınları sevenler, özel ve tekil olandan vazgeçer. Ancak, nicelik ahlakından yoksun olan insanlar umutsuzdur. Çünkü bunlar, tek bir yüzde inat eder (Camus, 2003b: 109). Birini aşırı sevmek ise, öteki bütün insanları öldürmek demektir (Camus, 2003b: 214-215).

Camus’nün romanlarındaki kahramanlar da, Don Juan gibi nicelik ahlakına sahiptir. *Yabancı*’daki *Meursault*, hapiste geçirdiği süre içerisinde, özellikle Marie’yi değil, herhangi bir kadını arzular (Camus, 2004: 96). *Mutlu Ölüm*’deki *Mersault* ise, kadınlara yalnızca bir erkeğin yaşamını beklememelerini öğütler. Ona göre bu, pek çok kadının ortak yanılığısıdır (Camus, 1999: 111).

Lynch’in karakterleri ise, nicelik ahlakına açık değildir. Diane için Camilla’dan, Fred için Renee’den başka bir sevgili düşünülemez. Onların aşkı, tek kişiye indirgenmiştir. Bu nedenle de kısırdır. Diane ve Fred, tek bir kişinin aşkı için, hayatın diğer alanlarına yüz çevirir. Camus’ye göre bu, aşkın inat halini almasıdır (Camus, 2003b: 97). Bu iki karakter, gerçekten de aşkı esnekliklerini kaybetmiş,

inatçı ve katı hale gelmiştir. Yeni bir aşkın olabileceğini kabul etmek yerine, aynı yüzde inat etmişlerdir.

3) Sahip Olma Arzusu ve Kıskançlık

Ölümsüzlüğü aşta da arayan insan, sevgilisinin kendisine ait olmasını ister. Böylece, sonsuz aşka ulaşmaya çalışır. Camus, sahip olma hazzını, sürme isteğinin bir başka biçimi olarak görür (Camus, 2000: 250). Bu durumda kişi, sevgilisinin kendisini terk etmeyeceğini güvence altına alarak, ölüme meydan okumaya çalışır.

Ama aşk, sonlu doğası gereği, seven kişiye bu güvenceyi veremez. Sevgimize en iyi karşılık veren sevgili bile, hiçbir zaman bizim değildir. Bir varlığa tümüyle sahip olma, bütün yaşam süresince onunla saltık bir kaynaşma olanaksızdır (Camus, 2000: 250). Bir sevgiliye sonuna dek sahip olmak mümkün değildir.

Aşta sahip olma arzusu duyan kişi, endişelidir. “Endişeli bir yüreğin en büyük arzusu, sevdiği kişiye sonsuza dek sahip olmak ya da ayrılık zamanı geldiğinde, bu varlığın ancak buluşma günü gelince son bulacak düşsüz bir uykuya dalmasını sağlayabilmektir” (Camus, 1994: 103). Bu endişesini gidermek için, sevdiği kişinin tamamen kendisine ait olduğundan emin olmak ister. Sevgilisinin “düşsüz bir uykuya dalmasını” istemesinin sebebi ise, sevgilinin düşünde kendisinden başka birinin olmasından korkmasıdır.

Günü gününe yaşayan insan, terk edilmeyi kabullenemez ve buna karşı çıkar. Aşkın ölümüne karşı koymak, her iki taraf için de tehlikelidir. Camus’ye göre, aşkın ölümünden sonra da sahip olma arzusu yaşamak, sevileni kısırlaştırmaktır (Camus,

2000: 251). Bu durumda, aşk kişinin kendini gerçekleştirmesine katkıda bulunamaz. Kurtarıcı özelliğini yitirir.

Ölü bir aşkı diriltmeye çalışan kişi, bir zamanlar kendisini mutlu eden bir sevgi yüzünden acı çeker. Bu acının sebebi, artık sevilmiyor olmak değildir. Kişiyi üzen, ötekinin hâlâ seveceğini bilmektir (Camus, 2000: 251). Ölümsüzlüğü isteyen insan, sevdiği kişinin, kendisinden sonra sevmeye devam etmesini kabul edemez. Bu noktada aşk yerini, kıskançlığa bırakır.

Kıskançlık ile sahip olma arzusu birbiriyle ilişkili iki duygudur. Sahip olma arzusu, kişinin sevgilisini diğer insanlardan korumaya çalışmasına neden olur. Kişi, bunu başaramadığında kıskançlık duyar. Kıskançlık, ötekinin bir arzuya indirgenmiş olduğunu, herkesin onu bir nesne olarak kabul ettiğini görmenin acısıdır (Camus, 2003c: 268). İnsan, ancak bir nesneye sahip olabileceği için, bu isteğin özünde, sevilen kişiyi metalaştırma vardır. Bu nedenle, kıskanan insanlar, sevgililerini bir nesne olarak görür. Kendilerine ihanet ettiğini düşündükleri sevgililerine tekrar sahip olmak ister. Böylece, sevgililerinin hep onlara ait olduğundan bir kez daha emin olmaya çalışırlar (Camus, 2003a: 72). Kişi, bir nesne olarak algılanınca, sevmek onu özgürleştirmez.

Uyumsuz ise, sahip olma arzusundan ve kıskançlıktan arınmıştır. Sevgilisini özgür bırakır. Kendisine de aynı özgürlüğün tanınmasını bekler. Birlikte olduğu kişiyi bir nesne olarak algılamaz. Çünkü sahip olmak, kendisini iyi hissetmesini sağlamaz (Camus, 2002: 105). Sahip olma arzusu duyulmadan yaşanan aşk, kalbin bir armağanı olarak görür (Camus, 2003c: 193). Çünkü bir kalp, ancak sahip olma arzusu ile kıskançlık olmadığında mutlu olur.

Camus'nün karakterleri de, uyumsuzu gerçekleştirene kadar, aşkta sahip olma arzusu duyar. Sevgililerini bir nesneye indirger ve onu kıskanırlar. Ama, uyumsuzun gerçekleştirilmesinden sonra, bu durum değişir. *Mutlu Ölüm*'deki Mersault, henüz uyumsuz varoluşunu gerçekleştirmediği dönemde birlikte olduğu Marthe'ı sevmez. Marthe aracılığıyla kendisini, kendi gücünü ve yaşama katılımını sever. Olağanüstü bir gövdeye sahip olmaktan, onu boyundurluk altına almaktan ve aşağılamaktan zevk alır (Camus, 1999: 89). Clamence de değişmeden önce, birlikte olduğu bir kadının, bir başkasıyla olabileceğini zihninde canlandırmakta güçlük çeker (Camus, 2003a: 45). Fakat bu karakterlerin hepsi, değişim geçirir ve sonunda sevdikleri kişiyi özgür bırakmayı öğrenir. Böylece, kıskançlıklarından ve sahip olma arzularından arınırlar.

David Lynch'in karakterleri ise, birlikte oldukları kişiye sahip olmak ister. Bu arzuları gerçekleşmediğinde, kıskançlık duyarlar. Fred'in, karısının porno filmlerde oynadığına dair şüpheleri ve iktidarsızlığı, onun Renee'ye sahip olmasını engeller. Bu nedenle onu kıskanır. Pete, Alice'e sahip olmak için pek çok zorluğu göze alır. Ama Alice, ona kendisine asla sahip olmayacağını söyler. Diane, Camilla'nın sonuna dek kendisiyle birlikte olmasını ister. Ancak, Camilla, Adam ile birlikte olmayı seçer. Böylelikle, karakterlerin sahip olma arzuları, yanıtız kalır.

4) Evlilik

Camus için, sahip olmanın bir başka biçimi olan evlilik de, uyumsuz aşkın önündeki engellerden biridir. Düşünüre göre, evlilik kişinin yaşama sevincini çalar. Kişileri birbirlerinin enerjilerini emerek yaşayan asalaklara dönüştürür. Evlilikte kişi ancak, karşısındakinin soluşundan yararlanarak parlayabilir (Camus, 2003c: 144).

Camus'nün romanlarındaki karakterler, evliliğe değer vermez. Aksine, evliliğin yıkıcı olduğuna inanır. *Düşüş*'teki Clamence, burjuva evliliğinin, ülkeye terlik giydirdiğini ve onu ölümün kapılarına getirdiğini savunur (Camus, 2003a: 73). Bu çerçevede, bu romanda evlilik, gelenekseli destekleyen ve kişinin uyumsuzu gerçekleştirmesini engelleyen bir durum olarak belirlir.

Mutlu Ölüm'deki Rose, evliliğin aşkı öldürdüğünü öne sürer (Camus, 1999: 101). Aynı romandaki Mersault'nun da, evliliğe bakışı olumsuzdur. *Veba*'da, aşk, iki kişilik uzun bir alışkanlık olarak tanımlanır (Camus, 1994: 10). Aşk, uzun bir alışkanlığa dönüştüren de, kişilerin birbirlerine karşı duyarsızlaşmalarına neden olan evlilikleridir. Bu romandaki Grand'ın karakteri üzerinden, evliliğin aşkı nasıl öldürdüğü ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Buna göre, evli bir çift, sevmeyi unutana kadar çalışır. Adam, yorgunluğun etkisiyle karısını sevdiğine inandırmaz hale gelir. Çalışan bir adamın yaşamı, yoksulluk, ağır ağır tıkanan gelecek ve masa başında akşamların sessizliği çerçevesinde kurulur. Böyle bir dünyada, tutkunun yeri yoktur. Kadın acı çeker ve kocasını terk eder (Camus, 1994: 78).

Benzer bir şekilde, *Yabancı*'daki Meursault için evlilik ciddi bir konu değildir. Kendisiyle evlenmek isteyen Marie'ye "Bence bir ama istersen evleniriz" diye yanıt verir (Camus, 2004: 46). Meursault için, kiminle evleneceği de önem taşımaz. Kendisiyle evlenmek isteyen hiçbir kadını reddetmeyeceğini söyler (Camus, 2004: 46-7).

Ancak, David Lynch'in Fred karakteri için, evlilik büyük önem taşıyan bir konudur. Karısının bir başkası ile birlikte olduğu ve porno endüstrisinde çalıştığı

şekildeki şüpheleri onu derin bir mutsuzluğa iter. Evliliğinin parçalanmasından duyduğu korku, onu ciddi bir şekilde etkiler ve hayatını değiştirecek kararlar almaya iter.

5) Öldürme

Günü gününe yaşayan insan, aşkın ölümüyle anlam duygusunu yitirir. Bu nedenle, aşktaki anlam yok olduğunda, ölümü düşünür. Artık yalnızca, ölüm düşüncesinde anlam bulunabilir (Camus, 2002: 188-89). Kişi kendini veya bir başkasını öldürebilir. Böylece yaşam enerjisini yok eder.

Aşkın bitişinin, kişiyi ölüm düşüncesine sürüklemesinin asıl sebebi ise, artık sevilmemekten çok, ötekinin hâlâ seveceğini bilmektir. Sürme ve sahip olma isteği duyan her insan, sevdiklerinin ölmesini veya kısırlaşmasını diler (Camus, 2000: 251). Edebiyatta gerçekleştirilemeyecek bir hayal olarak anlatılan romantik aşk, her zaman ölüm ya da intiharla ilişkilendirilir. Bu nedenle, romantik aşk, kişinin hem başkalarını, hem de kendisini fakirleşmesidir (Cruickshank, 1965: 109).

Uyumsuz insansa, aşk için cinayet işlemez. Çünkü katilin ruhu kördür ve insan her türlü sağduyudan yoksunsa, aşk güzel olamaz (Camus, 1994: 122). Uyumsuz, aşkta temiz ve mutlu kalmak ister. Cinayetle aşkı ve kendini kirletmez. Ona göre, aşk için ölmek anlamsızdır, aşk için yaşamak gerekir (Camus, 1995: 64). Aşk sonlu yapısı nedeniyle, zaten ölmeye yazgılıdır. Uyumsuz insan, bunu bilerek aşkı yaşar.

Camus'nün karakterleri uyumsuz olunca, aşk ile ölümü bir arada düşünmekten vazgeçer. *Clamence*, değişmeden önceki dönemde, öfkelenildiğinde en iyi çözümün

sevgilisinin ölümü olduğunu düşünür (Camus, 2003a: 48). Mutlu yaşayabilmek için, birlikte olduğu kişinin yaşamını kendi keyfine bağlı kılmak ister (Camus, 2003a: 49). Ancak, uyumsuz varoluşa ulaştığında, sevdiğinin ölmesini istemeyi bırakır.

David Lynch'in karakterleri ise, aşk yüzünden cinayet işler. Fred, Renee'nin kendisini aldattığına dair şüphelerine yenik düşer ve onu öldürür. Diane ise, Camilla kendisini Adam için terk edince kiralık katil tutar. Sonra da intihar eder. Diane için, Camilla'yı kaybetmek kadar acı verici olan, onun Adam'ı seviyor olmasıdır. Diane istenmemeyi kabul edebilir. Ancak, Camilla'nın başka biriyle birlikte olmasını kabul edemez.

Camus'ye göre, aşk, bazen kendinden başka bir gerekçeye ihtiyaç duymadan, kişiyi cinayete itebilir. Bazı durumlarda birini sevmek, başkalarını öldürmek anlamına gelebilir. Bu nedenle aşk, suçluluk içerir. Kişi bu noktada, suçluluğunu birlikte olduğu kişi ile paylaşmak ister (Camus, 2003c: 74). Camus'nün bu düşünceleri, Pete'in durumunu net bir şekilde özetlemektedir. Pete, Alice'i kaybetmemek ve aşkını sürdürebilmek için, Andy'yi öldürmüştür. İşlediği suçun yükünü Alice ile birlikte taşımak istemiştir. Ancak, Alice onun bu isteğini geri çevirmiş ve onu yüz üstü bırakmıştır.

6) Sevilme İsteği

Uyumsuz aşık, sevilme kaygısı duymaz. Sevilerek kendini mutlu etmeye çalışmaz. Sevmekten korkmaz, ama sevgisinde hapsolmaz. Eğer karşısındakini sevmiyorsa, bu konuda yalan söylemez.

Don Juan ile eski sevgilisinin arasındaki diyalog, uyumsuz aşğın sevilme ihtiyacından uzak bir kişi olduğunu ortaya koyar. Kadın, Don Juan'a birlikte oldukları zaman, kendisini sevmediğini söyler. Kadın iddiasını desteklemek için, onun kendisiyle birlikteyken başka kadınlara baktığını iddia eder. Don Juan, bunu inkar etmez. Ama ona göre bu, çapkınlık değil, yerine yerleşmektir (Camus, 2003c: 122-123). Burada, Don Juan, başka kadınlarla ilgilenmenin, doğası olduğunu vurgular. Aşkı kaybetmemek için, kadına sadece kendisiyle ilgilendiği yalanını söylemez. Çünkü onun için, sonsuza dek sevilmenin ve aşkı korumanın bir önemi yoktur.

Albert Camus'nün karakterleri, uyumsuz varoluğu seçtikten sonra, Don Juan'ın yolunu izler. *Düşüş*'teki Clamence, uyumsuz olmadan önce, sevilme arzusu duyar. Bu dönemde, terk edileceğini anladığıında aklına ilk gelen, artık sevilmeyeceği olur (Camus, 2003a: 48). Sevilmemeyi bir tehdit olarak görür. Bu nedenle, "Beni seviyor musun?" sorusu karşısında korku duyar. Çünkü, bu soruya olumlu yanıt vermek, kendisini gerçek duygularının ötesinde bağlamaktır. Olumsuz yanıt ise, sevilme tehlikesini beraberinde getirecektir (Camus, 2003a: 68-69). Uyumsuz bir varoluğu seçince bu arzusundan arınır. Artık kendisi için sevilme, beğenilmek ve onaylanmak önem taşımaz. Bunun kendisine vereceği tatmine ihtiyacı yoktur. Artık onun için, sevilme bir çeşit tutsaklıktır.

Uyumsuz, birlikte olduğu kişiyi sevmediğini söylemekten çekinmez. Sevilme korkusu duymaz. Aksine, sevilmemenin sağladığı özgürlük hissinden dolayı sevinir. Sisifos Söyleni'nde savunulan kuramların birleşik bir anlatımını vermek üzere yaratılan *Yabancı*'daki Meursault karakteri için, "sevmek" sözcüğünün bir anlamı

yoktur (Sartre, 1965: 96-97). Ona göre sevgi yoktur. Yalnız şimdiki zaman ve somut olan vardır (Sartre, 1965: 97). “Beni seviyor musun?” sorusuna olumsuz yanıt verir (Camus, 2004: 40). Bunun karşısındaki tarafından yadırganmasına da anlam veremez. Kendi davranışını doğal bulur. Karşısındakinin de, kendisini sevmemesini rahatlıkla kabul eder. Sevilip sevilmemeyi umursamaz (Camus, 2004: 46).

Mutlu Ölüm'deki Mersault da, sevilmeyi bir tehlike olarak görür. Ona göre sevilme, mutluluğu engeller (Camus, 1999: 111). Mutluluk, sevilmeyi sürekli kılma arzusu ile örtüşmez. Sevilme beklentisi, büyük bir özdenetim ve planlama gerektirir. Sevgilisinin aşkının, kendisini ilgilendirmediğini söylemekten de çekinmez (Camus, 1999: 56). Bu anlamda karşısındakini de özgür bırakır. Onu kendisini sevmeye zorlamaz. Aksine birlikte olduğu kişinin özgürlüğünü arzular. Nişanlısı Lucienne, onu kendisini sevmemekle suçladığında, bunu doğallıkla kabul eder (Camus, 1999: 116).

David Lynch'in karakterleri ise, sevilme isteği ile doludur. Fred, Renee'nin; Pete, Alice'in; Diane, Camilla'nın; Betty, Rita'nın; kendisini sevmesine muhtaçtır. Fred'in, Renee'yi telefonla arayıp evde bulamadığında ve Diane'in Camilla'yı Adam ile öpüşürken gördüğünde sarsılır. Bunun nedeni, artık sevilmeyeceklerini anlamalarıdır. Bu, aynı zamanda, kendilerini sevmeyen eski sevgilinin, bir başkasını seveceği korkusunu da içerir. Özel gerçeklikte de durum farklı değildir. Betty, hafızasını kaybeden Rita'nın sevgisini kazanmak için onunla birlikte geçmişini arar ve rahat yaşamını tehlikeye atar. Pete ise, Alice'in sevgisi için Mr. Eddy'e karşı çıkar ve hiç tanımadığı Andy'yi öldürür. Buradan karakterlerin hem özel, hem de nesnel

gerçeklikleri düzleminde, sevilme arzusu duyduklarını anlarız. Sevilmemek karakterleri cinayete ve intihara götürür.

Zizek'e göre, Fred karşısındakinin arzusu olduğu sürece arzular. Alice istekleri konusunda kimseye ihtiyaç duymaz. Onları özgürce ifade eder ve arzularına itaat edilmesini bekler (2001: 41). Fred ve Pete aşıkta edildir. Her iki karakter de, aşık olduğu kişi karşısında güçsüzdür. Sevgilileri tarafından arzulanmaya muhtaçtır. Camus'ye göre, kişi arzu karşısında da güçlü olmalıdır. Çünkü insan arzuya egemen olmadıkça, hiçbir şeye egemen olamaz. Ancak Camus, arzu karşısında böyle bir egemenliğe sahip olmanın kolay bir durum olmadığını gizlemez. Ona göre, kişi neredeyse hiçbir zaman arzuya egemen olunamaz (Camus, 2003b: 226). Yine de uyumsuz kişi, arzu karşısında zayıf değildir. Don Juan, arzu nedeniyle acı çekmemiş, arzuyu denetlemiş ve gerektiğinde onu yok edebilmiştir.

Diane de, var olabilmek için, Camilla'nın kendisini arzulaması ihtiyaç duyar. Onun tarafından reddedilince, kimliğini yitirir. Bu, günü gününe yaşayan insanın aşkıdır. Bu nedenle eşitlikçi ve özgürleştirici olmaktan uzaktır. Karakterin, uyanmasını ve kendini gerçekleştirmesini sağlamaz. Bir başkası tarafından arzulanma ve sevilme isteği, onun kendisini kabul etmesini engeller.

7) Mutluluk ve Dünya Sevgisi

Uyumsuz için, aşk, dünyayı sevgisini ve mutluluğu artırmanın yoludur. Uyumsuz aşık Don Juan, sadece zekaya, cesarete ve kadınlara inanır. Bu nedenle, o da Sisifos gibi mutludur (Camus, 2002: 165). Don Juan, aşkın sonsuza dek sürmeyeceğini bilir. Bunun aksini umut etmez. Kederlilerin kederli olmak için iki nedenleri vardır: Ya

bilmezler, ya umut ederler. Don Juan bilir ve umut etmez (Camus, 1996: 78). Bu nedenle kederli değildir, aksine varoluşunun tadını çıkarır.

Mutluluk, ölçüsüzce sevme hakkıdır ve aşka bağlıdır (Camus, 1995: 70). Aşk, kişiye devam etme gücü verir. Hayatın *saçmalığı* karşısında yıkılmamasını sağlar. Bu nedenle, insana büyük bir aşk gerekir. Bu aşk, umutsuzlukların yerini alır (Camus, 2002: 76). Ancak günü gününe yaşayan insan, sevmeyi değil, sevilmeyi önemser. Aşk bittiğinde, birlikte olduğu kişiye özgürlüğünü tanımaz. Bu nedenle, kişiyi mutsuzluğa mahkum eder. *Saçma* yaşama bir anlam katmasına yardımcı olmaz. Aksine, yaşamın daha da değersiz görünmesine neden olur.

Aşk ve dünya sevgisi arasında bir bağlantı vardır. Kişi birini severek, dünyayı sevmeyi öğrenir. Aşğının bedeninde, dünyayı sever. Kişi, sevdiği kişinin bedenine sarılırken, aynı zamanda gökten denize inen garip sevinci bağrına basar (Camus, 1995: 19). Bu, aşkın dünyayı ve yaşama sevincini kutsamasıdır. Bu, aşka değerini veren özelliğidir. Bu nedenle aşk, kişiyi dünyanın çarpan yüreğine götürebilecek biricik derstir (Camus, 1995: 28). Ancak bu dersi, ancak uyumsuz görebilir. Günü gününe yaşayan insan için aşk, bir mücadele ve savaştır.

Camus, için aşk, dünya sevgisi ve mutlulukla ilişkili olduğu için önemli bir kavramdır. Buradan yola çıkarak, modern insana, aşkta bir yaşam kaynağı bulmasını önerir (Camus, 2003b: 213-214). Ancak Camus'nün önerdiği, sıradan bir aşk değil, uyumsuzun aşkıdır. Kişi, günü gününe yaşayan insanın aşkında, dünya sevgisini ve mutluluğu bulamaz. Ancak, uyumsuzun özgürleştirici aşkı, bunu mümkün kılar.

Camus de özel yaşantısında, Don Juan gibi uyumsuz bir aşıktır. Hayatta ona mutluluk getiren, kadınların arkadaşlıklarıdır (Camus, 1993: 21). Aşk, mutlulukla özdeşleştirerek yaşar. Gözyaşları içinde değil, ancak coşkunluk içinde sevebilir (Camus, 2003c: 270). Bir uyumsuzun aşkını sürdürür ve severek, mutluluğa ulaşır. Bu nedenle, onun için sevmek, sevinçli bir masumiyet durumudur (Camus, 2003c: 120). Sevinçli bir masumiyet ise, aşkta güç savaşlarını, karşısındakini elinde tutma planlarını, kısırlaştırmayı, tutsaklaştırmayı, öldürmeyi dışlar. Bu tür bir duruma, ancak özgürleştirici, geçici ve ölümlü bir aşkla ulaşılabilir.

Camus'nün kitaplarındaki kahramanlar da, uyumsuz aşıktır. Bu nedenle aşk aracılığıyla, mutluluğa ve dünya sevgisine ulaşır. Bu karakterler, aşkı tutsaklık olarak görmez. Aşk, sevince ve coşkuya ulaşmada etkili bir araçtır. Severek, mutlu olur ve birlikte olduğu kişiyi de mutlu ederler.

Bu karakterler, aşk konusunda saplantılı ve inatçı değildir. Aşk, mutluluğa ulaşmada bir araçtır. Asıl mutluluk sebebi yaşamaktır. Yaşamda mutluluk zaten mevcuttur. Kişi sadece yaşadığı ve yaşarken uyumsuzu gerçekleştirdiği için mutludur. Örneğin, *Mutlu Ölüm*'deki Mersault için, aşk, mutluluğun tek yolu değildir (Camus, 1999: 102). Bu karakter için aşk, çılgın bir yaşam tutkusudur (Camus, 1999: 90).

Sevinçle yaşamak ve aşkı bu yaşam için etkili bir araç olarak görmek, kişinin ölüme olan bakışını da etkiler. Sevinç yüklü bir varoluş, mutlu bir ölümü beraberinde getirecektir. Camus'nün en önemli romanlarından birine *Mutlu Ölüm* adını vermesi de tesadüf değildir. Bu, mutlu bir şekilde yaşamayı bilen bir kişinin, mutlu bir

şekilde ölmeyi de başarabileceği gerçeğini de vurgular. Hayatı ve aşkı bu şekilde yaşadığı için mutlulukla yaşar ve aynı şekilde ölür. Bu nedenle, bu romanın ana karakteri olan Mersault'nun ölümü, “yüreğinin sevinci içinde” gerçekleşir (Camus, 1999: 147).

Bu roman, daha sonra *Yabancı*'nın ana temalarını da belirlemiştir. Ana karakterlerin isimlerinin birbirine bu kadar benzer olması da, bu iki roman arasındaki benzerliği vurgular. *Yabancı*'daki *Meursault* da, aynı *Mutlu Ölüm*'deki Mersault gibi mutludur. Hayatında hiçbir zaman gerçekten pişmanlık duymadığını açıkça söyler (2004: 96). Böyle bir yaşantı, idam gibi acı bir şekilde sonlansa bile, mutluluk için elverişlidir.

Meursault, idamından önce kendisiyle konuşmak isteyen papazı sonuna kadar reddeder. Papazın ona sunduğu ölüm sonrası dünyayı kabul etmeyecek kadar yaşamaktan zevk aldığını söyler. Ölüm sonrası dünya, mutsuzluk ve Tanrı korkusu ile dolu olan papaz içinse, bu tür bir dünya sevgisi anlaşılır bir durum değildir. Şaşkınlık içerisinde Meursault'ya “bu dünyayı bu kadar mı seviyorsunuz?” diye sorar (Camus, 2004: 113). Meursault, gerçekten bu dünyayı çok sever. Papazın kendisi için dua etmesini kesinlikle kabul etmez. Papaz, onun sözleri karşısında derin bir acıya kapılarak ağlar. Aslında bu gözyaşlarının nedeni, papazın idam cezasının uygulanmasını bekleyen bir adama duyduğu acıma değildir. Camus, bunu net bir şekilde ifade etmese de, papazın Meursault'ya değil, kendisine ağladığını görmek zor değildir. Papaz, erdemlerle, kurallarla ve Tanrı inancıyla şekillendirdiği yaşantısının, bir idam mahkumunun hayatından daha mutsuz olduğunu gördüğü için ağlar. Papaz, kendisine doğru olduğu öğretilen kurallardan sapmamıştır. Karşısındaki suçlu ise,

annesinin ölümünden acı duymamış ve sırf gözüne güneş girdiği için cinayet işlemiştir. Yine bu suçlu, kendisinden çok daha mutludur. Papazın gözyaşları, hayatı boyunca inandığı öğretinin kendisini mutluluğa götürmediğini görmeyen üzüntüsünü ifade eder. Meursault içinse aşk, bu dünyadır (Camus, 2002: 97). Yaşamının her anında bu aşkı ve dünya sevgisini yüceltmıştır. Bu nedenle, idamını beklerken bile mutludur ve dünya sevgisi ile doludur. Dünyayı, kendine bir eş ve kardeş olarak görür. Böylece mutlulukla dolar (Camus, 2004: 116). Bu çerçevede, Camus için aşk, dünya sevgisi ve mutlulukla ilişkili olarak şekillenir.

Düşüş'teki Clamence de, uyumsuz olduktan sonra, ölesiye mutlu olduğunu ilan eder (Camus, 2003a: 96). Hasta bir şekilde yatağında yatarken, dünyaya duyduğu sevgiyi ve mutluluğunu kutsar.

Camus'nün ünlü tiyatro eserindeki ana karakter Caligula ise, yazarın diğer karakterlerinin aksine, aşkta ölümsüzlüğü arar. Sevdiği kadının ölümünden sonra, böyle bir dünyanın katlanılmaz olduğunu ilan eder. Onun aradığı, bu dünyaya ait olmayan, ölümsüz ve mutluluk verici bir kavramdır. Bu nedenle, Caligula yazarın diğer karakterlerinin aksine, mutsuzdur. Bu duygularını, "İnsan ölür ve mutlu değildir" sözleriyle ifade eder (Camus, 1993b: 13). Caligula'nın bu sözleri, Camus'nün ana görüşlerini destekler. Bu görüş, uyumsuz aşkın kişiyi mutlu, günü gününe yaşayan insanın ise mutsuz edeceğidir. Günü gününe yaşayan insanın aşkı kişinin dünya sevgisini ortadan kaldırır. Onu mutsuzluğa ve intihara sürükler. Yalnızca mutlu aşklar, olgun yaştaki insanın gençliğini uzatabilir. Ötekiler, onu bir anda yaşlılığa savurur (Camus, 2003c: 269).

David Lynch'in karakterlerinin aşkları, onların dünyayı sevmelerini ve mutlu olmalarını engeller. Fred'in karısı ile olan ilişkisi onu derin bir mutsuzluğa sürüklemiştir. Sonunda dünyaya sırt çevirerek, idam cezasını göze alarak, Renee'yi öldürmüştür. Diane ise, öznel gerçeklikteki mutlu halini, Camilla'nın kendisini terk etmesi üzerine kaybetmiştir. Mutsuzluğu onun yaşama ve yaşatma isteğini yok etmiştir. Önce sevdiği kişinin, sonra da kendisinin hayatına son vermiştir.

Her aşk kişiyi haklı çıkarmaz (Camus, 1995: 104). Fred ve Diane'in aşkları, onları haksız çıkarmıştır. Aslında tek istedikleri sevdikleri kişi ile mutlu olmakken, aşk onları cinayete sürüklemiştir. Sonunda, masum duyguları, onları birer katil ve yaşam enerjisi düşmanına dönüştürmüştür. Bu iki karakter aşkta, günü gününe yaşayan insan portresi çizmiştir. Camus bu durumu, dünyadan bir aşk dilediğinde, çok istediği bir hakikate inanmak isteyen ve her şeyi boşlayan, insanın şu tuhaf hiçliği olarak betimlemiştir (Camus, 2002: 92). Fred ve Diane, dünyadan bir aşk istemiş ve sevildikleri gerçeğine inanmayı arzulamıştır. Bu nedenle, birlikte oldukları insanın gerçek duygularını boşlamıştır. Sonunda ortaya çıkan gerçekten karakterlerin hepsinin sonunu hazırlayan bir hiçlik olmuştur. Camus için, böyle bir noktada, kişi sevdiğinin çekiciliğinin köleliğinden vazgeçmelidir (Camus, 2002: 175). Oysa, Fred, Renee'nin; Pete, Alice'in; Diane, Camilla'nın güzelliğinin ve çekiciliğinin kölesi olmaktan kendilerini kurtaramamıştır. Özellikle cinsellik merkezli bir ilişki olan, Pete ve Alice'in ilişkileri, son noktada tam bir kölelik yaratmıştır. Pete, Alice ile birlikte olmak için, ailesi ve eski sevgilisiyle yaşadığı huzurlu yaşama sırt çevirmiştir. Hırsızlık yapmış ve cinayet işlemiştir.

Camus'ye göre, bir kalp sevmekle değil, ancak aşk acısı ile yönetilebilir. Bu durumda, aşk; yoksunluk, özlem ve boş kalmış ellerdir. Kişiyi coşku değil, iç sıkıntısı verir. Kişi, aşık olduğu için, kendini cennette zanneder. Oysa cehennemdedir. Yaşadığı boşluğun, aşk ve yaşam olduğunu sanır. Aksine bu, ayrılık acısı, zorlanma, ışısız bir kalbin mutsuzluğu, gözyaşlarıyla ıslanmış bir aşkın tuzlu tadıdır (Camus, 2002: 176). Bu cümleler, Diane, Fred ve Pete'in içinde buldukları durumu net bir şekilde özetler. Karakterler, sevdikleri kişi tarafından yönetilir. Bunun nedeni, dayanılmaz bir aşk acısı duymalarıdır. Coşku değil, sıkıntı duyarlar. Bir cehennem azabı içerisinde, kendilerini yöneten kişilere boyun eğerler. Böyle bir aşk üzerine ise, hiçbir şey kurulamaz. Bu noktada, aşk; kaçış, büyük acı, harika anlar ve aralıksız bir düşüğe dönüşmüştür (Camus, 2003b: 103). Bu nedenle, Fred, sahnelerde alkışlanan başarılı bir saksofon sanatçısıyken, hapiste gardiyanlar tarafında yumruklanan bir idam mahkumuna dönüşür. Pete, ailesinin ve eski kız arkadaşının koşulsuzca sevdiği, işini başarıyla yapan bir gençken, hırsız ve katil olmuştur. Diane ise, başarılı bir oyuncu olabileceken, kiralık katil tutarak sevdiğini öldürten birini haline gelmiş, sonunda kendini de öldürmüştür. Bu karakterler, günü gününe aşkları nedeniyle, sürekli bir düşüş yaşamıştır.

Camilla ve Alice ise, Camus'nün "şeytanla anlaşma yapmak" olarak adlandırdığı bir varoluşu gerçekleştirmiştir. Düşünürü şeytanla anlaşma yapmak olarak kast ettiği durum, dünya üstüne bahse girmek, şehvet ve zevki yaşama sebebi olarak seçmektir (Camus, 2003c: 106). Onların aşkları kendilerine zarar vermemiştir. Ancak yine de bu karakterler, uyumsuz aşık değildir. Çünkü uyumsuz aşık sadece kendisine değil, birlikte olduğu kişiye de zarar vermeyen kişidir. Bu nedenle, bu şeytanla anlaşma yapılarak yaşanan aşk, adaletsizliktir (Camus, 2003b: 267).

SONUÇ

Yeni kara filmin önemli yönetmenlerinden David Lynch'in sineması ile varoluşçuluk arasında bağlantı kurmak olanaklıdır. Önemli bir varoluşçu tema olan aşk, yönetmenin *Kayıp Otoban* ve *Mulholland Çıkmazı* filmlerinin ana eksenidir. Bu iki film, varoluşçu düşünür ve yazar Albert Camus'nün uyumsuz aşk kavramı üzerinden yorumlanmaya çok elverişlidir.

Albert Camus için en büyük uyumsuz aşık olan Don Juan, aşkı ölümsüzlüğü aramaz. Aşkın biteceğini bilir. Birlikte olduğu kişiyi sahiplenmez ve kıskanmaz. Onun kendisinden sonra, başkalarını seveceğini bilir. Karşısındakinin ve kendisinin aşkı çoğalmasını ister. Bir nicelik ahlakına sahiptir. Çok sayıda kadınla ilişkiye girerek deneyimini çoğaltır.

Yazarın romanlarındaki karakterleri ile Don Juan arasında uyum vardır. *Yabancı*'daki Meursault, *Mutlu Ölüm*'deki Mersault ve *Düşüş*'teki Clamence karakterleri, Don Juan gibi aşkı geçici olarak görür. Karakterler aynı kişinin aşkı üzerinde ısrarcı değildir. Örneğin Meursault, Marie'nin evlenme teklifi gibi, herhangi bir kadınınkini de reddetmeyeceğini söyler. Hapse düştüğünde ise, özellikle Marie'yi değil; herhangi bir kadını arzular.

Karakterlerin aşkı bu şekilde yaşamaları, onlara zarar vermez. Aksine aşk, onların özgürleşmelerinde önemli bir rol oynar. Onları yaşama sevinci ve mutlulukla doldurur.

David Lynch'in, *Kayıp Otoban*'daki Fred ve *Mulholland Çıkmazı*'ndaki Diane karakterleri de, Camus'nün kurtarıcı olarak nitelendiği aşka sahiptir. Ancak bu iki karakter ilişkilerini Camus'nün önerdiği şekilde yaşamaz. Aşk aracılığıyla hayatlarına anlam kazandırma fırsatını değerlendiremezler. Aynı kişiyle sonsuza dek sürecek bir aşkı paylaşmak isterler. Sevgilerine sahip olmak isterler. Bu nedenle kıskançlık ve kaygıyla doludurlar.

Diane ve Fred'in aşkı geçici değildir, filmin sonuna kadar gücünü kaybetmez. Bu iki karakter, aşkın sonlu olduğunu kabul etmez. Böylece, öleceklerini unutmaya, aşk aracılığıyla sonsuzluğa ulaşmaya çalışırlar. İnsana dair her olgunun geçici olduğu gerçeğini reddederler.

Sonsuz aşkı arzulayan Fred ve Diane için, yeni sevgililerle, yeni aşklar yaşamaya başlamak olanaksızdır. Onlar, aşkın yıkılıp tekrar yaratılabileceğini düşünmez. Bir kere aşık olur ve sonsuza kadar aynı kişiyle birlikte olmayı ister. Diane, Camilla'nın sonsuza kadar kendisinin olmasını ister. Fred ise, Renee tarafından aldatıldığını düşünerek acı çeker.

İlişkileri sahip olma ve kıskançlık üzerine kuruludur. Fred, Renee'nin porno filmlerde oynadığına ya da kendisini aldattığına dair elinde bir kanıt olmamasına rağmen, acı çeker. Diane de, Camilla başka bir kadınla öpüşünce ve Adam ile evlenme kararı alınca, kıskançlık duyar.

Diane ve Fred, birlikte oldukları kişileri öldürür. Ardından Diane intihar eder. Sevgilinin gelecekte başkalarına aşık olabileceği fikrini reddettikleri için, onları

ölüme mahkum ederler. Böylece, aşklarının bedelini, Fred cinayet işlemekle, Diane ise hem kendisinin, hem de sevgilisinin hayatını sona erdirmekle öder.

Don Juan her aşkında daha da güçlenirken, Diane ve Fred güçsüzleşir. Öznel gerçeklikte bile Betty, Rita'ya âşık olduktan sonra, Rita'ya yardımcı olan, cesur ve güçlü kadın özelliğini yitirir. Nesnel gerçeklikte ise, Diane'in Camilla'nın sinemadaki başarısının gölgesinde kalması, onun devam etme gücünü kaybetmesine neden olur. Fred ise, başarılı bir müzisyen olmasına rağmen aşk hayatına şüphelerin egemen olması nedeniyle, kariyerini baltalar.

Karakterlerin aşkı yaşayış biçimleri onların varlıklarını tehdit eder. Çünkü bu iki karakter, varoluş anlamlarını, âşık oldukları insanla olan ilişkilerine yükler. İkisi de kendini tehlikeye atar ve yenik düşer.

Don Juan'ın aksine Diane ve Fred'in aşkları eşitlikçi değildir. Onların ilişkileri, karşı tarafı elinde tutabilmek için, kendine muhtaç hale getirme çabasıyla şekillenir. Böylece ilişkinin eşitlik arayan dengesi bozulur.

Karakterler, arzulanmayı sürdürebilmek için karşı taraf üzerindeki güçlerini korumaya çalışır. Betty, Rita'yı kurtarabilirse, onun üzerinde güce sahip olabileceğini ve onun için vazgeçilmez hale gelebileceğini düşünür. Bu nedenle, Rita'nın güçsüzlüğünden mutluluk duyar. Betty için kimliğini bilmeyen, güçsüz ve kayıp Rita, hükmedilebilecek, kolaylıkla şekillendirilebilecek yapısı nedeniyle ideal bir eştir. Oysa nesnel gerçeklik düzeyinde Camilla, Diane'in istediği gibi güçsüz ve korunması gereken biri değildir ve bu onun aşkın enerjisini kendisini zehirlemek için kullanmasına neden olur. Aksine Diane, Camilla'nın kendi gücünü sonuna kadar

ispat ettiği bir araçtır. Bu noktada her iki taraf da, karşısındakinin güçsüz durumda kalmasını ister.

Benzer durum, *Kayıp Otoban* filmi için de söz konusudur. Bu filmdeki Fred karakteri de, Renee'nin gizem dolu geçmişı karşısında, kendisini güçsüz hisseder. Diane, Camilla'nın gelişimine ayak uyduramaz ve o büyük bir sanatçı haline gelirken, kendisi sadece küçük rollerle yetinmek zorunda kalan bir figüran olur. Fred de aynı şekilde şüphelerinin tutsağı olduğu için Renee ile aynı çizgide duramaz. İki karakter de sevgililerinden geride kalır.

Uyumsuz insan, aşk nedeniyle mutluluk duyar. Aşk, dünya sevgisine ulaşmanın bir aracı olarak görür. Don Juan, Mersault, Meursault ve Clamence mutludur. Ancak, Diane ve Fred aşk nedeniyle acı çeker ve dünya sevgisine ulaşamaz. Bu nedenle, aşk, niteliğini yitirir ve kurtarıcı olmak yerine, yıkıcı hale gelir.

Aşk aracılığıyla özgürleşemezler. Sevgililerinin de kendilerine bağımlı olmalarını isterler. Tanrı'nın yokluğu, yaşamın akla uygunsuzluğu ve kişinin ölümlü oluşundan kaynaklanan *saçmaya* başkaldırmada etkili olan aşk, kendileri için yıkıcı bir araca dönüştürürler. Bu nedenle bu karakterler uyumsuz aşık değildir.

Bu karakterler ile Camus'nün günü gününe yaşayan insan tasarımı ile büyük bir benzerlik vardır. İlişkileri Albert Camus'nün de öngördüğu gibi dürüst ve otantik olmadığı için bu karakterler aşk aracılığıyla mutluluğa ve dünya sevgisine ulaşamaz. Karakterler, filozofun savunduğu ideal durumu yaşamaktan çok uzaktır.

Bu çerçevede, yönetmenin karakterleri ile, düşünürün görüşleri arasında belirgin bir paralellik söz konusudur. Çünkü yönetmenin filmleri, filozofun günü gününe yaşayan insan tasarımı ile birebir örtüşmektedir. Bu iki karakter filozofun günü gününe insanı gibi, mutsuzluk içinde yaşar ve gerçekleri göremez. *Saçma* karşısında bilinçsizlerdir. Dolayısıyla, David Lynch sinemasının izleyiciye sundukları, Albert Camus'nün savunularıyla örtüşür.

ÖZET

İki Dünya Savaşı yaşayan insanlık, temel sorunsalı yaşamın anlamı olan varoluşçuluğu keşfetmiştir. Varoluşçuluğun psikanalizin yanıtlayamadığı soruları yanıtlamasına rağmen, sanat eserleri psikanalizin bakış açısıyla incelenmeye devam edilmiştir. Özellikle, gerçeküstücü öğeler içeren sanat eserleri, Freud'un teorilerinden yararlanarak değerlendirilmektedir. David Lynch sineması da, tek yönlü okunmaktadır. Bu filmleri varoluşçuluğun bakış açısıyla çözümlenmek onları derinleştirecektir. Bu amaçla, Albert Camus'nün *saçma* ve uyumsuz aşk ile ilgili kuramları takip edilecektir. Bu tezde, ayrıca yönetmenin son iki filmi olan, *Kayıp Otopan* ve *Mulholland Çıkmazı*'nda aynı karakterin öyküsünün anlatıldığı iddia edilecektir. Böylelikle aşk teması felsefe ile sinema arasında bir köprü olarak kullanılacaktır.

ABSTRACT

After suffering from two world wars, human beings discovered existentialism, a branch of philosophy whose first concern is the meaning of life. Although existentialism could answer the questions that psychoanalysis couldn't, artistic work is still analysed from the view of psychoanalysis. Especially every artistic work including surrealistic elements was evaluated by using the theories of Freud. The films of David Lynch are also condemned to a one-track mind evaluation. Examining these films from the view of existentialism will deepen them. For this purpose the theories of Albert Camus about absurdity and absurd love will be followed. In this thesis, it will be claimed that the last two films of Lynch, *Lost Highway* and *Mulholland Drive* tell us the story of the same character. This character is the modern human being who seeks eternity in love. In this way the theme love will be used as a bridge between cinema and philosophy.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bordwell, D. ve Thompsen, K. (2004). *Film Art*. New York: McGraw Hill.

Büyükdüvenci, S. (2001). *Varoluşçuluk ve Eğitim*. Ankara: Siyasal Kitapevi.

Camus, A. (1962). *Denemeler*. çev: Selahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol. İstanbul:

Camus, A. (1965). *Sanatçı ve Çağı*. çev: Yıldırım Keskin. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Camus, A. (1990). *Sıkıyönetim*. çev. Bertan Onaran. İstanbul: Ara Yayıncılık.

Camus, A. (1993a). *Yolculuk Günlükleri*. çev: Ramis Dara. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (1993b). *Caligula*. çev. Abdullah Rıza Ergüven. İstanbul: Berfin Yayınları.

Camus, A. (1994). *Veba*. çev: Nedret Tanyolaç Öztokat. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (1995). *Düğün ve Bir Alman Dosta Mektuplar*. çev: Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (1996). *Sisifos Söyleni*. çev: Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (1999). *Mutlu Ölüm*. çev: Ramis Dara. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (2000). *Başkaldıran İnsan*. çev: Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (2002). *Defterler 1*. çev: Ümit Moran Altan. İstanbul: İthaki Yayınları.

Camus, A. (2003a). *Düşüş*. çev: Hüseyin Demirhan. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (2003b). *Defterler 2*. çev: Ümit Moran Altan. İstanbul: İthaki Yayınları.

Camus, A. (2003c). *Defterler 3*. çev: Ümit Moran Altan. İstanbul: İthaki Yayınları.

Camus, A. (2004). *Yabancı*. çev: Vedat Günyol. İstanbul: Can Yayınları.

Celeste, Reni (Ocak 1999). "Highway: Unveiling Cinema's Yellow Brick Road." *Other Voices*. (thecityofabsurdity.com/papers/celeste.html).

Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Chaix-Ruy (2000). *Nietzsche Yaşamı ve Felsefesi*. çev. Lerna Çinlemez, Berna Serveryan. İstanbul: Çiviyazıları.

Chion, M. (1995). *David Lynch*. London: British Film Institute.

Collins, J. (1952). *The Existentialists*. Chicago: A Gateway Edition.

Contat, M. (2004). *Sartre, Sartre'ı Anlatıyor*. çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Copleston, F. (2000). *Sartre. Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty. Claude Lévi Strauss*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.

Cruickshank, J. (1965). *Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı*. çev. Rasih Güran. İstanbul: De Yayınevi.

Derman, D. (1989). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Ajans.

Ergüven, M. (1998). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.

Foulquie, P. (1995). *Varoluşçuluk*. çev. Yakup Şahan. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gabbard, G. ve Gabbard, K. (2001). *Psikiyatri ve Sinema*. çev. Yusuf Eradam, Hasan Satılmışoğlu. İstanbul: Okuyan Us Yayın.

Geçtan, E. (1999). *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Hanson, P. (2003). *Kayıp Kuşak Filmleri*. çev. Kürşad Ertuğrul. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Hardy, P. G. (2003). "Suç Filmleri". *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Heidegger, M. (1991). *Metafizik Nedir?* çev. Yusuf Örneğ. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Herzogenrath, Bernd (1999). "On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology." *Other Voices*, 1(3).
<http://www.othervoices.org/1.3/bh/highway.html>.

Jaspers, K. (2001). *Felsefe Nedir?* çev. İ. Zeki Eyupoğlu. İstanbul: Say Yayınları.

Klein, A. (2001) "Everything you were afraid to ask about Mulholland Drive." 10.
http://dir.salon.com/ent/movies/review/2001/10/12/mulholland_drive/index.html

Kierkegaard, S. (2004). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. çev: M. Mukadder. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kierkegaard, S. (2006). *Kaygı Kavramı Mevrus Günah'ı Konu Edinen Dogmatik Problem Üzerine Psikoloji Açısından Bir Teşekkür*. çev: Türker Armaner. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Levy, B. H. (2004). *Sartre Yüzyılı Felsefi Bir Soruşturma*. çev: Temel Keşoğlu. Ankara: Doruk Yayımcılık.

Levy, N. (2002). *Sartre*. Oxford: Oneworld Publications.

Lopate, P. (2001). "Welcome to L.A." *Film Comment* 9-10.
<http://www.lynchnet.com/mdrive/filmc1.html>

MacIntyre, A. (2001). *Varoluşçuluk*. çev: Hakkı Hunter. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Macquarrie, J. (1980). *Existentialism*. New York: Pelican Books.

Mairowitz, D. Z. ve Korkos, A. (1998). *Introducing Camus*. New York: Totem Books.

May, R. (2003). *Yaratma Cesareti*. çev: Alper Oysal. İstanbul: Metis Yayınları.

McKenzie, S. (2003). "More Deeply Lost: Lost Highway and the Tradition of Alienation in Film Noir" . 10. www.thecityofabsurdity.com/losthighway/index.html.

Monaco, J. (2000). *Bir Film Nasıl Okunur?*. çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Müller, J. (2000). *Movies of The 90's*. New York: Taschen.

Nietzsche, F. (1998). *Tan Kızılığın Ahlaksal Önyargıları Üzerine Düşünceler*. çev: Hüseyin Salihoğlu ve Ümit Özdağ. Ankara: İmge Kitavbevi.

Nietzsche, F. (2000). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. çev: A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: Cem Yayınevi.

Nietzsche, F. (2004a). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2004b). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. çev: Ahmet İnam. İstanbul: Say Yayınları.

Oskay, Ü. (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Özdemir, S. T. (2003). *Kara Filmler*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sartre, J. P. (1965). *Yabancıнын Açıklaması*. çev: Bertan Onaran. İstanbul: De Yayınevi.

Sartre, J. P. (2000a). *Akil Çağı, Özgürlüğün Yolları: 1*. çev. Gülseren Devrim. İstanbul: Can Yayınları.

Sartre, J. P. (2000b). *Aydınlar Üzerine*. çev. Aysel Bora. İstanbul: Can Yayınları.

Sartre, J. P. (2000c). *Modern Times: Selected Non-Fiction*. İngilizceye çeviren: Robin Buss. London: Penguin Boks.

Sartre, J. P. (2003). *Varoluşçuluk*. çev. Asım Bezirci. Say Yayıncılık: İstanbul.

Savaş, H. (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Türk, B. (2002). *The Camera as Other: Mulholland Drive and Existentialism in the Age of Mechanical Reproduction*. <http://actionmagazine.com/article>.

Ulaş, S. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Kitapevi.

Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*. çev: Ertan Yılmaz. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yalom, I. (2001). *Varoluşçu Psikoterapi*. çev: Zeliha İyidoğan Babayiğit. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yeres, A. (2004). *Göstermenin Sorumluluğu*. İstanbul: Donkişot Yayınları.

Yılmaz, T. (2004). *Bir David Lynch Kitabı*. İstanbul: Es Yayınları.

Zizek, S. (2001). *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine*. çev. Savaş Kılıç. İstanbul: Om Yayınevi.