

-Araştırma Makalesi-

Yaşamın ve Ölümün Büyüsü: Terrence Malick'in Tarih Temalı Sinema Filmlerinde Doğa-İnsan-Savaş İlişkisi

Sinan Vardar*

Özet

Yaşamın hatlarının, doğal ve yapay sınırlılıklar içerisinde, ritüelistik bir görüntü arz eden ölüm anına dek an be an yeniden keşfedildiği; çatışmanın insan varoluşundaki görünümünün etkili bir sinema dili ile çarpıcı bir anlatıya dönüştürüldüğü Terrence Malick'in sinematografisinde tarihsel olanın işlenişi, insan-doğa ve ben-öteki ilişkilerinin -felsefi hatları minvalinde- özgün bir serencamını sunar.

"Aşk", "büyü", "ölüm", "savaş", "yitim", "sonsuzluk" gibi kavramlar ekseninde ortaya konulan bu tarih temalı anlatılar, insan açısından temel ontolojik sorunsallar arasında gösterilebilecek olan benliğin temellendirilmesi hususunda sinema dili ile pekiştirilmiş tartışmalar barındırır. Karşılaşılan öteki karşısında benliğin yeniden kurulumuna ve bu suretle kültürel belirlenimciliğin sorgulanmasına ilişkin bu anlatılar, Malick'in tarih temalı sinema filmlerinin temel dinamiklerindedir.

Çalışmamızda, II. Dünya Savaşı yıllarında, ABD ordusuna bağlı kuvvetlerin Pasifik Cephesi'ndeki çatışmalarının ortasında kalmış, savaşla iç içe yaşamakta olan bireylere mercek tutan *The Thin Red Line* [İnce Kırmızı Hat] (1998) ve Kuzey Amerika topraklarındaki kolonizasyon faaliyetlerinin başlangıcına tekabül eden bir tarihsel evrede belirginleşen kültürel farklılık ve ötekilik hususunu işleyen *The New World* [Yeni Dünya] (2005) sinema filmleri, bahsini etmiş olduğumuz hususları tartışma olanağı tanıyan sinematografik özellikleri hasebiyle mercek altına alınacaktır. Yürütülecek soruşturmalar boyunca tarih felsefesi, benlik sorunsalı, benliğin kurulumu, kültürel belirlenimcilik, doğa-insan ilişkisi, savaşın insan üzerindeki etkileri minvalinde ortaya konulmuş felsefi yaklaşımlara dayalı değerlendirmeler, ilgili sorunsallar ile ilişkisinde hem bir anlatı/tartışma zemini hem de ana tema olarak ele alacağımız tarih nosyonu ekseninde sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Terrence Malick, savaş, doğa, insan, tarih.

* Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Kocaeli, Türkiye.

E-mail: sinan.vardar@kocaeli.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5192-5677

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871594

Vardar, S. (2021). Yaşamın ve Ölümün Büyüsü: Terrence Malick'in Tarih Temalı Sinema Filmlerinde Doğa-İnsan-Savaş İlişkisi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 232-259. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871594>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 09.06.2021

-Research Article-

The Magic of the Life and Death: The Relationship Between Nature, Human and War in the Terrence Malick Films With Historical Content

Sinan Vardar*

Abstract

The lines of life which are to discover again and again till the death which has ritualistic faces convert to an effective narration in Terrence Malick's cinematography. All the narrations in Malick's movies about historical include and examine relations between human and nature and own and other.

These historical-themed narratives, which are put forward on the axis of concepts such as "love", "magic", "death", "war", "loss", "eternity", contain discussions reinforced with the language of cinema based on the self, which can be shown among the problematic issues based on humanity. These narratives on the reconstruction of the self in the face of the other encountered, and thus the questioning of cultural determinism are among the basic dynamics of the history-themed movies of Malick.

*In our study, we will examine and argue the topics such like issue of selfdom, constructing of selfdom, cultural determinism, relations between man and nature through Malick's *The Thin Red Line* (1998) and *The New World* (2005) movies. Throughout the investigations to we carry out, we will evaluate the philosophy of history, the problem of the self, the establishment of the self, cultural determinism, the relationship between nature and human, based on related philosophical approaches.*

Keywords: *Terrence Malick, war, nature, human, history.*

* Res. Assist., Kocaeli University, Faculty of Art and Science, Department of History, Kocaeli, Turkey

E-mail: sinan.vardar@kocaeli.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5192-5677

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871594

Vardar. S. (2021). Yaşamın ve Ölümün Büyüsü: Terrence Malick'in Tarih Temalı Sinema Filmlerinde Doğa-İnsan-Savaş İlişkisi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 232-259. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871594>

Received: 31.01.2021

Accepted: 09.06.2021

Extended Abstract

Purpose

In our study, we will discuss Malick's basic claims about existence and try to relate these to their cinematographic content. For this purpose, we will mention Martin Heidegger's existentialism, because of its effects on Malick's creativity. Malick, as a philosopher, or "philosophical filmmaker" as Robert Sinnerbrink mentioned, discusses the being like the Heidegger did, and relates it with nature, death, and time. According to Heidegger, time is the base of possibility of existence of Dasein, which the chief characteristic of human being, but with Heidegger's quotes, Dasein is not human nor nothing other than man. Dasein is the key concept which informs us about status of being in Heidegger's philosophy. According to him, when we mention the human, we mention the Dasein as well. Because humankind exists as a being-in-the-world and has left into a *Geworfenheit* [thrownness]. Humankind has pain because of this thrownness, and can not find its symbolic home, which will end all of his existential issues. So, humankind has to find its real home, otherwise the anxieties which arise from this uncertainty would go on.

Method

When discussing the representations of existence in Malick's historical films, we will mostly benefit from Heidegger's ontological theories, Nietzsche's discourse of war, the perception of human as good and evil in Taoism, and *Geworfenheit*, one of the key concepts of understanding human. In addition to these, we will discuss relations and conflicts between own and other through Gadamer's philosophical works. Also, in this section, we will use the theories of cultural determinism and approaches to acculturation to explain the stories of the movie characters through some reference scenes taken from the movies. We will try to put forward the Malick not only as an auteur, as a "cine philosopher" as well.

Results and Discussion

The historical characters represented in Malick's historical movies have anxieties emerged from unsolved questions about being, so every character goes journeys to get the meaning which enrich lives and obviate depressions. Cpt. John Smith, in *The New World* movie, aims to find his symbolic home, because that home links with solvation of his rooted problems, according to him. Smith leaves a civilised world behind and when he steps on a alien land, he no longer has any home in context of real nor symbolic. He finds himself an alienated man: all natural objects that cause him fear, such as trees, grass or rivers, become meaningless and give no hope for salvation. When he meets the locals, he discovers pristine lives that prompted her to rethink the real home and thus begin to recognize the meaning hidden in the shapes of nature. He conceives the being as natural ones, lives, war, and of course time. Just like Smith, Pvt. Witt in *The Thin Red Line* movie, experiences every moment that shows him the real life hidden in the nature scorched with bloody conflicts. Witt is sent to that land as a soldier, but refuses to kill just like her close friend Ash. Both Smith and Witt's journeys have fated with death: Smith dies symbolical by leaving his real home in the land, where he found the meaning of being; Witt, on the other hand, dies by an enemy bullet while he trying to save one of his brothers in arms. We audiences watch each of these stories as debates and presentations about being.

The *Thin Red Line* and *The New World* feature films differ significantly from different productions that deal with the same historical periods by processing the multidimensional loss of war brought about by the war, landlessness, and the sensation of Being through striking character models. In particular, the philosophical background encountered in *The Thin Red Line* is a source of a different narrative that cannot be compared with the *Saving*

Private Ryan movie, which was released in the same year. Indeed, unlike the other example, *The Thin Red Line*, within its cinematography, follows a pattern guided by the reasoning and questioning that are embedded in these scenes, not action scenes. This theme, which is one of the principal lines of Malick's cinematic style, which we know and can see with Heidegger's intense influence, has given the relevant films their actual identity. However, as Nietzsche emphasizes, the phenomenon of war, which has been conveyed in relation to the state of decay, has made armed conflicts one of the key representations that bring about the destruction of the ego, by removing them from being merely a ritual of killing lives. In the movies, it is possible to see the traces of this decay moment by moment in the situations of the soldiers who killed by using weapons. Malick, who presents war as the beginning of decay, still portrays each of the principal characters who fight as individuals wandering between life and death and accepting the responsibility of this action while wandering. That he owns this responsibility leads him to take part in the world and to inaction in places. In this two-sided image, the human senses the Being through his own existence and other beings with which he relates. However, the optimistic picture that appears until the end of the first half of the films leaves its place in the second half to show signs of decay, becoming homeless again and ultimately dying. Malick's principal characters cannot find happiness; they are the representations of the modern man, destined to grapple with and always lose, with the anxieties and depression of modern technique.

The *New World* and *The Thin Red Line* films, where we can see the main lines of Terrence Malick's cinematographic narrative style, contain quite striking images and allegories when reconsidered in the axis of "nature", "human", "war", "life" and "death". Life, just like death, encompasses the characters in nature that people who encompass everything can perceive and feel phenomena based on their own Beings or lives. These films, in which war is not fought solely with weapons, in which the characters are thrown between their inner worlds and external realities in order to be, but to ease their longing for a home-imaginary, present a rather original narrative with their interpretation of "decay" as losing sincerity or being stuck between these two poles. However, in these films where the use of weapons / warfare appears as an ethical distinction, we see the indigenous image as the opposite of modern man and the fighting man and war.

Malick's related films stand out as important original cinema productions in which fundamental debates about existence. The representations of nature, especially seen in *The New World* and *The Thin Red Line* films, the different holds examples of the person who grasps the existence within the framework of both himself and the world in which he interacts, in scenes where the characters interact with them. This factor, which determines the dynamics of the approach of the principal characters towards the new cultures they encounter, has served as the basis for intercultural interaction and trying to eliminate the *Heimatlosigkeit* [homelessness] felt as an effect of modern technique. Besides these issues, Malick, instead of using war which make with weapons as an action element in the narrative, discuss the war in terms of "death", one of the fundamental problems and situations of human existence. He does not discuss the death that came with the war only with its material side, but also with the presentation of psychological indicators in terms of the destruction of self-consciousness with the loss of emotions and belief. In Malick's related films, war, nature and man have existed as three important elements that are in an ontologically continuous and "magical" interaction with each other. In this interaction, death, an essential part of human life, is presented as a distinct but not only ending but also complementary phase of the same magical process. Malick saw death, both material and symbolic, as part of the magical interaction that lies in the relationship between nature-man-war. Like Martin Heidegger, Malick regarded death as an important source of the creation of *Dasein* [being].

Conclusion

In the cinematography of Terrence Malick, major characters, who argue the meaning of life, causes of the life and death and sources of evil, are portrayed as point of intersection between being and nothingness. Each character has a story about alienation from their culture and traditions, and they all believe that the “new world” will become the real home and space of meaning for them. Each character is ready for life and death, as Chuang Tzu quotes, they are present in an eternal wu wei moment. This situation reminds us of Heidegger’s concept of Mitsein. Mitsein, like wu wei, can be summarized as being with everything that creates us and accepting this realm with all its possibilities from birth to death.

In the story of Cpt. Smith, this search brings a process of alienation from one’s own existence this time around. But in Pvt. Witt’s story, death comes both physically and as an alienation from everything that had previously excited him. These figures are important historical characters representing the different faces of the Geworfenheit and the Sein-zum-Tode [being-toward-death]. As Heidegger quotes, the being becomes clear in the bodies of these characters and the nature surrounding them, and the war they try to escape introduces them to their own death. All the experiences we watch are terrifying, shocking and vivid or briefly magical, and this magic converts the classical narrations of related movies into the philosophical discussions which point to the eternal home every human seeks. Behind of all historical images, there is the hidden objects in Malick’s cinematography, and this feature remind us live the life only possible in time.

These two important works, which contain historical themes, contain subjects and images that can be interpreted in this context. Of course, in both films, it is possible to find many characters that differ from the ones we have identified, which may allow different interpretation attempts. However, the characters Cpt. Smith, Pvt. Witt, Rupwew and Pvt. Ash have a special place to reflect the dimensions we want to discuss with. The philosophers and commentators whose works and approaches we make use of are also highlighted in this originality, in line with our preferences. These choices do not include the claim that we should read philosophers and their commentators only under the monopoly of the assessments we present. Our intention is to contribute to existing comments and to present these contributions through movies. In this direction, all this conclusion we have reached and investigations are the sign of our effort to show the relationship between philosophy and film, especially in Malick’s cinematography.

Giriş

Terrence Malick Sinemasında “Doğa”, “İnsan” ve “Savaş” Kavramlarının İşlenişi Üzerine

Terrence Malick, yaşamın farklı veçhelerine merceğini tutarken felsefeyi daima temel anlatım dinamiği olarak kullanmış özgün bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, Malick’in felsefe ile ilişkisi sadece sinematografik boyutlarıyla ele alınamayacak denli köklü ve kapsamlıdır. Harvard Üniversitesi’nde, sinema felsefesi üzerine çalışmalar yürütmüş olan ünlü felsefeci Stanley Cavell danışmanlığında felsefe eğitimi almıştır (Millington, 2010, pp. 28). Almış olduğu eğitim, Martin Heidegger’in *Vom Wesen Des Grundes [Nedenin Neliği]* (1929) eserine yaptığı *The Essence of Reasons* (1969) başlıklı çeviri ve sanat bilgisi, sinema yapımlarının düşünsel ve biçimsel altyapısını oluşturmuştur (Hannah, 2007, pp. 3; Almendros, 1984, pp. 167-169).

Malick’in mercek altına aldığımız *The New World [Yeni Dünya]* (Malick, 2005) ve *The Thin Red Line [İnce Kırmızı Hat]* (Malick, 1998) filmleri de dahil olmak üzere genel sinematografisi yaşamdan beslenerek kurgulanmış hikayeleriyle ontolojik, etik ve teolojik tartışmalar yürüten anlatılar içerirler. Malick’in sinematografisindeki doğa tasarımları ve karakterizasyonlar basit birer temsil olmanın ötesinde, filmlerin felsefi dilinin parçaları durumundadır. Her bir tasarım ve karakter bu dilin oluşumunda pay sahibi olduğu gibi, aktarılmasında da önemli birer rol oynar. Özellikle karakterlerin tavırları ve tercihleri, Malick’in olaylara ve kavramlara ilişkin ahlaki tavrının göstergesi niteliğindedir.

Malick sinemasında birer felsefi öge olarak kullanılan görsellik, yapımları “felsefi film” statüsüne ulaştıran en önemli yapı taşlarından biridir. Maddi manada varolanlar, beyaz perdede, alegoriler yardımıyla yürütülecek soyut tartışmaların ancak görüntüsü durumundadır. Bu bağlamda, Stanley Cavell’e göre, varolanlar, beyaz perdede, doğadaki fiziksel varlıklarının yansımaları olarak yer alırlar. Bu yansımış halleri, varolanların fotografik bir mevcudiyet kazanmaları ve böylece kendilerini -başka bir surette- yeniden yaratmaları anlamına gelir. Kendini yeniden-yaratan varlıklar böylece hem fiziksel kökenlerine referans veren hem de yeni bir görünüş edinen varlıklar olarak var olurlar (Cavell, 1979, pp. xiv-xvii). Cavell, Heidegger’in “Varlık” ile “varolan” ilişkisine atfen kurduğu bu denklemde, insanın varoluşundaki şüpheciliğin açığa çıktığını belirtir. Şeylerin doğasına ilişkin bu şüpheciliğin ise, şeylerin özünü kavrama ve onların görünüşlerine nüfuz etme kaygısından kaynaklanan bir *negatif şüphecilik (negative skepticism)* olarak değil; tam tersine, şeylerin doğasının sabit olmayışından ve şeylere özgün fonksiyonlar yükleyebiliyor oluşumuzdan aldığımız haz bağlamında *pozitif şüphecilik (positive skepticism)* olarak ortaya çıktığını söyler. Buster Keaton ve Charles Chaplin üzerinden verdiği örneklerde, Cavell, farklı işlevleri aynı nesneye ya da aynı işlevi farklı nesnelere atfetmemizin, nesnelere üzerindeki sözde kontrolümüzü değil; kavramlarımızın, ele aldığımız nesnelere nasıl ve neden ulaşamayacağını göstereceğini vurgular. Tüm kavramsallaştırma uğraşımıza rağmen, kavramaya çalıştığımız nesnelere ötesinde gerçek varlıklar yatar ve bu varlıkların mevcudiyetine ilişkin bilgimiz sinemayı salt bir temsil sistemine indirgemez, aksine onu “gerçekliğin en iyi güvencesi” mertebesine eriştirir (Trifonova, 2011).

Cavell’in varlıklarla girdiğimiz ilişki bağlamında sinemayı bir yeniden-yaratım alanı olarak sunan yaklaşımı doğrultusunda, Malick’in ilişkiye girdiği doğayı iyi ya da kötü, korkutucu ya da büyüleyici, yaşamsal ya da ölümcül suretlerde anlayan karakterlerinin tavırlarını içeren yeniden-yaratım anlam kazanabilmektedir. Her bir nesneyi kendi kavramsallaştırma deneyiminde yeniden-yaratan bu karakterler, izleyiciyi gerek *The Thin Red Line* gerekse *The New World* filminde tekil olmayan ve Varlık’ın kendisiyle özdeş doğa ile tanıştırlar. Bu doğaya ilişkin izleyiciliğimiz yaşamın ve ölümün büyüsunü de içeren anlatılara tanıklığımız anlamına gelir. Nitekim -çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde daha detaylı

olarak incelemeye çalışacağımız üzere- hem “yaşam” hem de “ölüm” pek aşına olmadığımız yüzleriyle, karmaşık -ve bizim “büyülü” benzetmesini uygun gördüğümüz- biçimleriyle, yine onlar kadar büyüü bir doğanın içinde karşımıza çıkarlar. Devasa sayılabilecek bu büyüü doğada koşturan karakterler ise Malick’in imgeleminde belli belirsiz varlıklar olarak yer alırlar. Öyle ki, Matthew Evertson’ın ifadeleriyle, Malick, filmlerinde, el değmemiş ormanlar ortasındaki veya hiçbir dikkat çekici özelliği bulunmayan geniş düzlükler üstündeki insanın tam da bu belirsiz varlığını keşfe çıkar (Evertson, 2011, pp. 101-102). Malick’in insana ilişkin bu keşfi, Heideggeryan manada, öz-farkındalık temasını da beraberinde getirir. Marc Furstenau ve Leslie MacAvoy, Dasein’in bu öz-farkındalığını ve öz-düşünümselliğini Malick filmlerindeki “dış ses” kullanımı ile ilişkilendirir (Furstenau & MacAvoy, 2007, pp. 187-188). Malick’in filmografisinin birçok yapımında, özellikle ana karakterler -kimi zamansa yan karakterler- dış ses aracılığıyla doğa, insan, savaş, ölüm, yaşam vb. kavramlar üzerine daldıkları tefekkürü izleyiciye yansıtırlar (Ersümer, 2014, pp. 66-67; Bozkurt Avcı, 2020, pp. 14-42). Steven Rybin ise -her iki filmde de karşımıza çıkacak olan- *savaş alanlarını* bu öz-farkındalığın ve öz-düşünümselliğin mekânı olarak ele alır. Doğada ya da savaş alanlarında belli belirsiz varlıklar olarak yer alan insanlar, öz-farkındalıklarına ulaşmak adına sergiledikleri çabalar minvalinde, Malick’in filmlerinde Dasein’in temsilleri durumundadırlar. Savaşmak fiili de bu manada karakterlerin öz-farkındalık deneyimlerini çevreleyen bir çerçeve işlevi görür (Rybin, 2012, pp. 101-104).

Karakterler ontolojik manada öz-farkındalığa ulaşırken, doğanın nesnelere gözlemler ve doğa üzerine “düşünürler”. James Morrison ve Thomas Schur’a göre, Cavell’in filmleri basit birer gösteriden ziyade birer felsefe olarak gören yaklaşımından hareket edecek olduğumuzda Malick’in filmlerinin doğa üzerine düşünmeyi içeren birer felsefi deneme olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Heidegger’e göre, doğa üç biçimde karşımıza çıkar: İlki doğanın bilinçli kullanımıyla algıladığımız “doğal ürünlerde bulunan doğa”, bir diğeri doğaya olan duygusuz bakışımızla kavradığımız “elimizdeki doğa” ve son olarak doğa hakkındaki en yoğun duygularımızda ifadesini bulan “gücü bağlamındaki doğa.” Morrison ve Schur bu üçüncü doğa biçimini öne çıkararak bunun *The Thin Red Line* filminin mekân tasarımının bu biçime dayandığını ifade eder. Filmde, dış ses ve hikâyenin geçtiği tropikal mekâna ait seslerle Heideggeryan bir “ilkel doğa” tablosu çizilir. Çizilen bu tablo da doğa ile ilgili manevi hisleri beraberinde getirir ve bu hissiyatın etkisiyle, film karakterleri, çevrelerinde olup bitenle olan bağlarını kopararak doğanın gücünü kendi benliklerinde duyumsamaya başlarlar (Morrison & Schur, 2003, pp. 67-69). Doğaya ve Varlık’a yönelik bu duyumsama onların, Oğuzhan Ersümer’e göre, “şaşkınlıkla karışık bir hayranlık” eşlik eder. Nitekim hayranlık uyandırıcı bir görselele sunulan doğa, Malick’in tasvirinde, karakterlerin kendilerini kaptırmalarına ve doğayla bütünleşmelerine imkân veren panteistik bir bakışın izlerini taşır (Ersümer, 2014, p. 69). Doğayla böylesi bir etkileşime giren Malick’in ana karakterlerinin her biri, Lloyd Micheals’a göre, kontrol edemedikleri ve kavrayamadıkları ekonomik ve kültürel saiklerin ürünleri olarak ortaya çıkarlar. Malick’in ulusal mitlere yönelik ilgisinin yansımaları bu karakterlerin hikayelerine yansımıştır. Bu minvalde *The Thin Red Line* ve *The New World* filmlerinde karakterlerin kaderleri, bütün bir Amerikan ulusunun kaderiyle ilişkili görünüm arz eder (Micheals, 2008, pp. 3-4). Bununla birlikte, karakterlerin kendi yaşam öykülerine ilişkin açık hikayeler bulabilmemiz zordur. Shawn Loht’un da değindiği gibi, Malick’in karakterlerinin kimliklerine ve yaşamlarına yönelik bilgiler sadece anlık ve anlaşılması zor imgeler vasıtasıyla verilir (Loht, 2013, p. 129).

Doğayı doğal nesnelere üzerinden algılarken kendi varlıklarının farkındalığına erişen karakterler, Malick’in filmlerinde, ahlaki ikilemlerle karşı karşıya kalırlar. Bu ikilemlerde yaptıkları tercihlerle de Malick’in kavramlara ve olaylara ilişkin felsefi savunularını yansıtırlar. James Batcho, Malick’in bu karakterlerinde, Kierkegaard’ın varoluşçu felsefesinde karşımıza çıkan köktenci ve öznel iman bulduğunu belirtir. Bu imana sahip karakterler, “dinlenmeye

değer olanın” tespiti adına -kamusallık ve ilişkisellik olarak- *logos*’u ve -gelenek, alışkanlık ve etik olarak- *ethos*’u aşmak durumunda kalırlar. Batcho’ya göre, Malick’in Kierkegaardyan karakterlerinde iki farklı tavır göze çarpar: Onları çevreleyen sınırlarla mücadele manasında genişleme ya da tüm bu sınırları reddetmeye dayanan daralma. Dinlenmeye değer olanla ilişki de burada anlam kazanır. Etraflarında olan biten her şeyi zorunlu olarak “işiten” karakterler, ancak neyin “dinleneceğine” karar verirken varoluşsal bir mücadele içerisine girerler ve mücadele alanlarının sınırlarını daraltarak kendileriyle baş başa kalırlar (Batcho, 2018, pp. 65-68). Kendileriyle baş başa kalan karakterler, Malick’in anlatımında, bir doğa-kültür çatışmasının öznesi haline gelirler. Gabriella Blasi’nin yorumuyla, yönetmenin özellikle kariyerinin orta döneminde çektiği filmler, bu türden bir çatışmanın derinlemesine soruşturulmasını içermektedir. Warwick Mules’in ilgili değerlendirmesinden hareketle, Blasi, Malick’in “savaş”ı insan yaşamının ölüm, doğa, iyi ve kötü ile ilişkileri üzerine düşünmeye aracılık edecek bir alegori olarak kullandığını ifade eder. Birbirleriyle felsefi tartışmalar gerçekleştiren ana ve yan karakterlerin replikleri üzerinden yürütülen bu soruşturmada savaş, insanın kendi benliğine ilişkin tasavvurunu yıkarak doğaya olan tabiyetini ona hatırlatan önemli bir faktör olarak kullanılır (Blasi, 2019, pp. 77-79).

Özgün karakterizasyonu, doğa tasarımları ve ahlaki tavırlarıyla Malick sinemasını, Robert Sinnerbrink’in ifadeleriyle, “*Heideggeryan Sinema [Heideggerian Cinema]*” olarak adlandırabileceğimiz bir “sinefilozofik” (bkz. Öztürk, 2016, p. 31) bağlama içkin sayabilmemiz mümkündür. Sinnerbrink, Furstenau ve MacAvoy’un ilgili değerlendirmelerinden hareketle, Malick’in, Heideggerci manada, teknolojik bir dünyada yitmiş Varlık’a, sonluluğa ve ölüme ilişkin duyumuzu şairane bir tarzda yeniden-uyandıran önemli bir yönetmen olduğunu belirtir. Sinnerbrink’e göre, Malick’in filmlerinde karşımıza çıkan Heideggeryan öğeler ile yönetmenin -yukarıda da değindiğimiz- Heidegger’in varlık felsefesi üzerine akademik çalışmaları birlikte ele alındığında, bu filmlerin Heideggeryan Sinema’ya neden dahil edilmesi gerektiği anlam kazanmaktadır (Sinnerbrink, 2008, pp. 127-130). Bu bağlamda, yine Sinnerbrink’in değerlendirmesine göre, Malick’i, Heideggeryan felsefeyi filmlerinde işleyen bir *film yapımcısı* ve *filozof* ya da *sinematik filozof* olarak nitelendirebilmek mümkündür (Sinnerbrink, 2019, p. 40, 49-56); Malick’in, günümüzün *filozofik film yapımcılarından* biri olarak kabul ediliyor olmasının dayandığı temel budur (Sinnerbrink, 2011, p. 180). Modern teknik ile doğanın bir arada yer alıyor olması ise Malick sineması açısından çarpıcı bir tasarımdır. Malick’i kendi kuşağının Robert Altman ve Martin Scorsese gibi yönetmenlerinden “şiişsel görüşü” ve -diğerlerine nazaran- “daha anlaşılmaz” sayılabilecek üslubu minvalinde ayıran John Orr’a göre, *Days of Heaven [Cennet Günleri]* (Malick, 1978) filminde kanyonların ve uçsuz bucaksız doğanın arasından geçerek çalışma sahalarına giden buharlı trenin oluşturduğu kompozisyon, doğanın ve tekniğin bir arada kullanılması açısından dikkat çekicidir. Orr, Karl Marx’ın kültürün kendisi ve hız ile ilerlemenin kaynağı olarak nitelediği makineyi tehlikeli ve azman gibi işleyen bir varlık olarak tasvir edişine atıfta bulunarak; Malick’in de makineyi doğal ve saf olanın karşısına yerleştirdiğini, bunu da doğal ve yapay olanları bir arada kullanarak bir çatışma şeklinde sunduğunu, bu çatışmanın da yapımı -filmin konusu itibarıyla- klasik Western’in ötesine taşıdığını belirtir (Orr, 1998, pp. 173-176). Marx, *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie [Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili]* (1867) başlıklı eserinin birinci cildinde makinenin hız ile ilişkisini ve “azman” görüntüsünü şu cümleleriyle ifade eder:

“Hareketini bir iletim mekanizması aracılığı ile merkezi bir otomattan alan organize bir makineler sistemi, makineli üretimin en gelişmiş şeklidir. Burada, önümüzde, tek bir makine yerine, gövdesi bütün fabrikayı dolduran ve önceleri azman organlarının yavaş ve ölçülü devinimleri altında saklı duran şeytanca görünüşünü bir anda sayısız çalışma organlarının başdöndürücü hızıyla ortaya koyan mekanik bir dev vardır (Marx, 2004, pp. 333-334).”

Malick'in makinenin korkutuculuğunu doğanın saf güzelliği ile bir arada kullanarak çarpıcı bir çatışma yarattığı *Days of Heaven* filminin görüntü yönetmeni Néstor Almendros da Malick'in bu filmdeki sanatsal kompozisyonlarından övgüyle söz eder. Almendros, yönetmen ile görüntü yönetmeni arasındaki iletişimin her zaman sağlıklı olarak kurulamamasına rağmen, Malick'in film öncesinde filmin çekileceği bölgeye ait fotoğrafları incelemiş olması ve görüntü yönetmenliğinin teknik detaylarına yönelik hakimiyeti sayesinde kolayca diyalog kurabildiklerini belirtir. Malick'in fotoğrafların yanında Johannes Vermeer, Andrew Wyeth, Edward Hopper ve daha birçok Amerikalı ressamın eserlerine yönelik istisnai sayılabilecek görsel duyusunun ve bilgisinin filme etkileyici bir hava kattığını ifade eder (Almendros, 1984, pp. 167-169).

Felsefi dayanaklarını özetlemeye çalıştığımız Malick filmografisinde doğa, insan, savaş, yaşam ve ölüm gibi kavramlar yukarıda değindiğimiz bağlamlarda ele alınmış, tarihsel içerikli hikayeler ise ancak bu değerlendirmelerin mekân ve dekor tasarımını belirlemiştir. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde, *The New World* ve *The Thin Red Line* sinema filmlerinde işlenmiş ilgili kavramlara yönelik yürütülecek tartışmalar daha detaylı surette yürütülecektir. Bu tartışmalar boyunca çeşitli felsefi yaklaşımlara başvurulacak; doğa-insan-savaş ilişkisi -ayrı alt bölümler halinde- tartışılacaktır.

Yöntem

Terrence Malick'in sinematografisinin önemli eserlerinden sayılan *The Thin Red Line* ve *The New World* filmleri içerdikleri tarihsel konulara ilişkin historiografik değerlendirmelerin haricinde; asıl olarak, varlık, savaş, ölüm, yaşam, doğa, insan doğası ve insanın modern tekniğin şekillendirdiği uygarlık karşısındaki durumu sorunsalları bağlamında Martin Heidegger'in ve Søren Kierkegaard'ın; savaş ve etkileri bağlamında Friedrich Nietzsche'nin; film karakterlerinin eylem ve eylemsizlikleri bağlamında Lao Tzu ve Chuang Tzu'nun; kültür ve kültürlerarası etkileşim ile bu sorunsalın hermeneutik boyutu bağlamında Hans-Georg Gadamer'in ilgili yaklaşımlarından faydalanılmıştır.

Çalışmamız boyunca, özellikle Kaptan Smith, Rupwew, Er Witt ve Er Ash karakterinin öyküleri üzerinden, Malick'in yürüttüğü felsefi sorgulamaların bir serencamı sunulmuş, bu doğrultuda icap ettikçe sunumları pekiştirecek sahnelerle irdelenmiştir. Yine bu sahneler, gerekli görülen yerlerde, çeşitli görseller ile desteklenmiştir. İlgili filmlerin sundukları anlatılar üzerinden tartışmalar yürütülmüş, ontolojik bağlamında ortaya konulan felsefi yaklaşımlara yer verilmiştir.

The New World ve *The Thin Red Line* Filmlerinde Doğa, İnsan ve Savaş İlişkisi

The New World filmi, barındırdığı ana karakterlere ilişkin derinlikli tasarımların etrafında erken modern dönemden günümüze dek ulaşmış bir hikâyeyi anlatır. İngiliz kolonizatör John Smith ile günümüz Virginia topraklarını kendine yurt edinmiş Powhatan kabilesi reisinin kızı Pocahontas'ın -ya da kabilesinin ona seslendiği biçimiyle *Matoaka*'nın- arasındaki kurgusal aşka dair sunulmuş sinematografik anlatı, bu durumda ancak bahsini ettiğimiz izleri görmemizi sağlayacak bir levha oluşturmaktadır. Filmde anlatılan aşk hikayesinin tarihyazımı üzerinden tanıtlanabilmesi mümkün değildir; belki tartışmalı hatta sansasyonel birtakım iddialar ortaya atılmıştır fakat hiçbirisi historiografik verilerle teyit edilmemiştir (Speese, 2020; Smither, 2017). Gelgelelim *The New World* filmi, herhangi bir tarihyazımı eserinde karşılaşılmaması güç türden farklı bir "yeni"yi tartışmak üzere çekilmiş gibidir. Hem Pocahontas hem John Smith bu "yeni"nin hem tanığı hem de konusudur (Jager, 2015, pp. 211-217; Potter, 2006, pp. 215-241). Bu özelliğiyle, *The New World*, tarihsiz bir topluluğa kurgusal bir tarihsel anlatı inşa ederek yeni bir hikâye ortaya koymaktadır. José Manuel Martins'e göre, filmin kamera, montaj ve Malick-Heidegger ilişkisini barındıran sinematografisi arasında kurulmuş olan özgün ilişki, Matoaka'nın yaşamış olduğu bölgedeki Algonquin kültürünün tarihini yeniden kurmaktadır (Martins, 2018, pp. 293-295). Bu manada bölgenin tarihine ilişkin yeni bir tasarım sunmaktadır.

The New World'de işlenen tarihsel olayların hikâyeleştirilme üslubuna benzer biçimde; II. Dünya Savaşı sürecinde, Pasifik Cephesi'ndeki Guadalcanal Muharebesi'ni işleyen James Jones imzalı ve 1962 tarihli aynı isimli romandan uyarlanan *The Thin Red Line* filminde de tarihsel bir konu işlenir. Fakat bu kez odak geç modern zamanlara gider. Ordu kayıtlarında *The Dancing Elephant* olarak isimlendirilen Guadalcanal'daki bir tepeyi geri almakla görevlendirilmiş olan *C-Company*'den [C Bölüğü] Amerikan askerlerinin hikayelerinin anlatıldığı romanda savaş manzaralarına ve savaşmak fiilini gerçekleştirirken askerlerin kapıldıkları esrikliğe odaklanılırken; filmde savaşın anlamına, insanın ölüm ve yaşam ile ilişkilerine ve insanın doğadaki yerine dair soruşturmalara yer verilmekte ve "beden" imgesine romandaki kadar odaklanılmamaktadır. Bununla birlikte gerek romanda gerekse filmde savaş karşıtlığı teması bağlamında ele alınabilecek anlatılar bulunmaktadır (Peebles, 2007, pp. 152-159). Filmin temasına dair yapılan bu yoruma katılan Jeremy Millington'a göre, savaş karşıtlığı temasıyla dikkat çeken *The Thin Red Line*, Martin Heidegger'in varlık felsefesinden belirgin izler taşıyan ve Vietnam Savaşı-sonrası Amerikan filmleri kategorisine dahil edilebilecek türden bir sinema yapımıdır. Malick'in akademik geçmişi düşünüldüğünde yer verdiği -ve bizim de çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde incelemeye çalışacağımız- felsefi soruşturmaları anlam kazanmaktadır (Millington, 2010, pp. 28-29). Filme konusunu veren ve Amerika Birleşik Devletleri'nin II. Dünya Savaşı'ndaki ilk amfibik hücumu sayılan *Guadalcanal Muharebesi*, Japon İmparatorluk Hava ve Deniz Kuvvetleri'nin 7 Aralık 1941 tarihinde *Pearl Harbor* limanındaki Amerikan askeri noktalarına gerçekleştirdiği saldırının sekiz ay sonrasında, 1942 Ağustos'unda Amerikan denizci piyadelerinin adaya çıkışı ile başlamış; *Tenaru*, *Edson Sirtı*, *II. Savo Adası* ve *Henderson Sahası* gibi kilit öneme sahip muharebelerde Japon kuvvetlerinin bozguna uğratılması neticesinde Şubat 1943'te Amerikan kuvvetlerinin galibiyeti ile sona ermiştir (Zimmerman, 1949, pp. 41-54, 145-164; Johnson, 2006, pp. 166-196, 280-316; Rottman, 2014). Yoğun ve kanlı savaşların verildiği Pasifik Cephesi'nde, Guadalcanal Muharebesi, Malick'in sinematografik anlatımında yuva arayışının, bunalımın, maddi ve simgesel ölümlerin, kültürlerarası etkileşimin ve "fırlatılmışlık" halinin anlatı düzlemi olur. Tarihsel kayıtlarla teyit edilebilecek olay anlatımlarına serpiyen kurgusal karakterler, izleyiciye savaşın alımlanmasına yönelik bambaşka bir deneyim sunmaktadır. Bu haliyle, ilgili film ne salt aksiyon ne de salt dram janrı ile sınırlandırılabilir denli yüzeyseldir; özellikle başkarakterlerin hikayelerinde varlığa, oluşa, savaşa, doğaya, yaşama ve ölüme yönelik özgün sorgular içermektedir.

a.) Doğa ve İnsan

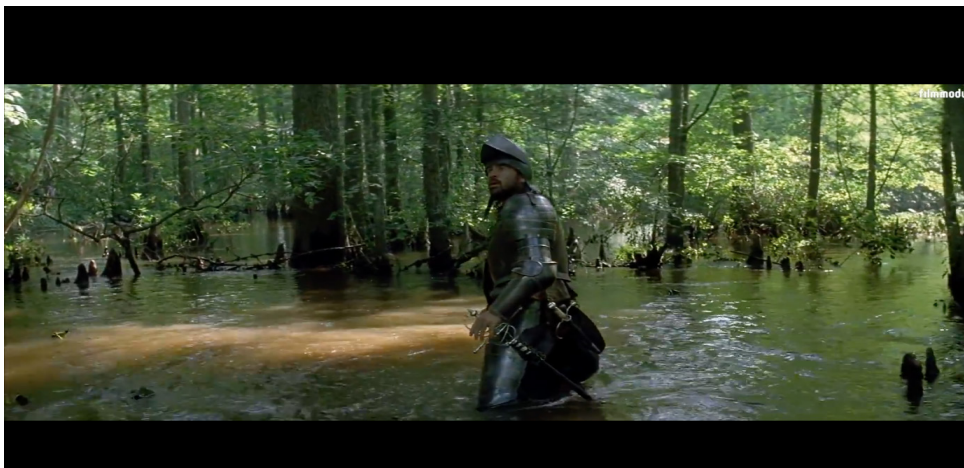
Malick'in XVII. yüzyılın başlarına ait ve dünya tarihi açısından oldukça önemli bir tarihsel süreci işlediği *The New World* sinema filminde hikâye, ismine yaraşır şekilde, yeni bir dünyaya ayak basan kolonizatörlerin gizemli sazlıkların arasında yollarını bulmaya çalıştıkları sahne ile başlar. Ormanın gizemi içinde "kaybolan" John Smith aşına olmadığı türden bir gerçekliğin içerisinde olduğunu tavırlarıyla imlerken, Terrence'in bakışından, bir korku ögesi olarak doğayı görürüz. Malick bu mahiyetteki doğayı ve insanın doğa ile kurduğu sorunlu ilişkiyi filmin ilk yarısının merkezine alır. Bu doğa, Malick'in imgesel anlatımında, salt duyumsanabilen bir ögeyi değil, bizzat bireyler tarafından kavranılması beklenen ve bunun da ancak *birlikte-olma* [Mitsein] esasınca imkân kazanacağı öngörülen, Heidegger'in kastettiği manada *Varlık* [Sein] olarak da yorumlanabilir. Bununla birlikte, karakterlerin içinde buldukları bu birlikte-olma deneyimi, ötekinin varlığını da gerektiren, kişiyi kendi varlığından sorumlu kılacak ve kişinin başına gelecek olanlara kendini açması şeklinde özetlenebilecek bir sorumluluk etiğini de ifade etmektedir (Sorial, 2005, p. 122). Kendi olmaklık, bir sorumluluğun sahiplenilmesini gerektirir; Heidegger'e göre, insan, kendisi olurken, *orada-olmanın* [Dasein] sorumluluğunu yüklenmek zorundadır (Raffoul, 2019, p. 258).

Varlık, ilgili filmlerde, anlatının çerçevesidir, aynı zamanda ancak görüngüler sahasında varolan insanın ona en yakın varlık kipi sayılan kendi varlığından yola çıkması ile

ve birlikte-olduğu diğer tüm insanları hatta canlı varlıkları bu anlama/kavrama sürecinin bir parçası kılması ile kavranabilmelidir. Nitekim, Heidegger'e göre, *dünya-içinde-olma* [*In-der-welt-sein*], başkası ile olmak anlamına gelmektedir (Kılıç, 2014, p. 15-16, 22). Heidegger'in *dünya* [*Welt*] tanımı da varlıkların, varlık olarak erişilebilirlik kazandığı bir ufku ifade etmektedir (Leidlmair, 2019, p. 26). *The New World* filminin baş karakteri Kaptan Smith içinde bulunduğu doğayı ancak "ağaç", "su" veya "sazlık" biçiminde duyumsamaya çalışırken zaman ve uzam düzleminden ayrılmış gibidir; tüm bu gördüklerini tanımlayamaz, üstelik her biri ona birer tehlike unsuru olarak görünür. Sulak alan üzerindeki yürüyüşünün nihayetinde bir tehlikenin belireceği kesin değilse de sezilebilirdir: Elinde silahı, başında miğferi ve üzerinde ağır zırhı ile Smith, artık sadece doğanın içindeki tehlikeyi değil, bizzat doğayı -görmeli heybetinden doğan korkutuculuğundan ötürü- her şeye gebe bir tehlike olarak duyumsamaya başlar. Smith'in dünya-içinde-olma ve birlikte-olma deneyimleri ancak bölgenin yerli kabilesi ile tanışması sayesinde tamamlanır. Kabilede yaşamasına izin verildikten sonra, Pocahontas ile çıktığı orman gezintilerinde, Smith hem doğa hem de Pocahontas ile ilişki kurarak kendi varlığını duyumsar ve meraklı gözlerle izlediği canlılar ona hayatın farklı bir çehresini gösterir.

Heidegger'in ünlü ayırımından hareketle, filmin ilk sahnesini yeniden izleyecek olursak, Smith'i, varolan ("tehlike"ye indirgenmiş görüngüler) ile birlikte yürürken görürüz; Varlık gerek canlılık gerekse ormanın gizli köşelerinde onu izleyen yerli savaşçılar bağlamında, tüm heybetiyle ve her haliyle halihazırda oradadır. Aynı durum *The Thin Red Line* filminin benzer sahnelerinde de görülür. Pasifik Cephesi'nde, Guadalcanal'a nakledilen Amerikan deniz piyadeleri, kendileri için savaş alanı olacak adada ilerlerken, doğa yine onların karşısına "ağaç", "su" ve "sazlık" biçiminde çıkar. Malick'in anlatımında, bir Varlık olarak doğa, -imgeleri dikkate alacak olursak- varolanlar biçiminde temsil edilir ve davetsiz misafirlerin karşısında devleşir; varlığını ihtişamıyla ispatlar. Ardından bölgenin yerli kabileleriyle etkileşim süreci başlar ve özellikle filmin ana karakterleri bir birlikte-olma deneyimi çerçevesinde kendi "ben"likleri üzerinden Varlık'ı kavramaya girişirler ki ilgili sinematografik anlatımların ortak aslı vurgusu da tarihsel anlatımlardan ziyade buradadır (Heidegger, 2004, pp. 73-78).

Tıpkı *The New World* filminde olduğu gibi, *The Thin Red Line* filminde de kendimizi, doğanın farklı temsillerinden hareket ederek duyan; soran ve konuşan benlikler kipinde duyumsamaya çalışan; görüngülerin ötesinde bir varlık bulunması gerektiğini düşünen ana karakterleri ("Kaptan John Smith" ve "Er Robert E. Lee Witt") izlerken buluruz. Bununla birlikte, Anne Latto'nun altını çizdiği gibi, *The Thin Red Line* filminde, bütün o sorgulamaları yapan karakterlere ait baskın bir öge olarak göze çarpan erkek dış sesin anlatımdaki merkezi yeri; *The New World* filminde kadın dış ses tarafından devralınır. *The New World* filminin hikayesinde Pocahontas'ın (oyun. Q'Orianka Kilcher) oynadığı önemli rol böylece pekiştirilmiş olur (Latto, 2007, p. 98). Ayrıca, dış ses, *The New World* filminde sadece "misafir" in sesinden ibaret değildir: İstila girişilen toprakların yerlileri de çoğu yerde cevapsız kalan monologlarla doğayı, yaşamı ve benliklerini kavrama uğraşlarını yansıtır.





Görsel 1-2: *The New World* ve *The Thin Red Line* filmlerinin ilgili sahnelerinde tehlikeye indirgenmiş doğanın temsilleri.

Her iki filmin de ortak noktası, yukarıda da bahsetmeye çalıştığımız gibi, salt tarihsel olayları işliyor olmalarından ileri gelmez. Her iki filmde de doğa, insanı veya insanlığı kuşatan bir çember olarak sunulur. Doğa her daim onu kuşatan, fakat onun tarafından kolayca algılanamayan; kimi zaman tehlikeye kimi zaman ise “büyü”ye indirgenen bir çemberdir. Doğanın yabancı bir öteki olarak algılanışı, Murray Bookchin’in ifadesiyle “üzerine insan eliyle ikinci bir doğa kurulan birinci doğanın (ya da “asıl” doğanın)” (Bookchin, 2013, pp. 32-42), davetsiz misafirlerce “rahatsız edilmesi” sebebiyle devleşmesi bağlamında ele alınır. Rahatsız edenler rahatsız ettiklerinin bilincinde olmasalar da ancak şeylere ilişkin duru düşüncelere dalabilenler bunu fark edebilmektedir. Virginia sahillerinde bunu başarabilen Kaptan Smith’ tir (oyun. Colin Farrell); Guadalcanal’da ise bu iş Er Witt’e (oyun. Jim Caviezel) düşer. Yine aynı karakterler, silah arkadaşlarının aksine, doğayı, birer birer görüngüler üzerinden izledikçe, Varlık’ı kendi varlıklarında duyumsamaya çalışmayı, -Heideggeryan manada- kendilerine yuva bulmayı ve -bunların da ötesinde- doğa-insan ilişkisini sorgulamayı kendilerine iş edinirler. Bookchin’in ortaya attığı birinci doğa-ikinci doğa karşılaşmasında, onlar, Bookchin’in uygarlığa ilişkin geliştirdiği çözüm reçetesinden biraz farklı olarak, ikisi arasında bir köprü vazifesi görece herhangi bir tasarımı (Bookchin, 2013, pp. 32-42) değil, olduğundan daha fazla “doğallaştırılmış” ve modern tekniğin bunaltıcılığından uzak bir dünyayı hayal ederler. Ayrıca, bu karakterler arasında ilginç bir benzerlik vardır: Her iki karakter de belki çok uzun zamandır düşünce dünyalarında yaşadıkları “yuva” arayışlarını müspet bir nihayete erdirebilmek adına çok uzak diyarlardan, “gemilerle” okyanuslar aşarak gelmişlerdir. “Gemi”nin özellikle “arayış”ın ve “rahatsız edilme”nin metaforu olarak sunulduğu her iki filmde de maceranın gemiyle başlaması ve yerlilerle geçirilen mutlu zamanların ufukta görülen bir yabancı gemi yüzünden bozulması bu noktada manidardır. Kaptan Smith için “gemi” onu hem kısa süreli bir mutluluğa taşıyan hem de vakti geldiğinde onu o mutluluktan koparan bir imge olarak karşıt yönlü iki anlam barındırır: Er Witt ve Er Ash açısından ise “gemi”, yerine getirmek üzere oraya bırakıldıkları görevin ve bu görevden doğan sembolik yitimin bir hatırlatıcısıdır. Bununla birlikte, görece dingin zamanlar yaşamışlarsa da uzun yolculuklar sonucunda eriştikleri limanlar ilk aşamada onlar için “yabancı” görünür. Salt yabancı değil, tehlikeli de görünür üstelik. Öteki ile girilecek ilişkiye mekân olan bu yeni diyarlarda, ötekinin şeytanileştirilmesi, bulunduğu yeri istila etmek veya düşmandan temizlemek adına hareket eden askerlerin temel motivasyonu olur. Gelgelelim, kısa sürede her iki karakter için de (Er Witt için bu süre daha da kısadır) bu şeytanileştirme süreci yerini “barış”a ve “tanıma”ya bırakacaktır. Bu şeytanileştirmeyi güdüleyen sebep, maddi zorluklardan ya da somut manadaki kısıcılıktan önce imgesel dünyanın bir ürünü olarak gelişmiştir ki barışa ve tanımaya kapı aralayan imkân

da buradadır. Nitekim Michel Bourse'nin ötekinin algılanımı üzerine geliştirdiği açıklamaya bakacak olursak, öteki ile girdiğimiz ilişkinin sadece onun nasıl görüldüğüyle değil, bundan ziyade onun nasıl hayal edildiğiyle alakalı olduğu söyleyebiliriz (Bourse, 2009, pp. 26-27). Yukarıda da birçok yerde vurguladığımız gibi, "tehlike" biçiminde hayal edilen yabancının ya da ötekinin bu yönde algılanması -Er Witt ve Er Ash gibi karakterlerin yapabildikleri gibitanımaya evrilemediği noktada, her iki filmin de barındırdığı bir diğer kavram olan "savaş"ı ve "cana kıyma"yı doğuracaktır.

b.) Savaş ve İnsan

Savaş her iki filmin de odak kavramlarından biridir; fakat burada "*Hangi savaş?*" sorusu çözümlenmeyi beklemektedir. Beyaz perdede izlediğimiz sahnelerde ilk adımda bedenlere karşı verilen ve dolayısıyla kan dökülen, rütbe düzeninde gerçekleştirilen bir kitlesel savaş örneği izleriz. Gelgelelim bu sahnelerde, ellerinde silah tutan ana karakterlerin fiziksel dünyanın yanı sıra, kendi iç dünyalarında sürdürdükleri köklü savaşmaları da vardır. Savaşın fiziksel ve soyut olmak üzere iki farklı düzlemde sürdürüldüğü bu sahneler, karakterlerin savaşmaya veya savaşmamaya yönelik tavırları üzerinden yaşam ve ölümle kurdukları ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, savaşa ve savaşmaya veya savaşmayı reddetmeye yer verilen bu sahneleri felsefi yaklaşımlar üzerinden tartışmayı çalışmamız adına uygun görmekteyiz. Bu tartışmalarımızda ise Friedrich Nietzsche'nin savaşa ve savaşmaya dair görüşlerinden yardım almaya çalışacağız.

Nietzsche "savaş" kavramına yüklediği anlamlar bağlamında gerek manevi gerekse maddi düzlemde yapılan savaşlara farklı anlamlar yükler. Savaşın bir temizleyici, arındırıcı ve özellikle yüksek kültürler üzerinde yıkıcı etkiler uyandıran sarsıcı bir etmen olduğunu vurgular (Young, 2021, p. 207). Savaşa ilişkin değinilerinde onu insan doğasına içkin bir dürtü olarak gören, böylelikle onu reddetmeyen fakat fiziksel ve soyut olmak üzere farklı tasvirlerde bulunan bir tavır yatmaktadır. Nietzsche, savaşı ve insan doğasında yatan savaşmak güdüsünü ele alırken iki ayrı tarihsel sınıf arasındaki çatışmayı kaynak/örnek olarak gösterir: Şövalyeler aristokrasisi ve rahipler zümresi. Şövalyeler aristokrasisinin insan doğasına içkin savaşmak dahil hiçbir doğal güdüyü reddetmediği, gücünü ortaya koyarak egemenlik kurduğu bu -silahların keskinliği bakımından asimetrik- savaşta; rahipler sahibi olamadıkları bütün bir gücü olumsuzlayarak, onu iyinin karşısına çıkmış bir kötülük timsali şeklinde görerek, hınca ve farklı türden silahlara başvurarak rakiplerini yavaş yavaş yenmişlerdir (Nietzsche, 2013, pp. 47-48). Neticede, Nietzsche'nin "Roma" ile örneklediği şövalyeler aristokrasisi, "Yahudiler" ile örneklediği rahipler zümresine karşı mağlup olmuş, değerleri yeniden değerlendirme işi bu savaşın galiplerine kalmıştır. Bu galibiyetin ardından rahipler soylu olan ne varsa ezmişlerdir. Nietzsche bu felsefi tarih anlatısının üstüne kendi beklentisini ekler ve sorar: "*Çok uzun bir hazırlıktan sonra, eski ateş, bir gün, yeniden, daha korkunç biçimde canlanmamalı mı?*" Nietzsche'nin bütün bu anlatısında, özellikle Fransız Devrimi [1789] sırasında yaşananlara ve ardından gelen Napoleon Bonaparte iktidarına yaptığı vurgu önemlidir. Zira, Napoleon burada fiziksel ve soyut gücün, savaşın ve zaferin katışımı bir timsalidir; Nietzsche'nin ifadeleriyle Napoleon "*insan olmayan ile üst insanın bir birleşimi*"dir (Nietzsche, 2013, pp. 66-68). Savaşa ilişkin olumsuzlamaların doğrudan soyluluğa ve doğallığa bir saldırı olarak algılandığını okuyabildiğimiz bu değerlendirmede, savaşın, bizzat rahipler zümresi tarafından değiştirilen değerleri yeniden değerlendirebilmek adına, Nietzsche'de olumlandığını hatta özendirildiğini görebiliriz. Bununla birlikte, kimi Nietzsche yorumcularında, Nietzsche'nin savaş üzerine değerlendirmelerinde kan dökmeli savaşa düşük bir derece attettiğini ileri süren yorumlara rastlayabiliriz. Sözgelimi, Rebekah S. Peery'e göre, Nietzsche'nin düşüncesinde fikirlerin ve cinsiyetlerin savaşımına ayrı bir vurgu yapılmaktadır. Cinsiyetler, yani kadın ve erkek olmak üzere iki ayrı form arasındaki çatışma, yeryüzündeki tüm çatışmaların temelini oluşturur. Nietzsche'nin Hıristiyanlığa ilişkin eleştirileri de temellerini buradan alır (Peery, 2009, pp. 50-51). Heidegger de Nietzsche'nin "yıkımı getiren [savaş]" ile "çürümeyi getiren [savaş]" arasında bir ayrım çizgisi çizdiğini savunur. Heidegger, Nietzsche'den aktararak, Nietzsche'ye

göre asıl vahim olanın yıkım değil harap etme olduğunu belirtir. Yıkım yalnızca şimdiye dek yaratılmış olan ne varsa onları süpürüp atmak demektir, oysa harap etmek gelecekte yaratılacak şeylerin varlık imkanlarını da ortadan kaldırır ve onları engeller. Yıkımdan daha vahim olan, yıkım sonrasında yeşerecek olanları da engelleyecek türden bir çürümedir (Peery, 2009, pp. 139-140).

“Savaş” kavramının Nietzsche’nin görüşlerinde yer etmiş önemli bir kavram olduğunu belirtmiştik. Bununla birlikte, Nietzsche’nin “savaş” kavramı soyut bağlamı yok sayılıp sadece fiziksel bağlamı üzerinden ele alınıp yanlış anlaşılacak devletlerin sistematik şiddet yöntemleriyle ilişkilendirilen bir kavram olarak da kullanılmıştır. Hatta savaş dönemlerinde bazı devletler veya siyasi zümreler tarafından bir siyasi malzeme haline dahi getirilmiştir. Gelgelelim Nietzsche’nin “savaş” ve “savaşmak” üzerine yapmış olduğu değerlendirmelerini devletlerin sistematik şiddet pratikleriyle bir tutabilmek -Nietzsche’nin kendi eserlerine baktığımızda- oldukça zordur. Nietzsche’nin savaş ve savaşmak kavramlarına değinen ilgili metinlerinin I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde Avrupa’nın ve hatta Okyanusya’nın savaşa taraf olacak devletlerinde kışkırtıcı bir işlevde kullanıldığını aktaran Nick Martin, bu manada asıl bağlamından saptırıldığını belirtir.¹ Martin, Nietzsche’nin savaşı olumlarken kastettiği düşünsel veya içsel bağlamın genellikle onu hiç okumamış olanlarca İngiltere’de, Belçika’da ve Fransa’da çarpıtıldığını, askere alım politikaları için devletlerarası savaşımın özendirilmeye çalışıldığını belirtir. Nietzsche’nin savaş değinilerine yönelik bu kasıtlı yanlış okuma veya çarpıtma, bu devletler açısından dönemin düşman ötekisi sayılan Almanya’nın şeytanileştirilmesine hizmet etmiştir (Martin, 2003, pp. 367-372). Bununla birlikte, aynı dönemde Almanya’da da Nietzsche’nin kimi çevrelerce sistematik sömürgeci savaşım ile ilişkilendirildiğini belirtebilmek mümkündür. Carol Diethe’ye göre, Friedrich Nietzsche’nin kardeşi Elisabeth Förster-Nietzsche, aynı yıllarda, Almanya’da bir “Nietzsche kültü” yaratmaya çalışmış, Nietzsche’yi -1914 yılında devletlerarası askeri çatışmalar başladığında- savaşla ilişkilendirmiş, yaptığı bu türden çarpıtmalarla gelecek nesillerin Nietzsche’ye ilişkin görüşlerine hâkim olmaya çalışmıştır (Diethe, 2003, p. xii). Nietzsche “iyi bir Avrupalı” olmakla kendisiyle gurur duyduğu ve sıklıkla Alman şovenizminden nefret ettiğini belirttiği halde, Förster-Nietzsche’nin de katkılarıyla, Alman şovenist politikalarının bir sembolü haline getirilmiştir (Diethe, 2014, p. 32).

Bu süreçten sadece siyasetçilerin değil, düşün çevrelerinin de etkilendiklerini söyleyebilmek mümkündür. Jennifer Ratner-Rosengarten, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Nietzsche çalışmaları üzerine yaptığı değerlendirmesinde, özellikle savaş hususunda, Nietzsche’nin Hristiyan yorumcular tarafından kasıtlı olarak yanlış yorumlandığını dile getirmiştir. Buna karşılık, felsefeci William Mackintire Salter’ın ise “*Nietzsche the Thinker: A Study (1917)*” başlıklı eserinde, Nietzsche’yi Avrupa’da yaşanan bu savaşla ilişkilendiren, I. Dünya Savaşı’nın Almanya’sının politikalarını Nietzsche’nin kontrolsüz egoizmi ve tahakküm iradesine dayandıran yorumlara güçlü bir müdahalede bulunduğunu belirtir. Ratner-Rosengarten, Salter’ın bu müdahalesine ve Nietzsche’nin etik savaşçı kimliğini dünya savaşının vahşiliğinden ayırma çabasına rağmen, çoğu yorumcunun Nietzsche’yi hala Alman saldırganlığının geliştiricisi olarak görme eğiliminde bulunduğunu aktarır (Ratner-Rosengarten, 2012, pp. 137-139). Bu bahse verilebilecek en iyi örneklerden biri de George Santayana’dır. Felsefeci Santayana, 1916’da yayınladığı *Egotism in German Philosophy* başlıklı eserinde Nietzsche’nin ahlak yasasının, kısmi ölçüde, başlamış bulunan çatışmalardan sorumlu olduğunu savunmuştur (Diethe, 2014, p. 43). Salter ise eserinde, Nietzsche’nin manevi olanı maddi olana önceliğini, savaşın ancak bu tarz manevi amaçlar doğrultusunda verildiğinde

¹ Nick Martin, ilgili kayıtlardan hareketle, Nietzsche’nin savaş bağlamındaki yaklaşımlarına ilişkin popüler imgelemi örnekleyme-bilmek adına, Arşidük Franz Ferdinand’ı öldüren Sırp suikastçı Gavrilo Princip ile *Kara El* örgütünden arkadaşlarının dahi birlikteyken Nietzsche’nin “*Biliyorum nereliyim!/Bir doyumuz ateşleyim/Yanıyorum için için./Kavradığım ışık olur./Ardımda küllerim kalır./Ateşim ben böyle bilin!*” şeklindeki *Ecce Homo* başlıklı şiirini (Nietzsche, 140-141) okumayı sevdiikleri anekdotunu aktarır. Nietzsche’nin savaşa ilişkin değinileri, bu gibi örneklerde görüldüğü gibi, dünya savaşının arifesinde, bağlamından koparılarak gerek devletler gerekse örgütler tarafından propaganda kaynağı olarak kullanılmıştır (Martin, 2003, pp. 367-372).

anlamı olduğunu savunduğunu aktarır. Zira, Salter'a göre, Nietzsche ancak bir kavram veya felsefi bir doktrin için verilen savaşla ciddi manada ilgilenmiştir (Salter, 1917, pp. 413-414). Bununla birlikte, Nietzsche'ye ilişkin yanlış okumalar I. Dünya Savaşı tarihi ile sınırlı kalmamıştır. 1930'lu yılların ortalarında yayımlı politikaları, anti-semitist uygulamaları ve otoriter karakteri ile demokratik ülkelerin halklarının tepkisini çeken Nazi Almanyası'nın düşünsel kökenleri, yine daha önce de yapıldığı gibi Nietzsche'nin de aralarında bulunduğu bir grup filozofa mal edilmiştir. Bertrand Russell 1935 yılında yayınladığı *In Praise of Idleness* başlıklı çalışmada yer verdiği *The Ancestry of Fascism* başlıklı makalesinde, her ne kadar Nasyonal Sosyalist ilkeleri hiç benimsememiş olsa da Nietzsche'nin irrasyonalizminin Nazizm'in doğuşunu hazırladığını belirtir (Russell, 2004, pp. 58-66).²

Görülmektedir ki Nietzsche, belirli kesimler tarafından, özellikle yıkım getiren, dehşet uyandıran politikaların ve savaşların bir manada fikir babası olarak görülmüştür. Buna karşılık, Nietzsche'nin savaşa ilişkin değerlendirmelerini sorgulayan Peery'e göre, bedenın kutsanması, korunması, değeriştirilmesi ve yaratılmasından yana olan Nietzsche için savaş yıkıma, çürümeye ve bedenın tahrip edimesine karşı verilen savaş olarak karşılık bulur. Bu bağlamda, Nietzsche, kendisini "mermiler ve bombalar"ın değil *sözlerin savaşına (the war of words)* girmek manasında "bir savaşçı" olarak addeder (Peery, 2008, p. 124).

Nietzsche'nin insanlık için sunduğu "değerlerin yeniden değerlendirilmesi" tasarısı ise filozofun savaşa ilişkin düşüncesinin temelini oluşturur (Peery, 2009, p. 45). Nietzsche'nin düşüncesinde "putları yıkmak" ve "değerleri yeniden değerlendirmek" savaşla ilişkilendirilir. *Antichrist [Deccal]* (1888) eserini bitirdiği gün, 30 Eylül 1888'de kaleme aldığı notta bu ilişkiye değinir: "Tüm değerlerin yeniden değerlendirilişi, bu soru işareti öyle kara ve devasadır ki, gölge salar, onu koyanın üstüne - böyle bir görev yazgısı zorlar her an, güneşe koşmaya, çok ağırlaşmış bir ciddiyeti üstünden silkip atmaya. Her yol mubahtır bunun için, her 'vaka' bir mutluluk vakasıdır. Özellikle de savaş (Nietzsche, 2010, p. 1)." Nietzsche hakkında detaylı bir biyografi kaleme almış olan felsefeci Julian Young'a göre, silahlar ve bombalarla yapılan savaşın Nietzsche üzerinde hayatının ileri dönemlerine dek süren olumsuz etkileri olmuştur. 1853 yılında girdiği *Pforta* yatılı okulunda tanıştığı ve arkadaş olduğu *Oscar Krämer*'in 1866'da *Sadowa Savaşı*'nda³ bir teğmen olarak savaşırken ölmesi, Nietzsche'yi fazlasıyla sarsmıştır. Young, Krämer'in ölümünün Nietzsche'de bıraktığı etkileri "*Nietzsche'nin savaştan nefretine kesinlikle katkı yapan*

² Russell'in bu aşırı-yorumunda kuşkusuz Friedrich Nietzsche'nin kardeşi Elisabeth Förster-Nietzsche'nin payı büyüktür. Young'ın aktardığı üzere, Nietzsche'nin *güç istenci* teorisini bağlamından kopararak yeniden-üreten, *Ecce Homo* ve *Deccal* başlıklı çalışmalarını sansürleyen, Nietzsche'nin yaşamına ilişkin birçok konuda tahrifat yapan Förster-Nietzsche, 1893'te Güney Amerika'dan geri döndüğü Avrupa'da bir "Nietzsche Arşivi" kurmaya uğraşmış, Nietzsche'yi henüz yaşarken mitsel bir sembole dönüştürmeye bu sayede para kazanmaya çalışmış ve yaşamının sonlarına doğru Almanya'da Nazilerle yakınlaşmıştır (Young, 2021, pp. 832-838). Nazi Almanyası'nın siyasal ideolojisinin temel unsurlarının Nietzsche'nin düşüncelerinden çarpıtılarak devşirilmesinde ve Nazi Almanyası'nda bir Nietzsche mitinin oluşmasında Förster-Nietzsche'nin bizzat Adolf Hitler ile kurduğu yakınlığın payı önemlidir (Diethe, 1996, pp. 28-29). Nasyonal Sosyalist düşünceyi savunan akademisyen Heinrich Härtle'nin, 1937'de yayınladığı *Nietzsche und der Nationalsozialismus [Nietzsche ve Nasyonal Sosyalizm]* başlıklı metninde Nietzsche'nin düşüncelerini savaş, Yahudiler ve üreme konularında çarpıtarak kullanmış olması; Alfred Baeumler'in Nietzsche ve Nasyonal Sosyalist düşünceyi ilişkilendiren ve Nietzsche'yi bu düşünceğin kaynağı olarak gören çalışmaları (Bernasconi, 2019, pp. 222-224) da Naziler ile Nietzsche'nin eserleri arasındaki sorunlu ilişkiyi gösteren önemli örneklerdir. Bu bağlamda, Nietzsche'ye dair yanlış okumalar sadece Almanya'nın rakibi olan ülkelerde değil, bizzat Almanya'da, Alman siyasiler ve akademisyenler arasında da söz konusu olmuştur.

³ Otto von Bismarck'ın, Schleswig-Holstein anlaşmazlığı ile kötüleşen Avusturya-Prusya ilişkilerinin, Holstein'da başlayan karışıklıklar ile iyice artmasının neticesinde 14 Haziran 1864'te Avusturya'ya karşı ilan ettiği savaştır. Hız ve taktik üstünlüğü ile 350 bin kişilik Prusya ordusu, 850 bin kişilik Avusturya ordusuna karşı *Sadowa (Königgrätz) Muharebesi*'nde kazandığı zaferin ardından Viyana'ya dek ulaşmış, "Alman bütünleşmesi" adına oldukça önemli bir başarı kazanmıştır. Savaşın ardından yapılan *Prag Barışı* (23 Ağustos 1866) ile Avusturya, Alman bütünleşmesi için risk teşkil eden Germen Konfederasyonu'ndan çekilmiş; Germen Konfederasyonu dağıtılarak Main nehrinin kuzeyinde ve güneyinde olmak üzere iki ayrı konfederasyon kurulmuş; Schleswig ve Holstein toprakları Prusya'ya geçmiş; Venedik, Avusturya'dan İtalya'ya geçmiştir. Barışın yarattığı siyasal atmosferde, Prusya, kuzeydeki Germen konfederasyonuna hâkim olmuş, böylece Alman Birliği'nin sağlanmasında önemli bir adım atmıştır (Armaoğlu, 2010, pp. 451-459).

bir olaydır bu” ifadesiyle aktarır (Young, 2021, p. 33). Nietzsche, silah ve bombalarla yapılan savaşla bu ilk tanışıklığının ardından, 1870’te patlak veren Fransa-Prusya Savaşı’na⁴ Alman saflarında bir asker olarak katılmış ve bu kez savaşı bizzat savaş alanında deneyimlemiştir. Savaşı hem bir *“temizleyici ateş”* hem de yüksek Avrupa kültürü tarafından engellenememiş bir barbarlık olarak gören Nietzsche, bu bağlamda savaşı Otto von Bismarck’a atfedilen 1870 Savaşı’nı *“kültürün kış uykusuna yatması”* olarak nitelirmiştir (Young, 2021, p. 207). Nietzsche, Pforta’dan arkadaşı Karl von Gersdorff’a yazdığı 21 Haziran 1871 tarihli mektubunda, 1870 Savaşı’na dair zihninde oluşan korkutucu ve kaygılandırıcı tablonun ayrıntılarını sunar. Yaşanan bu savaş bir yana, insanlar eliyle gelen yıkımın ilerleyen dönemlerde gelecek başka yıkımların da işareti olarak çok-başlı ve korkutucu bir görünüm kazandığını belirten Nietzsche, bu fenomen dahilinde modern yaşamlarının, eski Avrupa kültürünün ve onun devletinin, hatta bütün bir Avrupa kültürünü domine eden Romanik uygarlığın, dünyanın tahrip edilmişliğinin en muazzam derecesini gözler önüne serdiğini ifade eder. Nietzsche’ye göre, böylesi bir geçmişi geride bıraktıktan sonra, bütün bir insanlık bu yıkımın sorumluluğunu taşımaktadır ve bu yıkımla gelen *“kültüre karşı savaşma”* suçunu kendisinden başka yerde aramamalıdır. *“Kültüre karşı savaş”* ifadesini ise şöyle serimler:

“Onun, kültüre karşı savaşın, ne demek olduğunu biliyorum. Paris’teki yangını duyduğumda, birkaç gün boyunca kendimi mahvolmuş, korkular ve şüphelerle bunalmış hissettim. Tek bir gün bile sanatın bütün geçmişini ve muhteşem eserlerini silip yok etmeye yetiyordu; tüm bilimsel, felsefi ve sanatsal varoluş gözümde bir saçmalığa bürünmüştü (Nietzsche, 1969, pp. 80-81).”

Savaşa bizzat yurtsever bir Prusyalı olarak katılan, cephelerde topçu ve sıhhiyeci olarak çeşitli görevler alan Nietzsche, Young’ın değerlendirmelerine göre, savaşın sonlarına doğru karşılaştığı manzaralar onu korku ve dehşete düşürmüştür. Bu düşmüş olduğu korku ve dehşetin nihayetinde, yaşamının ilerleyen dönemlerinde kanlı fiziksel savaş ve insani şiddet fikrini olumsuzlamaya ve onu olumlu hale getirecek yollar aramaya başlamıştır. Young’a göre, Nietzsche’nin savaşa bizzat tanıklığı, şiddete ilişkin soruşturmalarında önemli bir parametre sayılır. Nitekim, ilerleyen yıllarında Nietzsche, ulusları karşı karşıya getiren modern şiddeti anlayabilmek adına, şiddetin arkaik kökenlerine inmek gereği duymuştur. Fransa-Prusya Savaşı’nın, kültürün barbarlığı engellemekte yetersiz kalması neticesinden başladığını öne süren Nietzsche, bu manada kültürün şiddeti engelleyecek, şiddet sorunsalıyla başa çıkacak bir teknik içermesi gerektiğini savunmuştur. Bu sorunsal üzerine yaptığı araştırmalar neticesinde şiddetin Antik Yunan dünyasında üç farklı tepkiyle karşılandığı sonucuna ulaşmıştır: (i) Orfeusçu manada savaşın dehşeti karşısında *“insan doğasından umudu kesmek”*; (ii) barbar dünyanın karakterinde göze çarpan *“dürtüyü serbest bırakmak”*; (iii) Yunanların yaptığı gibi savaşma güdüsünü ve zaferin hazzını kabul etmek, fakat saf ve amaçsız şiddet istencinin kötülüğünü arındırabilmek adına şiddeti sanata (savaş hikayeleri ve tragedya) dönüştürerek manevileştirmek. Nietzsche, Yunanların bunu yaparak *“zararlıyı yararlıya çevirmeyi”* öğrendiklerini, böylece insan doğasında var olan şiddet eğilimlerini -doğallığa aykırı biçimde- bastırmaya kalkışmaksızın soylulaştırmayı başardıklarını ifade etmiştir. Nietzsche bu kategorizasyonun Antik Yunan dünyasındaki iki farklı tanrıça tasarımından/

⁴ Yapılan Prag Barışı’nın ardından Fransa hükümdarı III. Napoleon’un Güney Germen Konfederasyonu’nu Kato-liklik propagandasıyla yanına çekmeye çalışması, Sadowa Savaşı’nda gücünü gösteren Prusya’yı Fransa için bir tehdit olarak görmesi ve İspanya tahtına kimin oturacağı konusunda anlaşmazlık yaşadığı Prusya’ya 17 Temmuz 1870 tarihinde savaş ilan etmesi ile başlayan çatışmadır. III. Napoleon’un tüm uğraşlarına rağmen Avusturya, İtalya, İngiltere ve Rusya’nın tarafsız kaldığı bu savaşta, 430 bin kişilik Prusya ordusu, 220 bin kişilik Fransız ordusuna karşı kazandığı kesin zaferlerle -III. Napoleon dahil birçok önemli Fransız generalini esir alarak- Paris’e dek ulaşmayı başarmıştır. İmparatoriçe’nin Paris’i terk etmesinin ardından şehirde kurulan Komün yönetiminin direnişinin de sonuç vermemesi sonrasında, Prusya ordusu Fransa-Prusya Savaşı’nı zaferle neticelendirmiştir. Bu başarılar sayesinde, 18 Ocak 1871’de *“Alman İmparatorluğu”* ilan edilmiş, Alman birliği sağlanmış; 28 Ocak 1871’de yapılan Frankfurt Barışı ile de Fransa, Almanya’ya Alsace-Lorraine’i bırakmış, ayrıca 5 milyar Frank savaş tazminatı ödemeyi ve bu borç ödenene kadar da kuzey topraklarının Almanya işgalinde bulunmasını kabul etmiştir (Armaoğlu, 2010, pp. 464-475).

inancından ileri geldiğini belirtir: *Kötü Eris* ve *İyi Eris*. Bu farklılıkta, *Kötü Eris* “kıskançlık”, “bela” ve “ihtilaf” tanrıçası olarak savaş yaratıp insanları “ölümüne mücadeleye” sevk ediyor; *İyi Eris*, Hesiodos’un vurguladığı manada, *agon* [rekabet] yaratarak insanları daha çok çalışma, daha fazla kazanma veya daha iyi üretme bağlamında birbirleriyle rekabet etmeye yönlendirmektedir (Young, 2021, pp. 207-210). Şiddetin ve savaşın sanata dönüştürülmesi, Antik Yunan yaşamındaki rekabetin bu yolla devamlı kılınması, Nietzsche’nin olgun dönem fikirlerinde savaşın tuttuğu yeri algılayabilmemiz için önemli bir anekdotdur. Zira, yukarıda da ele almaya çalıştığımız gibi, savaşın Bismarck döneminde olduğu gibi şovenist ve sömürgeci amaçlar doğrultusunda yürütülen bir talan hareketi haline getirildiğinde yüksek kültürü perişan etmesi, -Nietzsche’nin sıhhiye eri olarak görev yaptığı tarihlerde gördüğü manzaralardaki gibi- kan gölü yaratması, ilk dönemindeki savaşmak tutkusuna farklı bir yön kazandırmıştır. Bununla birlikte, Nietzsche’nin düşüncesinde savaşçılık bahsinin “mücadelecilik” manasında da kullanıldığını, bu açıdan insan doğası bağlamında görülüp olumlandığını söyleyebiliriz. *Zur Genealogie der Moral – Eine Streitschrift* [Ahlakın Soykütüğü – Bir Polemik] (1887) isimli eserinde bu mücadeleciliği şöyle ifade eder: “Sefalet, yoksunluk, kötü hava, müzmin hastalık, zahmet, yalnızlık gibi nelere göğüs germez ki insan bunun dışında? Aslına bakılırsa bunun dışındaki her şeyle başa çıkılabilir, değil mi ki bir yeraltı varoluşuna, savaşçı bir varoluşa doğmuşuz; (...)” (Nietzsche, 2011, p. 36).” Aktardığımız bu ifadelerden Nietzsche’nin tek bir savaşçı tanımı kullanmadığını, eserlerinde “savaşçı” kavramı üzerinden birden fazla mücadele konusuna değindiğini söyleyebilmemiz mümkündür.

Nietzsche’nin savaşa ve savaşmaya ilişkin kendi eserlerine baktığımızda, Martin’in bahsettiği çarpıtmanın boyutlarının daha da dikkat çekici bir hal aldığını görürüz. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen* [Böyle Buyurdu Zerdüşt: Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap] (1883) başlıklı eserinde “asker” ve “savaşçı” arasına bir ayrım çizgisi çizer ve asker kavramına “sürü” bağlamında eleştiriler getirir: “Pek çok asker görüyorum: savaşçı görmek isterdim oysa! ‘Üniforma’ diyorlar giydiklerine: bununla sakladıkları şey uni-form olmasa keşke!” (Nietzsche, 2015, p. 71)” Burada Nietzsche’nin bir kelime oyunu yaparak “uni-form” ile “ein-form”u, yani üniforma ile tek tipliği kastettiğini görürüz. Yine aynı eserinde “İdrak azizleri değilseniz dahi, onun savaşçısı olun bari.” (Nietzsche, 2015, p. 71)” ifadesini kullanır. “İdrakin savaşçısı” olmak, gerçek düşmanı bizzat belirlemek ve savaş yöntemini keşfetmek noktasında önemlidir. Düşmanını keşfetme özgürlüğüne ve farkındalığına sahip olmak ise ancak sürüden olmayan ruhların başarabileceği türden bir iştir. Bu kısımda, Nietzsche, belirgin bir düşman formu belirtmediği gibi, genel manada “insanı aşmak” noktasına ulaşabilmek adına “silahlanmaktan” bahseder: “Kişi ancak oku ve yayı olduğu zaman susup sakince oturabilir: yoksa gevezelik edip, çekişir. Barışınız zafer olsun!” (Nietzsche, 2015, p. 71)” Burada silahlanmak kaygısı bir güç istenci şeklinde yorumlanabilir; silahlanan, yani güçlenen kişi kendisini var edebilir, değerleri yeniden değerlendirebilir ve bunu yaparken yalnızca kendi sahip olduğu güce başvurarak “zafere” ulaşabilir. Ayrıca, savaşçı, kendisine verilen buyruğa itaati ile kimlik ve mana kazanır; bu açıdan verilecek buyruk ve buyruğa itaat birlikte var olmalıdır. Nietzsche önce savaşçıdan kendisine verilecek buyruğa kesin itaat etmesini ister ve ardından ona şu buyrukta bulunur:

“Yaşam sevginiz, en yüksek umudunuzun sevgisi olsun: ve en yüce umudunuz, en yüce fikriniz olmalı hayata dair! Ancak en yüksek fikrinizi, bırakın ben buyurayım – bu emir sudur: insan aşılması gereken bir şeydir (Nietzsche, 2015, p. 72).”

Bahsini ettiğimiz asker-savaşçı ayrımı Nietzsche’nin metinlerinde tam manasıyla “devlet” kavramına getirdiği eleştirilerde açığa çıkar. Devletin “fuzuli doğmuş” olarak gördüğü insanlar için ölümü vaaz ettiğini, ölümü özellikle makam aşkına tutulmuş olanlar için hayat olarak sunduğunu belirtir. Nietzsche’ye göre, doğru düşmanın belirlenmesinde, devlet, muhatabını yanıltmaktadır (Nietzsche, 2015, pp. 72-75). Nietzsche, kendi notlarından derlenen *Die Dynamik der Willen zur Macht* [Güç İstenci] eserindeki *Bahar-Güz 1887* başlıklı

notunda mücadeleyi ve savaşı, bir antiteze çevirme uğraşı olarak betimler. Buna göre, “Mücadele eden, rakibini kendi antitezine çevirmeye çalışır – tabii ki hayalinde.” Zira mücadele eden taraf ister topluluk ister birey olsun, mücadele ettiği rakibini alt edebilme şevkini bulabilmek adına “iyi beğenin, iyi yargının ve erdemin kendi tarafında olduğuna” kendisini ikna etmeye çalışır. Bu tarzdaki kendine inanç biçimi, rakibin sözde amaçlarına yönelik olumsuz bir ön kabulü içerir (Nietzsche, 2014, p. 238). Kendini tanımaya değil, kendine biçilmiş bir benlik tasarımına inanmaya çalışan bireyin uyuşukluğu ise yine Nietzsche’nin *Morgenröte. Gedanken über die moralischen* [Tan Kızıllığı: Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler] (1881) başlıklı eserindeki ifadelerine göre -bireyi savaş gibi kolektif bir yıkıma götürecektürden bir aşırılık olan- fanatizmin gelişmesi için en uygun zemindir. Fanatik bir şekilde tören, üniforma, ciddi tavır ve onura dair her şey de ancak “korkak” kimselerin tercih edebileceği türden şeylerdir. Bunun karşısında yer alan “korkusuzlar” ise şöyle betimlenir: “Her zaman ve kesinlikle korkunç olanların onur ve törene ihtiyaçları yoktur, dürüstlüğe adeta söz ve davranışlarıyla saygınlık kazandırır, korkunçluklarının bir belirtisi olarak da daha çok itibar kaybettirirler. (Nietzsche, 2017, p. 170). Yine burada kendini var edebilmiş, değerleri yeniden değerlendirebilme gücünü elinde bulundurabilen hatta insanı aşabilme kapasitesine sahip insana vurgu vardır. Yapmış olduğu değerlendirmelerden anlaşılmaktadır ki Nietzsche, savaş türleri arasında yaptığı ayrımı en iyi “savaşçı-asker” ayrımında göstermiş, birine içsel/manevi amaçlar doğrultusunda yürütülen bir savaş anlamı atfederken diğerini rütbe düzeni, sürü ahlakı ve fanatizmle ilişkilendirmiştir.

Öyleyse, savaşmak fiilinin Nietzsche’nin düşüncelerinde sadece silahlarla yapılanı kasteden bir anlamı olduğunu söyleyebilmemiz güçtür; soyut anlamı da en az fiziksel anlam kadar söz konusudur. Hatta Hıristiyanlık kültürüne, teolojisine ve öğretilerine yönelik girişilecek imgesel mücadeleyi de bir savaş olarak gördüğünü göz önüne aldığımızda, Nietzsche’nin fiziksel manada yürütülen savaşa imgesel, fikirselleştirilmiş ve soyut bir taraf biçtiğini de söyleyebilmemiz mümkündür. Yukarıda da ele almaya çalıştığımız gibi, Nietzsche, savaşı bir “temizleyici” olarak görmüşse de -işlediğimiz filmlerin temalarında da yer bulan-ulusal çıkarlar doğrultusunda savaşmak/savaştrılmak ile doğaya içkin bir dürtü veya ilke doğrultusunda savaşmak arasında bir farklılık olduğunu belirtmiştir. Birincisinde savaşmak ancak kültürün yıkımını getirirken; ikincisinde yaşamı tazeleyen arkaik kökenli rekabet duygusunun dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche ilk varyasyona -gerek sıra düzenine dayanıyor olması gerekse devlet eliyle çıkartılıyor olması sebebiyle- karşı çıkıyor, ikincisini kabullenmekten başka bir şansımızın bulunmadığını savunmuştur. Özetlersek, Nietzsche -Antik Yunan kültürüne dair değerlerinden de hareketle- fiziksel savaşın manevi bir amaç, değerleri yeniden değerlendirme amacı doğrultusunda söz konusunda olduğunda ulvileşebileceğini belirtmiş, şiddete dayalı “zararlı” savaşın kültürel bağlama taşınarak “yararlı” hale getirilmesi gerektiğini savunmuş, kişinin iç dünyasında fikirler aracılığıyla sürdürülecek savaşın ise bir açıdan bu fiziksel savaşa kaynaklık edeceğini belirtmiştir.

Böylesi bir çift taraflı savaşımın karakterler nezdinde görüldüğü filmlerde silahlı İngiliz kolonizatörler ya da silahlı Amerikan deniz piyadeleri, istilaya giriştikleri yörenin yerlilerini aşına olmadıkları bir tepkisellik içinde bulurlar. *The New World* filminde Powhatan yerlileri ahşap sopalar kullanarak yabancıyı karşılarlarken; *The Thin Red Line* filmindeki Solomon Adaları yerlileri silah kullanmaya dahi gereksinim duymamıştır. Martin Heidegger’in belirli bir tarihselliğe ait olan *Dasein* kavramından hareketle; Hans-Georg Gadamer’in tarihsellikler ve ufuklar hususundaki değerlerini hatırlamak, filmlerdeki gerek yerliler-kolonizatörler gerekse Amerikalılar-yerliler (ve hatta farklı bir kutbun istilacıları olmalarına rağmen Japonlar) arasında, John Smith ve Robert E. Lee Witt tarafından sürdürülen “kaynaşma” çabalarını anlamamızı kolaylaştıracaktır. Heidegger’in tarihselliğe ait olan ve onda bulunan *Dasein*’i ekseninde, Gadamer’in gösterdiği gibi bambaşka tarihselliklere, bambaşka geleneklere ve dolayısıyla bambaşka “ufuklara” sahip taraflar birbirleriyle “kaynaşırken”, kültürel farklılıklar arasındaki çatışmalar reddedilmeksizin ya da aşılmaz uçurumlar olarak görülmeksizin karşılıklı olarak ufukların kabullenilmesi ile birer zenginliğe ve yüksekliğe

dönüştürülürler. Böylece tarihsellikler anlaşılır ve ilişkiye girilebilir bir hal almaktadır (Gadamer, 2009, pp. 57-63; Adugit, 2005, pp. 258-259). Elbette tüm bu bahsedilenler, silahlarla rütbe düzeninde yürütülen fiziksel savaş faktörü devreye girdiğinde farklı bir boyut alacaktır.

Kahramanların kendi önyargılarını kabullenmeleri ve aynı bilişsel ya da biyolojik mekanizma doğrultusunda meydana gelmiş fakat farklı tarihsel düzlemlerde yer aldığı için farklı yönelimler göstermiş ötekinin önyarguları ile kendilerinininkini “şimdi”de buluşturabilmeleri, bu suretle de -Gadamer’in tabiriyle- ufuklarını kaynaştırabilmeleri bu noktada simgesel mücadelelerin tasviri durumundadır. Malick’in savaş sahneleri bu sebepten ötürü rütbe düzenine dayanan sistematik savaştan ibaret değildir; *The New World* ve *The Thin Red Line*’daki ana karakterler açısından savaş, aslen silahlarla değil, düşüncelerle verilir. Kültürel manada öteki karşısında kan dökerek ve can vererek hayatta kalma mücadelesi veren karakterler, çoğunlukla, sinematografik zaman boyunca, savaştıkları ötekiye ait özgüllüklerin de farkına varırlar. “Ölüm” farklı tepkileri doğursa da her iki taraf için de Heidegger’in belirttiği üzere, insanın özünün gerçekleşmesine olanak sağlaması, bundan doğan kaygının Dasein’i dünya-içinde-varlık yapması, onun hem varlığını hem de sınırlılığını bir manada tanıtlaması açısından kilit rodedir ve filmlerin ele aldığımız ana karakterleri de bunun farkında gibidir. Heidegger’in *gündeliklik* [*Alltäglichkeit*] adını verdiği süreç doğum ile ölüm arasındaki Varlık’tır. Varlık, ölüm karşısındaki durumu itibarıyla kaygılanır, fakat şu da gerçektir ki ne olursa olsun, Dasein, ölüm ile kuşatılmıştır (Heidegger, 2004, pp. 335-336; Topakkaya, 2004, pp. 1-15; Karakaya, 2003, pp. 29-32). Bu bağlamda, ölümü kabullenmek, karakterler için, bu açıdan, yaşamı kabullenmek, dünya-içinde-varlık olmayı kabullenmek anlamına gelir. Bu kabullenışı *The New World*’de Pocahontas’ta ve -simgesel manada- Kaptan Smith’ta; *The Thin Red Line*’da ise Witt’ta buluruz: Her biri ölüm karşısında reddedici değil, kabullenici birer tavır ortaya koymuştur. Pocahontas yakalandığı hastalık bedenini tüketirken eşi John Rolfe’un (oyun. Christian Bale) elini tutmasına izin vererek sükût içerisinde ölüme gider; Witt ise ona doğrultulan silahlara değil, yaşamın bir boyutu olarak ölüme teslim olur. Ölüm karşısındaki bu teslimiyet duygusu, Malick sinematografisinde, yaşamın büyüyle harmanlanmış durumdadır. Lao Tzu’nun belirttiği şekilde “sesin ve sessizliğin tek bir harman oluşu (Lao Tzu, 2012, p. 32)” gibi, ölüm de Malick’in imgeleminde yaşam ile harmandır. Filmlerin sorgulayıcıları durumundaki baş karakterlerin ölüm karşısındaki tavırları, en az yaşama karşı sergiledikleri tavırlarında görüldüğü denli sakin ve kabullenicidir. Bununla birlikte, yan karakterler ve tipler aynı ölümü kabullenmekte zorlanırlar; haykırırlar, kaçarlar, ağlarlar, mümkün olduğunca uzaklaşmayı denerler. Fakat her halükârda ölüm, tıpkı yaşam gibi onlarla birlikte yürür, onları kuşatır.





Görsel 3-4: *The New World* ve *The Thin Red Line* filmlerinde -imgesel ve gerçek surette gelen- ölümün kabullenilmesinin temsilleri.

Malick'in hikâye anlatıcılığının bir diğer önemli detayı da "eylemsiz" karakterlerin bakış açılarında saklıdır. *The New World*'de "Rupwew (oyun. Michael Greyeyes)" ve *The Thin Red Line*'de "Er Ash (oyun. Thomas Jane)" böylesi karakterler olarak savaşa ve kan dökmeye karşı "uzaktan" bakışın temsilleri durumundadır. Onlar savaşın içerisinde değildirler, fakat katılmazlar. Onları sadece barışçıl olarak niteleyip geçmek eksik bir yaklaşım olacaktır: Hem Rupwew hem de Er Ash şiddetin hüküm sürdüğü topraklarda eylemde bulunmaya gerek duymamaktadır. Özellikle Er Ash, kati bir emir-komuta zincirine tabi olmasına ve mensubu bulunduğu dünyanın yazılı kurallarının bunu gerektirmesine rağmen cana kıymayı bilinçli olarak reddetmektedir. Onun savaşı, Nietzsche'nin bahsettiği biçimde, rütbe düzeninde ve sürü içerisinde verilen bir savaş değil, kendi değerleri uğruna verdiği içsel bir savaştır. Ayrıca Ash, Søren Kierkegaard'ın İbrahim anlatısından hareketle çizdiği "iman şövalyesi" tanımına oldukça uygun bir biçimde, inandıklarından ve doğru bildiklerinden vazgeçmemektedir. Çevresindeki kurallar silsilesi düşünüldüğünde, Er Ash, aslında *saçma* olanı yapmaktadır: Savaşmayı reddetmekte ve bölgenin yerli halkı ile savaştan uzak bir yaşam kurmaya çalışmaktadır. Ash, Kierkegaard'ın tabiriyle "genele karşıt olarak" yaşamakta ve eylemektedir. Hikayesinin gizemli trajikliği de onun bu eylemselliğinde yatmaktadır (Kierkegaard, 2015, pp. 57-70; Adams, 1990, pp. 383-387; Ülper Oktar, 2018, pp. 23-25). Aslında Er Ash, o ünlü hikâyede Chuang Tzu'nun, kendisini yönetici olmak üzere saraya davet eden hükümdarın adamlarına verdiği cevaptaki gibi "öldükten sonra kutsal sandıkta saklanan ve kalıntılara saygı duyulan bir kaplumbağa olmaktansa, diri kalıp kuyruğunu çamurda sallamak isteyen bir kaplumbağa olmak" ister gibidir (Chuang Tzu, 2012, p. 180). Kendi ahlak anlayışında doğru olan budur, fakat eylemlerini bu ahlaki düstura uyarlamaya kalkışması -onun da pekâlâ tahmin ettiği üzere- mensubu olduğu kolektif mekanizma tarafından cezalandırılması anlamına gelmektedir. Er Ash bu yüzden amirleri ve kimi silah arkadaşları tarafından pek sevilmez; zira Nietzsche'nin vurguladığı gibi, izlemekte ısrar ettiği bireysel odaklara bağlı özgün yaşam tarzı, diğerlerinin sıradanlığa indirgendiklerini hissetmelerine yol açar (Nietzsche, 2019, p. 313). Kaptan Smith ve Er Witt'in zorunluluk icabı dahi olsa silaha sarılmalarına karşılık; Rupwew ve Er Ash savaşmak ve öldürmek anlamına gelecek her türden eylemden tamamen uzaktır, Taocu manada *wu wei* içinde kalarak oluş sürecinin doğal seyrine uygun bir biçimde yaşamaktadır (Suzuki, 2012, pp. 98-100). Çoğunlukla onları etraflarında olup bitenlerin zıttı olarak izleriz. Aynı zamanda, bu karakterler arasında Kaptan Smith, Er Ash ve Er Witt'in durumu -yukarıda da değindiğimiz gibi- kaybolan yuvaya duyulan özlemi imler. Bu karakterler, Heidegger'in dile getirdiği biçimde, insanın metafizik çerçevesinde rastlanan ontolojik bir eksiklikten, dünyaya *fırlatılmışlıktan* [*Geworfenheit*] kaynaklanan özsel "yuva/yurt özlemlerini" görece daha teknik ve medeni yaşamlarından sıyrılmaya çalışarak bir nihayete erdirmek gayesiyle

“yerli” veya “farklı” topluluklarla temas kurma yolunu seçmişlerdir (Bischoff, 2011, pp. 31-36; Safranski, 2008, pp. 204-205).



Görsel 5-6: “Rupwew (*The New World*)” ve “Er Ash (*The Thin Red Line*)” karakterlerinde savaşmak/savaşmamak ayrımının temsilleri.

Modern tekniğin düşünme yetisine gem vurduğu (Heidegger, 2001, pp. 70-71) bu karakterler, Heidegger’e göre Varlık’ı ve onun araştırılmasını unutturan, modern tekniğin özünde hüküm süren *çerçevelemenin* [*Gestell*] (Heidegger, 1998, p. 63) etkisiyle ortaya çıktığını söyleyebileceğimiz doğayı karşısına alır görünen tüm projelerin (kolonizasyon, savaş, şeytanileştirme vb.) bunalttığı karakterlerdir. Shawn Loht’a göre, Malick, Heideggeryan manada mücadele içerisinde bulunan bir doğa ve (modern) dünya tasarımı ortaya koymaktadır; bu tasarım, karakterlerin yaşamlarının akışının ve şiddetinin bir parçasıdır (Loht, 2013, p. 129). Üstelik modern dünya bu karakterleri *yuvasızlaşmaya* [*Heimatlosigkeit*] iter ve ittikçe daha fazla bunaltır. Yuvasızlaşma, Heidegger’e göre, modern insanın tarihsel bir boyutunu karakterize eder. Gelgelelim, aranan yuva insanlık açısından asla bulunamayacaktır, zira Heidegger, “sürgün hali” olarak da isimlendirdiği yuvasızlığı “evrensel bir kader” olarak niteler (Colonnello, 1999, pp. 43-44). Filmlerdeki bu karakterler, modern teknikle bezenmiş bu dünyadan uzaklaşabildikçe ve özgür düşünmeyi deneyimleyebildikçe Varlık’ı duyumsamaya ve sorgulamalara girişmeye başlarlar: Beraberinde kendilerine “nefes aldırarak” gerçek bir yuva da bulmaya çalışırlar (Heidegger, 2013, pp. 13-19; Sharr, 2013, p. 42; Topakkaya, 2008, pp. 66-69). Bu kurtuluş denemeleri, Heidegger’in vurgularına benzer biçimde, Crispin Sartwell’in ifadeleriyle, “yuva deneyimi” bağlamında diğer tüm insanlar gibi o karakterlerin de dünyayla olan ilişkilerini göstermelerinin bir yolu olarak kristalize olurlar. Sartwell’e göre, her insan, aradığı yuvanın özlemini yaşamı boyunca içinde taşır; hayatının her anında, kendisi

için “güvenlik” anlamı taşıyan bu yuvaya ulaşabilmek adına uğraşır (Sartwell, 2015, p. 44). Fakat, bu arayışların hiçbiri, modern insan için, beklenen kurtuluşu veya aranan yuvaya kavuşmayı getirmez. Malick’in karakterlerinde de böylesi hikayeler görürüz: Smith tam da aradığı yuvaya kavuştuğunu düşünmeye başlamışken, zamanında kaçarak geride bıraktığı eski vatanının tüm bunaltıcılığını ve yozluğunu temsil eden Virginia kolonisine geri döner, ardından da açık denizlere yelken açar ve böylece bu arayışın imkansızlığını kavrar. Witt ise Solomon Adaları yerlileri ile yaşadığı süre boyunca aradığı yuvaya kavuştuğuna inanmak ister, fakat eline silah aldığı anda artık bu yerliler için “tanınmaz” hale geldiğini fark eder ve bu farkındalığı arayışının imkansızlığını ona yeniden hatırlatır. Her iki ana karakterde de ilk ölüm simgesel manada gelir.

Etraflarındaki yerlilerce kurulan ve onlar açısından aşına olmayan doğa-insan ilişkileri, ikisine de oldukça büyüleyici görünür. Gelgelelim modern teknolojik araçlarını (ateşli silahlarını) yeniden ellerine almalarıyla büyü bozulur ve yuvalarını bulma denemeleri sekteye uğrar. Onlar, bu noktada ne yuvalarını bulabilmiş ne yeni bir yuva kurabilmiş ne de içsel dünyalarıyla barışabilmiş insanlardır artık. Bu doğrultuda kapıldıkları sıkıntıları, onlara doğayı duyumsamanın yanı sıra eylemselliğin doğal seyrinden de uzaklaştıklarını hatırlatan birer kıymık etkisine sahiptir. Asla umdukları gibi olamayacaklarını bilen bu karakterler için yola çıktıkları limanlar da çoktan gözden kaybolmuştur. Böylesi bir belirsizlik içerisinde savrulmaları ister simgesel ister reel bağlamda olsun, ikisi için de ölüm anlamına gelecektir: Kaptan Smith, İngiltere Kralı I. James’in yeni dünyada yeni geçitler arama görevi ile Pocahontas’a duyduğu aşk arasında kalıp İngiltere’ye dönme kararı alır ve dönerken de bir yerleşimci vasıtasıyla Pocahontas’a “öldüğü” yönünde uydurma bir haber iletir; Er Witt ise silah arkadaşını kurtarmak adına uğraşırken etrafı sarılır, fakat teslim olmak imkânı varken adeta intiharı seçmişçesine silahını doğrultmaya kalkışır ve vurularak öldürülür.

Silah kullanmak veya savaşmak/savaşmamak, Malick’in anlatısında, bu manada, etik bir ayrıma tekabül eder. Bu özgün tavır, filmi, aynı janrı paylaştığı birçok örnekten ayıran önemli bir farklılığa karşılık gelir; bu farklılığa değinmeyi, filmin özgünlüğünü gözler önüne seren ipuçlarına ulaşabilmek adına, gerekli buluyoruz. *The Thin Red Line* filminde işlenen şiddet sahneleri -sözgelimi- aynı yıl gösterime giren Steven Spielberg’in ünlü *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998) filminin şiddet içerikli sahnelerinde göze çarpan fiziksel göstergelerin ötesinde, soyut temsiller barındırır. Spielberg filmin Normandiya Çıkarması’nı işlediği ilk sahnelerinde izleyiciye sarsıcı görüntüler sunduktan sonra askerlerin travmatik durumlarına odaklanır; Malick ise önce Guadalcanal Çıkarması’na hazırlanan -henüz çatışmaya girmemiş- askerlerin davranış durumlarını verir, ardından işkenceye maruz bırakılmış asker cesetlerini gösterdiği aynı askerlerin uğradıkları travmalarını sunarak Spielberg’in anlatı sırasını tersyüz eder. *Saving Private Ryan* filminin aksine, *The Thin Red Line*’da düşman çoğunlukla “görünmez”; kahramanlar dünyada yalnız başlarına kalmışlardır ve genellikle cevapsız -fakat yine de sorgulamaya devam eden- monologlar yapıp dururlar (Bleasdale, 2011, pp. 46-47). Bunun yanı sıra, *The Thin Red Line*’da, Lloyd Micheals’a göre, *Saving Private Ryan* filmiyle örneklendirilebilecek olan klasik Hollywood sinemasına özgü karakter ve hedef odaklı bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Malick’in imgeleminde savaş, düzenli bir çatışmalar sırası dahilinde işleyen bir olaylar dizisi değil, heyecan, can sıkıntısı, uçarılık ve tefekkür gibi birbirinden farklı birçok duygu ve durumla sarılı bir düzensizlikler bütünüdür (Micheals, 2008, p. 61). Bu çatışmalar boyunca karakterler sadece ateşli silahlarla fiziksel açıdan öldürülmezler. Nitekim filmdeki bütün monologları aslında bedensel manada çürümeyi ve bozulmayı değil, ontolojik ve sembolik açıdan ölümü ele alır. Söz konusu sorgulayıcı monologlar, Heidegger’in varolmanın çatısı olarak nitelendirdiği *kaygının* [*Angst*] izlerini taşır. Karakterler dünya-içinde olmak nedeninden kaynaklı olarak taşıdıkları bu kaygıları sayesinde yaşamı, Varlık’ı, savaşı, doğayı ve ölümü anlamlandırmak imkanına kavuşurlar. Heidegger’in ifadeleriyle, her bir ana karakter, yine “*Varlığının kökenini Kaygıda bulur* (Heidegger, 2004, p. 278-288).”

Bu durum, silah kullananlar ile kullanmayanlar veya kullanmayı reddedenler arasındaki ayrıma da temel mahiyetini kazandırır. Hatta öyle ki fizyolojik bozulma, ontolojik ve imgesel ölümün ancak temsili olabilecek mertebededir. Her şeyden önce kendi içsel dünyalarında ölen bu karakterler için ölümün kendisi belki de bu yüzden kabul edilebilir bir gerçeklik haline gelebilmiştir. Kaderine razı olan, olduğu gibi olmasının veya yaşadığı gibi yaşamasının kaçınılmazlığını hisseden ve özellikle Witt'te görüldüğü gibi onunla seve seve bütünleşen kimi karakterlerin bu tavırları, Nietzsche'nin *bengi dönüş [Ewige Wiederkunft]* yaklaşımına bağlı olarak geliştirdiği *amor fati [kader sevgisi]* düsturuna uygun tavırlar olarak da yorumlanabilir. Bu tavırlarda yatan ise yok etmeye ve yok olmaya, savaşa ve oluşa ilişkin kesin bir olumlamadır (Nietzsche, 2003, p. 167; Nietzsche, 2016, pp. 61-62; Kuçuradi, 1999, pp. 70-71). Nitekim yaşamın ve ölümün büyüsunü bir arada deneyimleyen saydığımız karakterler kaderlerinin bir parçası olan gerek fiziksel gerekse imgesel ölümü kabullenmiş bir sükûnet içerisinde kendilerini bekleyen sona doğru yürürler. Bu minvalde düşünürsek, özellikle Er Witt'in ve Pocahontas'ın ölüm karşısındaki tavrında görülen teslimiyeti ve sükûneti anlamak adına farklı bir yaklaşım ortaya koyabiliriz. Tıpkı onlar gibi Kaptan Smith de savaş alanlarında değil, kendi düşünce evreninde verdiği "olmak" savaşında yenilgiye uğrayarak ölmüştür; onun imgesel ölümü de sükûnet dolu bir kabullenmenin temsili durumundadır. Yaşamın ve ölümün birbirini takip eden veya birbirinin içine geçmiş büyüsunde, her bir karakter, doğa manzaralarının ortasında, insanlarla iç içe ve savaşmanın her türlüşüyle var ve yok olmuşlardır.

Tartışma ve Sonuç

The Thin Red Line ve The New World sinema filmleri, çarpıcı karakter modellemeleri üzerinden savaşın getirdiği çok boyutlu yitimi, yuvasızlaşmayı ve Varlık'ın duyumsanmasını işlemek suretiyle, aynı tarihsel dönemleri işleyen farklı yapımlardan ciddi boyutlarda ayrılır. Özellikle *The Thin Red Line* filminde karşılaşılan felsefi altyapı, aynı yıl gösterime girmiş olan *Saving Private Ryan* filmi ile kıyaslanamayacak ölçüde farklı bir anlatıya sahiptir. Nitekim, diğer örneğin aksine, *The Thin Red Line*, sinematografisi dahilinde, aksiyon sahneleriyle değil bu sahnelere işlenmiş akıl yürütme ve sorgulamalar ile ilerleyen bir olaylar sırasını takip etmektedir. Heidegger'in etkisinin yoğun olduğunu bildiğimiz ve görebileceğimiz Malick'in sinema üslubunun ana hatlarından biri olan bu izlek, ilgili filmlere asıl kimliğini kazandırmıştır. Bununla birlikte, Nietzscheyen felsefede geçtiği biçimde, çürüme hali (Peery, 2009, pp. 139-140) ile ilişkilendirilerek aktarılmış olan rütbe ve sürü düzeninde yürütülen savaş olgusu, silahlı çatışmaları salt birer cana kıyma ritüeli olmaktan çıkararak, benliğin yıkılmasını beraberinde getiren kilit temsillerden biri haline getirmiştir. Filmlerde, silahlara başvurarak cana kıyan askerlerin durumlarında bu çürümenin izlerini an be an görebilmemiz mümkündür. Savaşı bir çürüme başlangıcı olarak sunan Malick, buna rağmen savaşan her bir ana karakteri yaşam ile ölüm arasında gezinen ve gezinirken bu eyleminin sorumluluğunu kabullenen bireyler olarak resmetmektedir. Üzerindeki bu sorumluluğu sahiplenmesi, onu yer yer dünyaya katılmaya, yer yer ise eylemsizliğe sevk etmektedir. Bu iki yanlı görüntüde, insan, artık Varlık'ı kendi varlığı ve kendisinin ilişki kurduğu diğer varlıklar üzerinden duyumsamaktadır. Bununla birlikte, filmlerin ilk yarılarında karşımıza çıkan iyimser tablo, ikinci yarılarında yerini çürüme emarelerine, yeniden yuvasızlaşmaya ve nihayetinde ölmeye bırakmaktadır. Malick'in ana karakterleri mutluluğu bulamaz; onlar modern tekniğin doğurduğu kaygılarla ve bunalımla boğuşmaya ve daima kaybetmeye yazgılı modern insanın temsilleri durumundadır.

Terrence Malick'in sinematografik anlatım üslubunun ana hatlarını görebileceğimiz *The New World* ve *The Thin Red Line* filmleri, "doğa", "insan", "savaş", "yaşam" ve "ölüm" kavramları ekseninde yeniden düşünüldüğünde oldukça çarpıcı imgeler ve alegoriler içermektedir. Doğanın her şeyi kuşatan ve görüngüleri duyumsayan insanlar tarafından bizzat kendi Varlık'larından veya yaşamlarından hareketle algılanabilen alanı içinde, yaşam, tıpkı ölüm gibi, karakterleri kuşatmaktadır. Karakterlerin öz-farkındalığa ulaşmak ve -imgesel- yuva özlemlerini dindirmek gayesiyle içsel dünyaları ile dışsal gerçeklikleri arasında

savruldukları bu filmlerde, savaş, sadece silahlarla yapılmaz. Karakterlerin iç dünyalarında sürdürülen savaş, fiziksel savaştan daha yüksek değerde ele alınır. Fiziksel savaşların bir sonucu olan “çürüme” ise içtenliği yitirmek veya içsel dünyalar ile dışsal gerçeklikler arasında çaresizce sıkışıp kalmak anlamına gelirler. Bununla birlikte, silah kullanmanın/savaşmanın bir etik ayırım olarak belirlediği bu filmlerde, yerli imgesini modern insanın karşıtı olduğu kadar savaşan insanın ve daha genel bağlamda savaşmanın da karşıtı olarak görürüz.

Malick’in ilgili filmleri, varlığa ve varoluşa ilişkin köklü tartışmaların yürütüldüğü önemli özgün sinema yapımları olarak öne çıkmaktadır. Özellikle *The New World* ve *The Thin Red Line* filmlerinde görülen doğa temsilleri, karakterlerin onlarla etkileşimde buldukları sahnelerde, varlığı gerek kendisi gerekse kendisinin etkileşimde olduğu dünya çerçevesinde kavrayan insanın farklı örneklerini tamamlamıştır. Ana karakterlerin karşılaştıkları yeni kültürlerle yönelik yaklaşımlarının dinamiğini belirleyen bu etmen, kültürlerarası etkileşim ve onun da ötesinde modern tekniğin bir etkisi olarak duyulan yuva özleminin giderilmeye çalışılması hususlarına zemin işlevi görmüştür. Bu hususların yanı sıra, savaş bağlamında da Malick, savaşı bir aksiyon ögesi olarak anlatıda kullanmak yerine onu insan varoluşunun temel sorunlarından ve durumlarından biri olan “ölüm” açısından ele almıştır. Savaş ile birlikte gelen ölümü salt maddi yüzüyle ele almamış, aynı zamanda duyguların ve inancın yitimi ile öz bilincin yıkılması açısından da psikolojik göstergelerin sunumu ile serimlemiştir. Malick’in ilgili filmlerinde, savaş, doğa ve insan, ontolojik açıdan birbiriyle devamlı ve “büyülü” bir etkileşim halinde bulunan üç önemli öge olarak var olmuştur. Bu etkileşim minvalinde, insan yaşamının önemli bir parçası olan ölüm, aynı büyümlü sürecin farklı fakat yalnızca sonlandırıcı değil, aynı zamanda tamamlayıcı bir aşaması olarak sunulmuştur. Malick, bu açıdan gerek maddi gerekse sembolik manada gelen ölümü, doğa-insan-savaş ilişkisinde yatan büyümlü etkileşimin bir parçası olarak görmüştür. Tıpkı Martin Heidegger gibi, Malick de ölümü Varlık’ın oluşumunun veya Varlık’a ilişkin öz-farkındalığın önemli bir kaynağı olarak ele almıştır.

Malick sinemasının tarihi temalar barındıran bu iki önemli eseri kanaatimizce bu bağlamda yorumlanmaya müsait konular ve imgeler içermektedir. Elbette her iki filmde de farklı yorumlama girişimlerine mahal verebilecek türden çok sayıda ve bizim tespit ettiklerimizden çok daha farklı karakterler bulabilmek mümkündür. Fakat ele almak istediğimiz boyutları yansıtmaları bakımından, diğer karakterlerden ziyade “Kaptan Smith”, “Er Witt”, “Rupwew” ve “Er Ash” karakterleri kanaatimizce ayrı bir yere sahiptir. Eserlerinden ve yaklaşımlarından faydalandığımız filozoflar ve yorumcuları da yine bu özgünlük içerisinde, tercihlerimiz doğrultusunda öne çıkarılmıştır. Bu tercihlerimiz filozofların ve yorumcularının ancak sunduğumuz değerlendirmelerin tekeline okunması gerektiği iddiasını içermemektedir; tam tersine niyetimiz mevcut yorumlara bir katkıda bulunmak ve bu katkıları filmler üzerinden sunmaktır. Bu doğrultuda, acizane surette yürüttüğümüz tartışmalarımız ve soruşturmalarımız neticesinde ulaştığımız bütün bu sonuç, Malick sinematografisi özelinde, felsefe ile ve felsefeden hareketle vardığımız noktayı gösterme gayretimizin nişanesi durumundadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Adams, R. M. (1990). The Knight of Faith. *Faith and Philosophy: Journal of the Society of Christian Philosophers*, 7(4), 383-395.

Adugit, Y. (2005). Dilthey’de Tin Bilimlerinin Temellendirilmesi ve Sorunları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22(2), 245-260.

Almendros, N. (1984). *A Man with a Camera*. (R. P. Belash, Çev.). New York: Farrar, Straus and Giroux.

- Armaoğlu, F. (2010). *19. Yüzyıl Siyasî Tarihi (1789-1914)*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Batcho, J. (2018). *Terrence Malick's Unseeing Cinema: Memory, Time and Audibility*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Bernasconi, R. (2019). Heidegger, Nietzsche, Nasyonal Sosyalizm: 1930'ların Politik Tartışmalarında Metafizik Yeri. S. E. Er & V. Ay (Eds.) içinde, *Heidegger'in Nietzsche'si* (V. Ay, Çev., p. 221-231). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bischoff, M. (2011). Felsefenin Düşüşü ve Sinemanın Yükselişi. K. Demirdöven (Ed.) içinde, *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi: Felsefenin Işığında Sinema* (E. C. Ercan, Çev., pp. 11-65). İstanbul: Es Yayınları.
- Blasi, G. (2019). *The Work of Terrence Malick: Time-Based Ecocinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bleasdale, J. (2011). Terrence Malick's Histories of Violence. T. D. Tucker (Ed.) içinde, *Terrence Malick: Film and Philosophy* (pp. 40-57). New York: Continuum.
- Bookchin, M. (2013). *Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*. (M. K. Coşkun, Çev.) İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Bourse, M. (2009). *Mezliğe Övgü*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt Avcı, İ. (2020). Dasein'ı Filmozofik Düşünmek: Bir Film-Zihin Olarak 'Hayat Ağacı'. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(2), 1431-1452.
- Bryce, I. & Gordon, M. & Levinsohn, G. & Spielberg, S. (Yapımcı) & Spielberg, S. (Yönetmen). (1998). *Saving Private Ryan* [Sinema Filmi]. ABD: Amblin Entertainment & Paramouth Pictures & DreamWorks Pictures & Mutual Film Company.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge & Massachusetts & Londra: Harvard University Press.
- Chuang Tzu. (2012). *Chuang Tzu'nun Kitabı*. (L. Özşar, Çev.) Bursa: Biblos Kitabevi.
- Colonnello, P. (1999). Homelessness as Heimatlosigkeit?. G. J. M. Abarino (Ed.) içinde, *The Ethics of Homelessness: Philosophical Perspectives* (pp. 41-53). Amsterdam: Rodopi.
- Diethe, C. (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin & New York: Walter de Gruyter & Co.
- Diethe, C. (2003). *Nietzsche's Sister and the Will of Power: A Biography of Elisabeth Förster-Nietzsche*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Diethe, C. (2014). *Historical Dictionary of Nietzscheanism*. Lanham & Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Ersümer, O. (2014). Terrence Malick Sinemasında Varlık Anlayışı. *Özne*(20), 59-72.
- Evertson, M. (2011). Fields of Vision: Human Presence in the Plain Landscapes of Terrence Malick and Wright Morris. T. D. Tucker (Ed.) içinde, *Terrence Malick: Film and Philosophy* (pp. 101-125). New York: Continuum.
- Furstenau, M. & MacAvoy, L. (2007). Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line. H. Patterson (Ed.) içinde, *The Cinema of Terrence Malick* (pp. 179-191). New York: Wallflower Press.
- Gadamer, H.-G. (2009). *Hakikat ve Yöntem* (Cilt II). (H. Arslan, & İ. Yavuzcan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

- Geisler, R. M. & Hill, G. & Roberdeau, J. (Yapımcı) & Malick, T. (Yönetmen). (1998). *The Thin Red Line* [Sinema Filmi]. ABD: 20th Century Studios.
- Green, S. (Yapımcı) & Malick, T. (Yönetmen). (2005). *The New World* [Sinema Filmi]. ABD: New Line Cinema.
- Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (D. Özlem, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (2001). Felsefenin Sonu ve Düşünmenin İşlevi. M. Heidegger, & D. Kanıt (Eds.) içinde, *Varlık ve Zaman Üzerine* (pp. 67-84). Ankara: A Yayınevi.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Heidegger, M. (2013). *Olmaya Bırakılmışlık*. (M. Keskin, Çev.) İstanbul: Avesta Yayınları.
- Jager, R. K. (2015). *Malinche, Pocahontas, and Sacagawea: Indian Women as Cultural Intermediaries and National Symbols*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Johnson, W. B. (2006). *The Pasific Campaign in World War II: From Pearl Harbor to Guadalcanal*. New York: Routledge.
- Karakaya, T. (2003). Martin Heidegger Felsefesinde Ölüm Problemi. *U. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 23-35.
- Kılıç, S. (2014). Heidegger'in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği. *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 23, 11-28.
- Kierkegaard, S. (2015). *Korku ve Titreme: Diyalektik Lirik*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1999). *Nietzsche ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lao Tzu. (2012). *Tao Te Ching*. (T. Ünal, Çev.) İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Latto, A. (2007). Innocent Abroad: The Young Woman's Voice in Badlands and Days of Heaven, with an Afterword on The New World. H. Patterson (Ed.) içinde, *The Cinema of Terrence Malick* (pp. 88-102). New York: Wallflower Press.
- Leidlmair, K. (2019). Being-in-the-World Reconsidered: Thinking Beyond Absorbed Coping and Detached Rationally. *Human Studies*, 43, 23-36.
- Loht, S. (2013). Film as Heideggerian Art?: A Reassessment of Heidegger, Film, and His Connection to Terrence Malick. *Film-Philosophy*, 22(3), 118-144.
- Martin, N. (2003). "Fighting a Philosophy": The Figure of Nietzsche in British Propaganda of the First World War. *The Modern Language Review*, 98(2), 367-380.
- Martins, J. M. (2018). Systems of Representation, Knowledge and Domination: Towards a Technological Salvation of Modern Technology?. J. M. Justo & P. A. Lima & F. M. F. Silva (Eds.) içinde, *From Heidegger to Badiou: 3rd Workshop of the Project Experimentation and Dissidence* (pp. 287-311). Lisbon: Centre for Philosophy at the University of Lisbon.
- Marx, K. (2004). *Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili (Birinci Cilt)*. (A. Bilgi, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Micheals, L. (2008). *Terrence Malick*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Millington, J. (2010). Critical Voices: Points of View in and on the Thin Red Line. *CineAction*(81), 28-38.

- Morrison, J. & Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*. Westport: Praeger.
- Nietzsche, F. (1969). *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. (C. Middleton, Ed. & Çev.). Chicago & Londra: The University of Chicago Press.
- Nietzsche, F. (2003). *Şen Bilim*. (L. Özşar, Çev.). Bursa: Asa Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı*. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik*. (Z. Alangoya, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı*. (A. İnam, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014). *Güç İstenci*. (N. Epçeli, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *Böyle Buyurdu Zerdüşt: Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap*. (M. Batmankaya, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016). *Ecce Homo: Kişi Nasıl Kendisi Olur?*. (İ. Z. Eyuboğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). *Tan Kızılığ: Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*. (Ö. Saatçi, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2019). *İnsanca, Pek İnanca* (Cilt I). (C. Atila, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Orr, J. (1998). *Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Patterson, H. (2007). Poetic Vision of America. In H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick* (pp. 1-13). New York: Wallflower Press.
- Peebles, S. (2007). The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of The Thin Red Line. H. Patterson (Ed.) içinde, *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America* (pp.152-163). Londra & New York: Wallflower Press.
- Peery, R. (2008). *Nietzsche, Philosopher of the Perilous Perhaps*. New York: Algora Publishing.
- Peery, R. (2009). *Nietzsche on War*. New York: Algora Publishing.
- Potter, S. R. (2006). Early English Effects on Virginia Algonquian Exchange and Tribute in the Tidewater Potomac. G. A. Waselkov, P. H. Wood, & T. Hatley (Eds.) içinde, *Powhatan's Mantle: Indians in the Colonial Southeast* (pp. 215-241). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Raffoul, F. (2019). The Ethics of Moods. C. Hadjioannou (Ed.) içinde, *Heidegger on Affect* (pp. 245-263). Palgrave Macmillan.
- Ratner-Rosenhagen, J. (2012). *American Nietzsche: A History of an Icon and His Ideas*. Chicago & Londra: The University of Chicago Press.
- Rottman, G. L. (2014). *US Marine Versus Japanese Infantryman: Guadalcanal 1942-43*. Oxford: Osprey Publishing.
- Russell, B. (2004). *In Praise of Idleness – And other essays*. Londra & New York: Routledge.
- Rybin, S. (2012). *Terrence Malick and the Thought of Film*. Lanham: Lexington Books.

- Safranski, R. (2008). *Heidegger: Bir Alman Üstat*. (A. Nalbant, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Salter, W. M. (1917). *Nietzsche the Thinker – A Study*. New York: H. Holt and Company.
- Sartwell, C. (2015). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schneider, B. & Schneider, H. (Yapımcı) & Malick, T. (Yönetmen). (1978). *Days of Heaven* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.
- Sharr, A. (2013). *Mimarlar İçin Heidegger*. (V. Atmaca, Çev.) İstanbul: YEM Yayın.
- Sinnerbrink, R. (2008). Terrence Malick's The Thin Red Line and the Question of Heideggerian Cinema. V. Karalis (Ed.) içinde, *Heidegger and the Aesthetics of Living* (pp. 126-141). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Films: Thinking Images*. Londra & New York: Continuum International Publishing Group.
- Sinnerbrink, R. (2019). *Terrence Malick: Filmmaker and Philosopher*. Londra & New York: Bloomsbury Academic.
- Smither, G. D. (2017, 03 21). *The Enduring Legacy of the Pocahontas Myth*. 10 03, 2020 tarihinde The Atlantic: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/03/the-enduring-legacy-of-the-pocahontas-myth/520260/> adresinden alındı
- Sorial, S. (2005). *Heidegger and the Problem of Individuation: Mitsein (being-with), Ethics and Responsibility*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Sydney: University of New South Wales.
- Speese, J. (2020, 10 03). *The New World That Could Have Been*. 10 03, 2020 tarihinde Reel American History: http://digital.lib.lehigh.edu/trial/reels/films/list/0_46_9_81 adresinden alındı
- Suzuki, D. T. (2012). *Çin Felsefesi Tarihi*. (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Topakkaya, A. (2004). Heidegger'de Ölüm Kavramının Analizi. *E-Akademi İnternet Dergisi*(29), 1-15.
- Topakkaya, A. (2008). M. Heidegger'de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Tahlili. *Temaşa Dergisi*(8), 64-72.
- Trifonova, T. (2011). Film and Skepticism: Stanley Cavell on the Ontology of Film. 04 10, 2021 tarihinde *Rivista di estetica* (vol. 51, no. 46.): <https://journals.openedition.org/estetica/1653> adresinden alındı.
- Ülper Oktar, S. (2018). İbrahim'in Yolculuğu: İmana İlişkin Felsefi Bir Sorgulama. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*(26), 13-26.
- Young, J. (2021). *Nietzsche: Bir Filozofun ve Felsefesinin Biyografisi*. (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zimmerman, J. L. (1949). *The Guadalcanal Campaign*. U.S. Marine Corps.
- Zimmerman, J. L. (1949). *The Guadalcanal Campaign*. U.S. Marine Corps.