

PAPER DETAILS

TITLE: Algılanım Temelli Bir Deneyim Alanı Olarak Terrence Malick Sinemasında Biçim ve İçerik
Kaynasmasi: Knight of Cups Örneği

AUTHORS: Emre Dogan

PAGES: 82-107

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3533305>

Algılanım Temelli Bir Deneyim Alanı Olarak Terrence Malick Sinemasında Biçim ve İçerik Kaynaşması: Knight of Cups Örneği

Emre Doğan¹

Öz

Amerikan sinemasının önemli yaratıcılarından biri olan Terrence Malick, odağına aldığı meselelerin felsefi bağlantısı ve derinlik seviyesi ile kendine özgü biçimsel tercihleri sayesinde çağdaşlarından ayrılmaktadır. Klasik anlatı sinemasının yarattığı izleme alışkanlıklarının oldukça dışında, algılanarak deneyimlenen ve hatta sezilen filmler üreten Malick, pek çok açıdan deneysel türü ile dirsek teması içinde bir filmografiye sahiptir. Hatta öyle ki, -bu sebepten ötürü- Terrence Malick filmlerini bir çeşit deneyim alanı olarak görmek de mümkündür. Bu çalışmanın amacı, Terrence Malick'in filmlerinde bir deneyim alanı yarattığı önermesini, Gilles Deleuze'un sinema taksonomisinin alt-kavramlarından biri olan algı-imge ve algı-imgenin deneysel türü ile ilişkisi temelinde araştırmak ve deneyim alanı yaratımında ortaya çıkan biçim-içerik kaynaşması durumunu tanımlayarak yönetmenin örneklem olarak seçilen 2015 yapımlı filmi *Knight of Cups*'ta göstermektir. Çalışmada, Terrence Malick filmlerinin ne derece deneysel olduğu, deneysel türüne dair -Deleuze'un ifade ettiği- algısalılık ve algı-imge temelli unsurların deneyim alanı yaratmada nasıl kullanıldığı, biçim-içerik kaynaşmasının nasıl gerçekleştiği ve bunun deneyim alanı ile ilişkisi irdelenecektir. Çalışmada elde edilen bulgular ise Malick sinemasının deneysel türüne ait unsurlar içerdiği, algı-imgenin deneysel türüyle ilişkisi temelinde algıyı saflaştırdığı, şiir sineması çıktılarıyla benzerlikler taşıyarak salt bir algılanım sunduğu ve bunun sonucunda biçimle içeriğin kaynaştığı algılanım temelli bir deneyim alanı inşa ettiğidir.

Anahtar Kelimeler: Terrence Malick, Deleuze, Algı-imge, Deneysel, Deneyim.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-3965-2340, emrdogan@gelisim.edu.tr

The Fusion of Form and Content in Terrence Malick's Cinema as a Field of Perception-Based Experience: The Example of Knight of Cups

Abstract

Terrence Malick, one of the most important creators of American cinema, is distinguished from his contemporaries by philosophical connection and depth of issues he focuses on, as well as his unique stylistic preferences. Malick, who produces films that are perceived, experienced and even intuited, quite outside the viewing habits created by classical narrative cinema, has a filmography that's in close contact with the experimental genre in many respects. For this reason, it's even possible to see Terrence Malick's films as space of experience. The aim of this study is to investigate this proposition that Terrence Malick creates a space of experience in his films on the basis of perception-image, one of the sub-concepts of Gilles Deleuze's taxonomy of cinema, the relationship of perception-image with the experimental genre, to define the situation of form-content fusion that emerges in creation of a space of experience and to demonstrate it in director's film *Knight of Cups* (2015). In this study, level of experimentation in Terrence Malick's films, use of perceptuality and perception-image based elements of the experimental genre in creating a field of experience, how form-content fusion takes place and its relationship with the field of experience will be analysed. Findings of the study are that Malick's cinema contains elements belonging to experimental genre, purifies perception on the basis of its relationship with experimental genre of perception-image, offers a pure perception by bearing similarities with outputs of poetry cinema and consequently constructs a perception-based experience space where form and content merge.

Keywords: Terrence Malick, Deleuze, Perception-image, Experimental, Experience.

Felsefede/felsefe tarihinde şeylerin tenkit edilmesi ve düşünce inşası konusunda alışlagelmiş ortodoksinin kategorize etme işleminde zorlandığı düşünürler listesinin en başında gelen isimlerden biri olan Gilles Deleuze; felsefeye, felsefe tarihine ve kavram yaratımına oldukça özgün bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Yazdığı monografilerle Hume, Bergson, Kant, Spinoza, Nietzsche, Foucault ve Leibniz gibi filozoflara radikal ve hatta avangard bakışlar getiren Deleuze, yarattığı kavramlar ve çıkardığı kavram haritaları ile yeni düşünme, serimleme ve eleştiri biçimlerine kapı açmıştır.

Deleuze'ün ilgilendiği felsefenin, daha doğrusu icra etmeye çalıştığı felsefe biçiminin ve felsefeyi ele alış şeklinin tanımlanışında karşılaşılan büyük çeşitlilik filozofun özgünlüğünü kanıtlar niteliktedir. Claire Colebrook (2013), Deleuze'un *saf* bir felsefeci olmadığını altını çizerek onun felsefesinin "bütün yönleriyle sürekli yenilenen, bir farklılık ve değişim sergileyen ve kapalı sistemlerden oluşmayan hayatın" (s. 13) düşünsel gerekliliklerine cevap verebilen bir yapıda olduğunu söyler. Ahmet Soysal (2021), Deleuze'ün "felsefe tarihinde var olup da üstü örtülmüş olanı ya da görülememiş olanı gösterdiğini" ifade eder ve onu "çağdan çağa, addan ada sıçrayan bir iz sürücü" (s. 16) olarak tanımlar. Hakan Yücefer (2016), Deleuze'ün felsefesi için "başı sonu olmayan bir felsefe" ifadesini kullanırken "sağlam temeller aramak yerine şeylerin ortasına yerleşmeye, derinlere inmek yerine yüzeyde kalmaya, şeylere dışarıdan bakmak yerine kendini dışarıya açmaya, düşünceyi dışarıyla bağlantıya sokmaya çalışan bir felsefe" (s. 5-6) olduğunu söyler.

Deleuze'ün felsefesine yönelik yapılan değerlendirmelerden Claire Colebrook'un (2005) girişiminde Deleuze'ün düşüncesinin, "düşünceyi ve özgürleşmeyi, sürekli bir yaratım ve müteakip yıkımla başka bir sisteme karşı tanımlamak yerine, kendi rastlantısal veya paradoksal unsurlarını, hem içeride hem dışarıda olan, düzenleyen ve düzensizleştiren unsurları içeren bir sistem yaratmak" (s. 5) olduğunu söylemiştir. François Zourabichvili'ye (2008) göre Deleuze'ün felsefi yönelimi "*varlık* adının ve bu yolla ontolojinin söndürülmesi"nden (s. 13) ibarettir. Fransız felsefesinin güncel isimlerinden biri olan Alain Badiou (2019) ise Deleuze'ün düşünce sisteminin yaygın imgesi hakkında "özlerin yerleşik nomosuna karşı, geçici edimselleşmelerin, uzaksak dizilerin ve öngörülemeyen yaratımların göçebe nomosu destekleyerek, metafiziğin yıkılmasına ve Platonculuğun devrilmesine katkıda bulunduğu" (s. 25-26) tespitlerini yapmıştır.

Verilen değerlendirmelerde de göze çarpan biçimsel ve içeriksel kompleksite ve indirgenemezlik hali, Deleuze'ün düşünce sistemine yönelik eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Örneğin, Deleuze'ün metinlerinin açıklıktan yoksun olduğunu söyleyen Sokal ve Bricmont (2002), Deleuze'ü (ve Guattari'yi) savunanların bu metinlerin pek derin olduklarını iddia ettiklerini fakat yakından incelendiklerinde bu metinlerin "bağlamları dışında ve belirli bir mantık gözetilmeden kullanılmış bilimsel terimlerle dolu olduğu"nu (s. 171) ifade etmiştir. Sokal ve Bricmont'un oldukça farklı bir bakış açısından, farklı bir noktaya işaret ederek yaptıkları bu eleştiri bile, Deleuze'ün felsefesini betimleme işleminde, zihinde oluşacak resmin belirginleşmesine katkı sağlamaktadır. Deleuze, onun felsefe yapma biçimine aşina olmayanları veya felsefenin yazılı/yazılı olmayan kurallarına bağlılık gösterenleri zorlayan ve arada bırakan bir düşündürür.

Aktarılan tanımlarda ve değerlendirmelerde görülen bu çeşitliliğin -ve hatta herkesin kendine ait bir Deleuze'ünün olmasının- temel sebebi, onun statik bir felsefeden ziyade dinamik bir felsefe biçimine işaret etmesi, şeyler arasındaki değişmez ilişkileri ve bağları bozunuma uğratması ve nedensellik, hiyerarşi ve ikili karşıtlıklar gibi Batı felsefesinin düşünme modeli niteliklerini askıya almasıdır. Sistemleştirilmiş ve aslında şekillendirilmiş düşünme biçiminin felsefenin tefekkür sağduyusunu belirlemiş/belirliyor olmasına karşın Deleuze'ün felsefede ve felsefe tarihinde yarattığı şey bir çeşit arızadır. Burada Deleuze felsefesini tanımlayan kavramlardan biri olan *rizomatik düşünce* de önemli bir noktada durmaktadır. Deleuze'ün hiyerarşik olmayan, kendi kollarından üreyen, çoğalan temel olarak çoğulcu felsefesini ifade eden bu kavram, onun Batı felsefesi geleneğinin geri kalanıyla arasındaki en önemli ayrımı imlemektedir (Özçınar, 2017, s. 73). Bu anlamda Deleuze'ün felsefesi, sağduyu karşıtı bir düşünce dizgesi olarak tanımlanabilir.

Deleuze'ün felsefe tarihine yaptığı katkılar ve felsefenin icra edilme biçiminde gerçekleştirdiği yapıbozumsal değişiklikler bir yana onun sanat-felsefe ilişkisinde kurguladığı en mühim ve en karakteristik (yani Deleuzeyen) anlam çıktılarının biri de giriştiği sinema filmlerini sınıflandırma (taksonomi) işidir. Temelde hareket-imge ve zaman-imge olmak üzere iki kavram (ve aynı zamanda iki kitap) çekirdeğinde etlenen bu kurulum, Bergson'dan hareketle değişim yaşayan zaman kavrayışının sinema filmlerindeki izdüşümünü yeni bir kategorileştirme ve kavramsallaştırma biçimiyle ele almaktadır.

Deleuze tarafından icat edilen ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde geniş bir biçimde serimlenecek bu iki kavram yani hareket-imge ve zaman-imge, birbirlerine karşı iki farklı görünüm/görüntü/pozisyon içerisindedirler. Öncelikle ilk incelemede bu iki kavramın bir çeşit zıtlık ve hatta kutup olma durumunda olduğu izlenimi ortaya çıkmaktadır. Zira sinemanın, dünyanın ve bedenlerinin duyusal-motor şeması aracılığıyla saf hafızayı ve kendiliğinden düşünceyi yakaladığı, düzenlediği ve yapılandığı yolları tanımlama eğilimi olarak hareket-imge, sinemanın, saf bellek ve spontane düşünce yoluyla duyusal-motor şemadan kaçmanın, temelsizleştirmenin, bozmanın ve alt üst etmenin yollarını keşfetme eğilimi olarak da zaman-imge öne çıkmaktadır (Deamer, 2016, s. 5).

Bu iki kavramın birbirlerine karşı aldıkları pozisyona dair söylenebilecek bir diğer şey ise birbirlerinin kutbu olmalarına rağmen birbirlerinin kutbu olamayacak derecede iç içe geçmiş, birbirinden beslenen, istisnalar gösteren ve birbirlerinden sorumlu olan yapıda olmalarıdır. Deleuze'un İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığını ifade ettiği zaman-imge rejiminin örnekleri 1945 öncesinde de görülmektedir. Hareket-imge rejiminin bir alt-kavramı olan algı-imge, bir anlamda bir diğer rejim olan zaman-imgenin de gerek şartıdır. Deleuze, *Sinema I: Hareket-İmge*'de deneysel filmler üzerinden algı-imgeyi çerçevelerken zaman-imgeye, *Sinema II: Zaman-İmge*'de ise deneysel filmlere gönderme yapar. Bu iki zıt kavram birbirlerine eriyik durumdadır: "Hareket-imge ile zaman-imge arasında çok sayıda mümkün dönüşüm, neredeyse algılanamaz geçişler, hatta karışımlar vardır" (Deleuze, 2021, s. 330).

Bunun sebebi –üstteki paragraflarda da ifade edildiği gibi- Gilles Deleuze'un düşünce sisteminde klasik anlamıyla zıtlıkların olmayışıdır. Yine bu noktada söylenebilecek şey, Deleuze'un düşünce sisteminde klasik anlamıyla başlangıcı ve sonu olan kaidelerin de olmadığı/olamayacağıdır. Her ayrılık, hem bir ayrılma hem de bir ayrılmama durumunu imlemektedir. Hücreler bölünse de birbirlerinde, kendilerinden parçalar bırakırlar, birbirlerinden bağımsız düşünülemezler.² Bu anlamda hiçbir kavram ve/veya oluş tam olarak müstakil bir hüviyete sahip değildir.

Peki Deleuze'un sinema filmlerinin taksonomisine dair bu görüşlerinin bu çalışma açısından önemi nedir? Bu makalenin amacı, sinemanın yaşayan *auteurlerinden* olan Terrence Malick'in filmografisini ve potansiyel deneyselci kimliğini analiz ederek onun sinemasına algılanım temelli deneyim alanı olarak yaklaşmak ve bunu yaparken biçim ve içeriği kaynaştırdığı ve hatta biçimi içeriğe, içeriği ise biçime dönüştürdüğü *Knight of Cups* (Malick, 2015) üzerinden incelemektir. Film, çalışma boyunca Deleuze üzerinden öne çıkarılan kavram ve varsayımlar aracılığıyla değerlendirilecek ve Terrence Malick'in yönetmenlik tercihlerinin bir sonucu şeklinde ifade edilen biçim-içerik kaynaşması vurgusu sahnelerden verilecek örnekler üzerinden aktaracaktır. Bu inceleme, hiç kuşkusuz Malick'in anlam üretim ve aktarım araçlarının sorgulanmasına vesile olacaktır. Bunu yaparken Deleuze'un

²Deleuze'un düşünüş biçiminin yapısına dair sarf edilen bu cümle, onun biyolojinin de içinde bulunduğu pek çok bilim dalı ve disiplinden kavram devşirmiş olmasına gönderme yapmaktadır. Sokal ve Bricmont'un (2002) eleştirerek "sindirilmemiş jargon yığını" olarak adlandırdığı bu kullanım, Deleuzyen felsefenin en karakteristik özelliklerinden biridir (s. 172).

sinema çalışmalarının alt-kavramlarından biri olan algı-imge kullanılacak, algı-imgenin deneysellik bağlamında dolaysız olarak hareket-imge ile, dolaylı olarak ise zaman-imge ile ilişkisi öne çıkarılacaktır. Zira Deleuzyen kavramlar ve niteliği kısaca aktarılan Deleuzyen düşünme biçimi olmadan Terrence Malick gibi kendine özgü bir sinemacının düşünme ve yaratma yollarına algı, algılanım, deneyim alanı ve biçim-içerik kaynaşması gibi müphem filtreler kullanılarak yaklaşmak hayli zorlayıcı ve belki de zorlama olacaktır. Düşünsel açıdan oldukça derinlikli ve soyut bir sinema üreten Terrence Malick, ancak Gilles Deleuze gibi bir düşünürün kavramsallaştırmalarıyla ifade edilebilir bir konumdadır. İfade edilen bu gerekliliklerden ötürü çalışmada deskriptif yöntem kullanılmış, analizler bu çerçevede gerçekleştirilmiştir. Amacı incelenen meseleyi geniş bir çerçevede tanımlamak ve açıklamak olan deskriptif yöntemin sınırlandırıcı bir formülasyonu gereklilik olarak sunmayan yapısı, bu makale gibi disiplinlerarası çalışmaların doğasına uygunluk göstermektedir. Bunun yanında deskriptif yöntemin çalışmaların özgünlüğüne katkı sağlamak amacıyla standartlaşmış analiz aşamalarının dışında, verileri farklı yönlerden çözümlemeye tabi tutmaya olanak sağlaması da tercih edilme sebeplerinden biridir (Ültay, Akyurt ve Ültay, 2021, s. 199).

Terrence Malick Sineması ve Deneysel Unsurları

Bu çalışmanın başat öznelerinden biri olan Terrence Malick, Amerikan sinemasının en ilham alınan yönetmenlerinden biridir. Bir felsefeci olarak Heidegger üzerine yaptığı çalışmalarıyla³ da bilinen Malick, Amerikan sinemasında (ve aslında dünya sinemasında da) baskın durumda olan Hollywood geleneğinden ve anlatısından biçim ve içerik bağlamında kesin çizgilerle ayrılmaktadır:

Klasik Hollywood sinemasının gündeme getirdiği çatışmalar, büyük ölçüde pragmatik (ticari) saiklerle inşa edilir ve “sözde”dirler: Sorunlar, onları gerçek anlamıyla sorgulamak üzere öne sürülmezler. Terrence Malick ise, böylesi bir gelenekten sıyrılarak, insan ve evreni, büyük ölçüde varlık felsefesi çerçevesinde, “kişisel” (auteur) bir anlayışla sorgulayan bir sinema ortaya koymaktadır. (Ersümer, 2014, s. 177-178)

Bu ayrılmayı kavrayabilmek adına Malick’in filmografisine ve filmografisinin ayrııcı niteliklerine bir bakış atılması gerekmektedir.

İlk uzun metrajlı filmini 1973 yılında çeken Terrence Malick’in sinema kariyeri, üç döneme bölünlenerek aktarılabilir. İlk dönem olan 1973-1978 yılları arasında iki uzun metrajlı film çeken Malick’in 1973 yılında *Kanlı Topraklar* (*Badlands*, Malick, 1973) ve 1978 yılında ise kendisini daha büyük kitlelere tanıtan filmi *Cennet Günleri* (*Days of Heaven*, Malick, 1978) izleyiciyle buluşmuştur. Bu dönem filmlerinde –özellikle de *Cennet Günleri* (Malick, 1978)’nde- ilerleyen yıllarda inşa edeceği felsefi anlam ve anlatım bütünlüğünün emarelerini gösteren Malick’in filmlerinin dokusu ve stiliyle, Amerika’da 1970’li yıllarda

³Terrence Malick, ilk felsefe eğitimini Harvard Üniversitesi’nde almış ve buradan *Husserl ve Heidegger’de Ufuk Kavramı* teziyle mezun olmuştur. Buradan sonra başladığı Oxford Üniversitesi’nde danışmanıya düştüğü anlaşmazlık sonucunda yarım bıraktığı doktora tez çalışmasının konusu ise Kierkegaard, Heidegger ve Wittgenstein’in *dünya kavramı* üzerinedir. Bunun yanında Malick 1969 yılında Martin Heidegger’in *Vom Wesem des Grundes* (*Nedenlerin Özü*) isimli eserini İngilizce’ye çevirmiştir (Woessner’den akt. Ersümer, 2014, s. 178; Walden, 2011, s. 202).

kendini göstermeye başlayan genç *auteur* yönetmenlerin filmleri arasındaki bağlantıyı görmek oldukça zorlaşmıştır. *Cennet Günleri* (Malick, 1978)'nin sadeliği ve aşırılığı titiz bir şekilde kombine etmesi, epik olay örgüsüne veya manzaralara karşı anlık gözlem oyunları ortaya koyması ve hatırı sayılır ölçekteki görsel anlayışıyla –çok da ilgi çekmeyerek- saygı uyandırmıştır (Morrison & Schur, 2003, s. 14).

Bu ilk dönem sonrasında sinemaya aktif eylem anlamında ara veren fakat sinema çalışmalarını düşünsel ve yazınsal boyutta hiç bırakmayan Malick, Paris'e taşınmış ve ikinci dönemini başlatan 1998 yılı yapımı *İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*, Malick, 1998)'a kadar görünür olmamıştır.

Malick'in ikinci dönemi olarak kabul edilebilecek 1998-2005 yılları arasını kapsayan periyot da tıpkı ilk dönemi gibi sadece iki filmden ibarettir. *İnce Kırmızı Hat* (Malick, 1998) filminin ardından 2005 yılında *Yeni Dünya: Amerika'nın Keşfi* (*The New World*, Malick, 2005) gelir. Özellikle *İnce Kırmızı Hat* (Malick, 1998) filmiyle kitlelerin tekrar ilgisini çeken Malick'in şiirsel fakat duygusuz derecede gerçekçi savaş sahneleri şimdiye kadar çekilmiş en güçlü sahneler arasında görülmektedir ve bu yüzden, -savaş ahlakına yönelik eleştirisinin temel bir pasifizmden kaynaklandığı düşünülse de- Amerikan savaş filmleri arasında biricik bir konumdadır (Morrison & Schur, 2003, s. 24).

Malick'in son dönemi ise 2011 yılında *Hayat Ağacı* (*Tree of Life*, Malick, 2011) filmiyle başlamıştır ve halen devam etmektedir. Bu dönemde film üretim hızını olağanüstü artıran Malick, 2012 yılında *Aşkın İzleri* (*To the Wonder*, Malick, 2012), 2015 yılında *Knight of Cups* (Malick, 2015), 2016 yılında *Zamanın Yolculuğu* (*Voyage of Time*, Malick, 2016), 2017 yılında *Song to Song* (Malick, 2017) ve 2019 yılında *Gizli Bir Yaşam* (*A Hidden Life*, Malick, 2019) filmlerini çekmiştir. Bu dönem filmlerinde kendi *auteurlük* çizgisinin sınırlarını netleştiren Malick, günümüzde bilinen *Terrence Malick Sineması* kültürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Yönetmenin aktarılan filmografisi ışığında ifade edilmesi gereken ilk nokta, Terrence Malick sineması dendiğinde çoğunlukla son dönem filmlerinin akla geldiği veya Terrence Malick sinemasının son dönem filmleriyle tam anlamıyla karakterize olduğudur. Özellikle biçim konusunda birbirine çok benzeyen filmler periyoduna giriş yapan Malick, ilk filminden bu yana tekrar ettiği içerik örüntülerinde de yetkinlik ve sadeliğe ulaşmıştır. Biçimde de içerikte de kendine özgü yollar keşfeden ve uygulayan Malick filmlerinin biçimini ve içeriğini birbirinden bağımsız düşünmek, tıpkı pek çok *auteur* yönetmenin filmlerinde olduğu gibi yanlış olacaktır.

Tema olarak felsefi bir tonda ve klasik hikaye aracılığıyla aktarımın büyük oranda dışında kalarak aşk, doğa, savaş, aile (özellikle de ebeveynlerin çocuklarıyla ilişkisi), modern insanın yalnızlığı, aşkınlık, birey-toplum ilişkisi/çatışması ve tüm bunları kapsayacak bir biçimde varoluş gibi temalar arasında organik bağlantılar yakalayan Malick filmleri, “yerleşik sosyal davranışlar ve doğanın el değmemiş güzelliği ile içgüdüler ve aklın arasında kalmış ve aşkınlığı arzulayan izole bireyler”in (Michaels'dan akt. Rybin, 2012, s. 14)

yaşamlarının akışlarını odağına almaktadır. Tüm bunları otobiyografik ve yarı-otobiyografik öğelerle dinsel, sanatsal ve felsefi referanslar bütünü içerisinde aktaran Malick filmlerinde romantizmin iki merkezi duygusal dürtüsü olan özlem ve bundan kaynaklanan melankoli belirgin vaziyettir. Filmlerde nadiren açıkça ifade edilse de, Malick'in karakterleri dünyaya ve birbirlerine belirgin bir özlemle bakmaktadırlar (Daniel, 2020, s. 33).

Terrence Malick filmlerinin varlık kavramı üzerinden geliştirilen yaklaşımının çekirdeğinde Heideggerci bakışın var olduğu belirtilmelidir (Kierkegaard ve Wittgenstein'dan da etkilendiği unutulmamalıdır). Felsefi çalışmalarını da Heideggerci düşüncenin merkezinde ve periferisinde bina eden Malick, bir *dasein* olarak yani dünya içinde, orada olan bir varlık olarak yaşamı, insanı ve en geniş haliyle varlığı anlamaya ve yorumlamaya çalışmaktadır (Ersümer, 2014, s. 181). Bu anlamda, Malick'in sineması, benlik farkındalığı yüksek bir sorgulama sinemasıdır. Doğaya içkin bir vaziyette, arayış ve sorgulayış içerisinde bulunan gri ruh haline sahip karakterler vasıtasıyla kendi arayışını ve sorgulayışını somutlaştıran Malick, yeryüzünün sokaklarında fırsat kaçırmakta, yalnızlık çekmekte, zaman öldürmekte, ailesiyle ve/veya karşı cinsle birleşme ve çatışma yaşamakta olan karakterlerinin içine atıldığı dünyayı deneyimlemelerini gözler önüne sermektedir.

Terrence Malick sinemasının biçimsel unsurlarının da değerlendirilmesi gerekmektedir. Zira Malick sinemasının içeriksel unsur ve tercihleri biçimsel değerlendirme tamamlanmadan tam olarak kavranamaz. Klasik sinema ve biçimsel gerekliliklerine uzak, şiirsel bir sinema dili yaratımı çabası içinde bulunan ve yoğun felsefi çıktılar elde edebilen bir sinema üretimi amacıyla yeni anlatı olanakları deneyen Malick'in filmlerinde görüntü ve ses birbirinin tamamlayıcısı olarak kullanılır. Özellikle kamera kullanımı ve genel olarak görüntü yönetmenliği konusunda yer yer radikal fakat karma tercihlerde bulunan Malick, karakterlere göre hareket eden, karakterleri takip eden veya sanki karakterleri tesadüfen yakalamış gibi görünen kamera hareketleri, lineer akışı bozan ve karakterlerin bireysel hafızasına göre çalışan hikaye kurgusu ve hafızanın çalışma prensiplerine vurgu yapan montaj yönelimi ile çağdaşlarından ayrılmaktadır:

Hollywood sinemasındaki emsalleriyle ilişkili olarak Malick'in filmleri, çağdaşlarıyla kıyaslandığında, kendi tarzında kendini geri planda tutarak kendini tanımlayan bir yeniliğe çok daha az meyilli görünmektedir. Bu filmler, işin başında sağlam bir elin olduğu hissini vermekte; ağırbaşlılık ve ciddiyetin sarsılmaz niteliklerini, en ürkütücü anlarda bile gözünü budaktan sakınmayan düşünceli bir bakışı yansıtmaktadır. (Morrison & Schur, 2003, s. 11)

Doğa içerisinde ve doğayla birlikte, özellikle de su ve rüzgarla ahenk halinde hareket eden kameranın çabasız özen şeklinde nitelendirilebilecek hareketleri Terrence Malick filmlerinde anlatının ve filmin stiline ortaya çıkışında büyük rol oynar. Kameranın kimi zaman karakterlere rağmen, kimi zaman ise karakterle emek alışverişi yaparak ördüğü görsel anlatı ağının tabanında (fakat asla arka planında değil) doğa bulunmaktadır. Bu anlamda Malick sinemasında kamera, karakterler ve doğanın üçlü işbirliğinden bahsedilebilir. Aktarılan yorumları örneklendirmek gerekirse kamera-karakter ilişkisi bağlamında *Aşkın İzleri* (Malick, 2012) veya *Song to Song* (Malick, 2017) filmlerinde çok

benzer biçimsel tercihlerle çekilmiş yakınlaşma sahnelerinden bahsedilebilir. Karakterlerin birbirlerine karşı duydukları cinsel çekimi kameraya karşı ve kamerayla birlikte görünür kıldıkları bu sahnelerde (Görsel 1), kamera da bahsi geçen çekimi hissedip, eyleme katılıyor gibi karakterlerin görme açısından ve gerekirse karakterlerin mahremine girerek yine oldukça aktif bir mobilite ve estetikle hareket etmektedir.

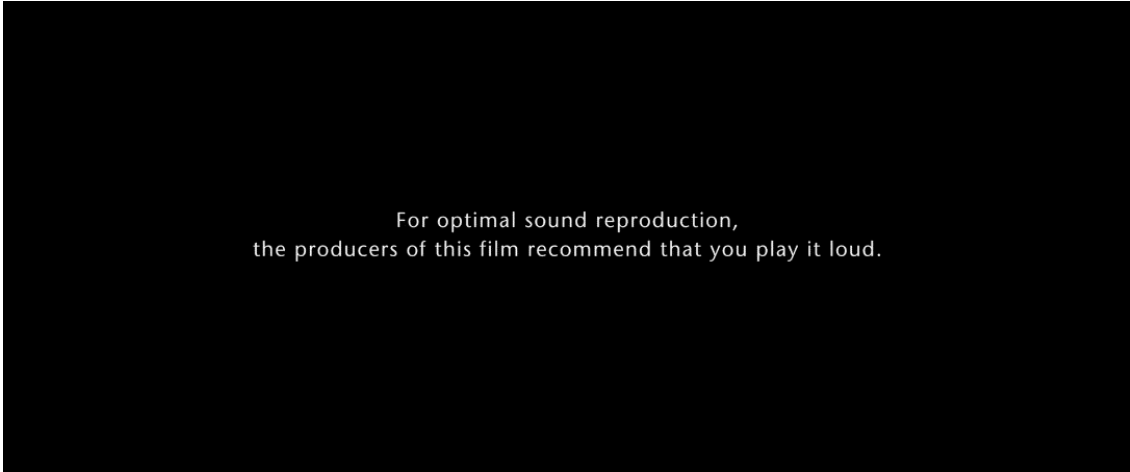
Benzer şekilde bahsi geçen kamera, karakterler ve doğanın üçlü işbirliği olarak yine *Aşkın İzleri* (Malick, 2012) filminde karakterlerin yumuşayan sahil zemininde bata çıka gerçekleştirdikleri oyun da başka bir örnek olarak değerlendirilebilir (Görsel 2). Bu sahnede sahilde su ve rüzgarla adeta dans ederek aşk gösterisi gerçekleştiren karakterlere eşlik eden ve en az karakterler kadar hareketli olan kamera ve devinimleri, bahsi geçen işbirliğini bütünlüklü bir şekilde tamamlar görünmektedir. Malick sinemasında oldukça sık karşılaşılan bu mizansen, doğaya içkin olma veya doğayla bir olma temasının da bir çıktısı veya temsili niteliğindedir.



Görsel 1. Terrence Malick, *To the Wonder*, Neil ve Jane karakteri yakınlaşırken, 48'35" (Malick, 2012)

Görsel 2. Terrence Malick, *To the Wonder*, Neil ve Marina karakteri sahilde, 06'55" (Malick, 2012)

Malick sinemasında görsellik ve bununla ilgili tercihlerle birlikte ifade edilmesi gereken bir diğer önemli biçimsel unsur hiç kuşkusuz ses ve ses tasarımıdır. Görselliğin ve bu yolla anlatı kurulumunun alışıldığı gibi bir destekçisi olmaktan ziyade bir birleştiricisi veya kurgulayıcısı olarak ele alındığı ses ve ses tasarımı; filmlerin deneyimlenmesini sağlayan doğa (ağırlıklı olarak rüzgar ve su) ve şehir sesleri, filmin algılanmasını sağlayan ve felsefi derinliği kateden karakterlerin iç sesinin uyumlu bir bütününden oluşmaktadır. Karakterlerin ve karakterler aracılığıyla izleyicilerin sorgulama, algılama ve deneyimleme patikasını oluşturan bu tasarımda “her karakter, kendi bireysel duygu, düşünce ve yorumlarını seslendirse de, bunlar içerik ve biçim açısından ortak bir frekansta çınlamaktadır” (Ersümer, 2014, s. 183-184). Dolayısıyla Terrence Malick filmlerinde dış-ses kullanımı dengeli bir biçimde hem biçim hem de içerik olarak anlatıya katkı sağlamakta ve dahası anlatıyı inşa etmektedir. Bu noktada *Knight of Cups* (Malick, 2015) filminin girişinde izleyiciye öneri mahiyetinde görülen yazı (Görsel 3) örnek olarak verilebilir: *En ideal ses üretimi için filmin yapımcıları filmin yüksek sesle izlenmesini önermektedir* anlamına gelen bu yazı, Malick filmlerinde ses tasarımının önemini biçim ve içerik açısından ortaya koymaktadır.



Görsel 3. Terrence Malick, *Knight of Cups*, Giriş yazısı, 00'22" (Malick, 2015)

Verilen detayların ve aktarılan yorumların ardından bu makalenin odağına aldığı kavramlardan biri olan deneysel türü ve deneysellikle Terrence Malick filmlerinin arasındaki ilişki irdelenebilir. Bu bağlamda söylenebilecek ilk şey, Malick'in tipik veya tanımını tam anlamıyla karşılayan bir deneysel sinemacı olmadığı veya aslında bir deneysel sinemacı olmadığıdır. Zira her ne kadar birbirinden farklı tanımları olsa da deneysel sinemanın en genel geçer tanımlarından birinde türün “sekansların bağlantısına yönelik matematiksel sistemler, rastlantısallık, müzikal analogi, kısıtlanmamış öznellik, montaj koşulları yaratma dahil olmak üzere anlatı yapısına karşı çıkan ve ona alternatifler yaratan bir dizi yaklaşımı” araştırmakta, soruşturmakta ve uygulamakta olduğu söylenmiştir (Le Grice, 2001, s. 294). Buradan hareketle deneysel sinemanın gereklilikleri daha ortodoks bir çizgiden düşünüldüğünde ve deneysel sinemanın yapı taşı olarak nitelendirilen filmlerle (örn. Maya Deren'in *Meshe of the Afternoon* (Deren, 1943) veya Paul Morrissey ile Andy Warhol'un yönetmenliğini yaptığı *Chelsea Girls* (Chelsea Kızları, Morrissey ve Warhol, 1966))

basit bir kıyas yapıldığında Malick sinemasının klasik sinemaya çok daha yakın olduğu, karakter inşa ettiği, öykü anlattığı, genel izleyici kitlesine yönelik estetik çıktılar elde ettiği ve yıldız oyuncularla çalıştığı ortadadır.

Fakat bu durum, Malick sinemasının deneyler ve deneysellikler barındırmadığı anlamına gelmez. Klasik Hollywood çizgisinin oldukça dışında, standart bir anlama ve kavrama sürecinin ötesinde bir izleme emeği talep eden Malick filmleri, deneysel film tanımının daha az tutucu ve daha kadim versiyonları üzerinden düşünüldüğünde çeşitli çıktılar vermektedir. Klasik anlatı sineması olanaklarıyla eğilinemeyecek soyut düşünce ve teorileri ifade etmeye çalışan ve bu anlamda çeşitli biçim ve içerik deneyleri yapan Terrence Malick, alışlagelmiş olanın dışında kamera hareketleri, ses tasarımları, montaj tekniği, footage ve animasyon eklemeleri yaparak klasik anlatı sinemasında deneysel ve tabii şiirsel kırılmalar gerçekleştirmektedir:

[...] Malick'in filmlerinin her şeyden önce sinemasal şiirsellik egzersizleri olduğunu, son derece soyutlanmış anlatı formatları içinde sinemasal üslubun olanaklarını araştırdığını ve bu nedenle ne geleneksel dramalar ne de felsefi anlatılar olarak değil, daha ziyade sinemasal formda cesur deneyler olarak görülmesi gerektiğini savunarak daha radikal bir estetikçi duruş benimsenebilir. (Sinnerbrink, 2019, s. 18)

Buna ek olarak Malick'in senaryoya bakışı, senaryo yazımı ve kullanımı da yine bu çerçevede değerlendirilebilir. Senaryo yazımında ve/veya senaryonun filme çekilmesi ve hatta açılımı aşamasında –tıpkı bir deneysel sinemacı gibi- son derece kural dışı ve liberal davranan bir yönetmen olan Malick, örneğin *Cennet Günleri* (Malick, 1978) filminde senaryoyu rafa kaldırarak birçok sahneyi doğaçlama bir şekilde çekmeyi tercih etmiştir (Michaels, 2009, s. 39). Hatta Terrence Malick bu konuda yıllar boyunca çalıştığı çeşitli oyuncuların eleştirisi bile almıştır.⁴ Fakat bir deneysel sinemacı olmasa da deneyselci kimliğinin varlığı su götürmez bir gerçek olan Malick, senaryoya bakışı ve senaryoyu işleyişi açısından da deneysel türüyle yine kesişimler içermektedir.

Veya bunun dışında daha görüngüsel örnekler sunmak adına Malick filmleriyle çeşitli deneysel/avangart filmler arasında benzeşimler yakalanabilir. Sinemada deneysel türünün en önemli yönetmenlerinden olan Maya Deren'in *Meshes of the Afternoon* (Deren, 1943) filminde bir ifade aracı olarak bedenin kullanımı ve bedenin doğayla ve doğal fenomenlerle sallanma, salınma ve ahenk halinde kendini bırakma şeklinde kurduğu dansvari temas, Malick filmlerinde felsefi meselelerin kurgulanması ve aktarılmasıyla oldukça benzeşmektedir. Bir diğer Maya Deren filmi olan 1945 yılı yapımı *A Study in Choreography for Camera* (Deren, 1945)'da da uçuş ve geçişler yine *Hayat Ağacı* (Malick, 2011) anlatının

⁴Oyuncu Christopher Plummer verdiği bir röportajda senaryoya yaklaşımı nedeniyle Terrence Malick'le bir daha çalışmak istemediğini ifade etmiştir. Malick'in bir yazara ihtiyaç duyduğunu belirten Plummer, onun sahneleri tekrar tekrar yazdığını ve bunun onunla çalışmayı bir hayli zorlaştırdığını ifade etmiştir (The Daily Beast, 2012).



Görsel 4. Terrence Malick, *The Tree of Life*, Annenin rüzgarda salınışı, 54'30" (Malick, 2011) ve Maya Deren, *A Study in Choreography for Camera*, Kadın rüzgara karşı, 06'03" (Deren, 1945)

tamamıyla soyutlaştığı sahnelerde (Görsel 4), özellikle de Jessica Chastain'in canlandırdığı anne karakterinin özelinde önemli kesişimler içermektedir.

Verilebilecek bir diğer örnek de, Michael Snow sinemasının bir anlamda *magnum opus*larından olan *La Région Centrale*'in (Snow, 1971) –her ne kadar programlanmış, robotik bir aks çizse de- doğaya içkin kombine kamera hareketlerinin (ve hatta salınımlarının) Malick sinemasında, doğa içerisinde kameranın aldığı konum/konumlar ve ortaya koyduğu mobilite açısından üstte ifade edilen benzeşimle yakın bir tonajda kendini göstermesidir. Benzer şekilde, Jonas Mekas'ın 1968 yılı yapımı *Diaries, Notes and Sketches* (Mekas, 1968) ve özellikle de 1972 yılı yapımı *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Mekas, 1972) filmlerinde ailevi ve gündelik olanla kurduğu ilişkiler ve planlar da, Malick sinemasında yine ailevi, gündelik ve çoğunlukla özlenen olanla biçim ve içerik açısından kesişimler içermektedir. Bu bağlamda Malick'in anlatısının tıpkı Mekas gibi herhangi anlar üzerine kurguladığı/kurduğu söylenebilir.

Tüm bunlar göstermektedir ki, Terrence Malick filmografisi iki farklı sinema anlayışından, yani klasik anlatı sinemasından ve deneysel türünden parçalar alan fakat bunlarla özgün bir füzyon yaratmayı başaran bir yapıya sahiptir.

Deneyim Alanı, Algı-İmge ve Algının Saflaşması

Terrence Malick sinemasıyla ilgili aktarılan bilgi ve yorumların akabinde ifade edilmesi gereken ilk sav, Malick filmlerinin algılama temelli bir izleme sunduğudur. İmgeleri ve diyalogları anlama, kavrama, idrak etme ve bunun sayesinde hikayeyi takip edebilme gibi klasik anlatının temel seçeneklerini çoğunlukla devre dışı bırakan Malick filmleri, neden-sonuç ilişkisinin takip edildiği rasyonel bir izlemeden ziyade tıpkı bir deneysel film gibi salt bir görsel algılamayı gerekli kılarak bir deneyim alanı inşa eder.

Açıklığa kavuşturulması gereken ilk nokta, deneyim alanı kavramından ve deneyimin kendisinden ne anlaşılması gerektiği veya bunun nasıl bir perspektifle kullanıldığıdır. Bunu açıklayabilmek ve anlamlandırabilmek adına söylenmesi gereken ilk şey, bu makale özelinde deneyim kavramının kullanımının Benjamin'in deneyimden ne anladığıyla bir tür

karşıtlık içerdiği. Zira Benjamin'in ifade ettiği şekliyle, deneyim "anılarda sıkı sıkıya saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbirleriyle karışmış verilerden" (Benjamin'den akt. Yıldırım, 2007) ibarettir. Görülebileceği gibi Benjamin deneyimi -temelde yaşantıdan ayırsa da- hafıza ve geçmişle ilişkilendirmektedir. Bu ilişkilendirmede duyuşsal olandan ziyade belleksele (*mnemonic*) olandan bahsedilmekte, estetik olanla organik bir ilişkiden uzaklaşarak zihinsel olanla yakınlaşmaktadır.

Fakat bu çalışmada deneyimin geçmişten ziyade şimdi ile ilgili modülleriyle ilgilenilmekte, ansal izdüşümüyle ilişki kurulmaktadır. Bu deneyim, özellikle de dijitalleşmenin yaygınlaştığı ve etkileşimli medya araçlarının öne çıktığı bugünün dünyasında kendini gösteren bir kavramdır. Üstteki paragrafta da ifade edildiği gibi duyuşsal ve estetik boyutlara sahiptir. Aslında dolaysız bir yaklaşım izlek tutulduğunda bunun sinemasal deneyimle yakın bir ilişki içinde olduğu söylenebilir: "Sinemasal deneyim, hem perdedeki görüntülerin (ve seslerin) mağrur bir biçimde duyuşlarımızı işgal ettiği âna, hem de bunların düşünüşsel olarak ne izlediğimize ve izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediği âna denk düşmektedir" (Casetti, 2011, s. 81). Casetti'nin aktardığı üzere sinemasal deneyimle kesişim halinde bulunan bu anlamlandırma, bu çalışma özelinde, deneysel filmle de ilgili olduğu için sinemasal deneyimi kateden ve onu aşan bir yapıya da sahiptir.

Burada, bu makalede ifade edilmeye çalışıldığı şekliyle deneyimin salt duyuşsal ve estetik bir yapıya sahip olduğu iyiden iyiye ortaya çıkmaktadır. Film deneyimleyenleri yani izleyicileri görsel olarak (ve bunu tamamlayacak bir biçimde işitsel olarak da) yoğun bir algılayma sürecine dahil etmek, dış etkenleri devre dışı bırakmak, zihinselliği tümünden bir kavrama sürecinden ziyade anlık sezinlemelerle kurgulamak ve bunu deneyim alanı ismi verilen fiziksel ve/veya fiziksel olmayan bir uzam içerisinde gerçekleştirmek bu çalışmada bahsi geçen deneyim kavramının ve deneyim alanı tamlamasının karşılığıdır.

Deneyimin ve deneyim alanının tanımlanmasının ardından değerlendirilmesi gereken soru, Malick'in klasik izleme biçimini aşarak, algılamayı nasıl aktive ettiğidir. Bu sorunun cevaplanabilmesi için ilk olarak Deleuze'ün imge kategorizasyonunun ilk kavramı olan hareket-imge rejiminin alt-kavramlarından algı-imgeye (veya algılanım-imge, algı-imağ), algı-imgenin deneysel türü ile ilişkisine ve algı-imgenin farklı anlatı ve biçimlerde geçirdiği metamorfozlara bakılması gerekmektedir. Zira bir önceki bölümde de ifade edildiği gibi Terrence Malick sineması deneysel sinema tanımının sınırlarında dolaşmakta ve pek çok unsur ile deneysel film olarak tanımlanan filmlerle benzerlikler taşımaktadır.

Gilles Deleuze'ün (2014) açıkladığı şekliyle algı-imge, "hareket-imgenin dönüşümlerinden biri olan, nesnel veya öznel olabilen" (bu ikisi arasında sürekli olarak geçişler yaşanır), "hareket-imgenin bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde (tıpkı eylem-imge ve duyuşlanım-imge gibi fakat farklı koşullarla ve koşullarda) dönüştüğüdür" (s. 92-101). Bir merkez üzerinde etkide bulunan ve ona göre değişkenlik gösteren öğeler kümesidir (Deleuze, 2014, s. 278). Bu imge çeşidinin göstergeleri algının algılanmasını görünür kılar.

Algı-imge, hareket-imgenin bir çeşidi olarak onun kökeninde/başlangıcında konumlanmaktadır. Zira algı-imge, belirsizlik merkezi ile karşılaşıldığında ilk ortaya çıkmıştır. Duruma göre, sonrasında eyleme ve/veya duyguya dönüşür. Bir dolaysızlık biçimi, algının algılanması, canlı imgenin baktığı ve gördüğü ve nelik sorusuna verilen cevaptır. Filmsel imgenin kategorizasyonu onun algılanması ile başlar, algılanması ile bölünür.

Algı-imgenin deneysel filmle ilişkisinde ise algının saflaştırılması işlemi yatmaktadır. Zira Deleuze'a göre deneysel film algıyı saflaştırır. Onu, insan öncesi (ya da sonrası) bir algılamaya yönlendirir. Bir önceki bölümde Terrence Malick sinemasının biçimiyle arasındaki benzeşimler hakkında değerlendirmeler aktarılan Michael Snow'un *La Région Centrale* (Snow, 1971) isimli filmi için Deleuze'un (2014) algının saflaştırılması hususunda söyledikleri bu anlamda önemlidir: "Michael Snow'un *La Région Centrale*'i algılanımı ham ve yabancı bir maddenin evrensel varyasyonuna yükseltiyorsa, bunu aynı zamanda ondan yerin ve göğün, yatayın ve düşeyin yer değiştirdiği, referanssız bir mekan çekip çıkarmadan yapmaz" (s. 163). Burada algılanımın ham ve yabancı bir maddenin evrensel varyasyonuna yükseltilmesinin üzerinde durulmalıdır. Filmin saf bir özne şeklinde (veya öyleymiş gibi) algılanması ve yorum olanaklarına açık bir biçimsel *tabula rasa* kurulumu bina etmesi durumunu imleyen bu ifade, belirsizlik merkezi ile ilk karşılaşıldığında ortaya çıkan algı-imgeyle deneysel filmlerin algıyı saflaştırması ve imgeleri bu şekilde görmesi/sunması arasındaki ilişkiyi ifşa eder:

Bundan kasıt, deneysel filmin film imgesini salt algısal hâle getirmesidir. Deneysel film algıyla, algısallıkla nitelenir; çünkü film denen şeyi algının içine gömer, ondan türlü halleriyle algıyı çekip çıkartır. Bu raddede söz konusu olan filmin algısı değildir, daha ziyade bir tür film-algıdır. Film algılanmadan evvel, film algılar. (Çal, 2020)

Bu noktada Deleuze'un algı-imesi aracılığıyla ortaya çıkan deneysel film kipinin tanımı da çeşitlenir ve aslında belirginleşir. Deleuze'un -özellikle de Amerikan deneysel filminden bahsederek- açıkladığı haliyle deneysel film, "göndergesel niteliği saf algısal olan, salt algısal bir deneyim vaat eden herhangi bir filmidir" (Çal, 2020). Deneysel filmin tanımının genişlediği bu aşama, klasik sinemayla deneysel türünün kuramsal olarak en yakınlaştığı andır. Zira hareket-imgenin çekirdeğinde olgunlaşan klasik sinema, algısal anlamda saflaştıkça deneysel olanla dirsek temasına geçmektedir. Nasıl ki bir tür olarak deneysel, türsel sınırlar yerine sinemanın kökeniyle ilgiliyse algı-imge de hareket-imgenin kökeninde (diğer imgelere uzanarak) yer almaktadır (Deleuze, 2021, s. 47).

Bu şekliyle bakıldığında tam olarak deneysel türüne dahil edilemese de Terrence Malick'in filmografisiyle, özellikle de son dönem filmleriyle bir bağlantı kurulabilir. Filmin salt bir biçimde algıladığı ve/veya saf bir algılama sürecine izin verdiği bu tip durumlar, Malick sinemasında çoğunlukla sekanslar olarak kendini göstermektedir (Bu sekanslar Malick sinemasının en deneysel elementleridir). *Hayat Ağacı* (Malick, 2011) filminde evrenin oluşumundan Dünya'da canlılığın oluşumuna kadar betimlenen hikaye sapması sekans, *Gizli Bir Yaşam* (Malick, 2019) filminin outro (kapanış) sekansı ve bu çalışmanın örneklemini oluşturan *Knight of Cups* (Malick, 2015) filminin girişindeki bir gezegen olarak Dünya görüntüleri buna örnek olarak verilebilir.

Bu çekimlerde kamera hareketleri karakterlerden tamamen uzaklaşarak ya da karakterleri adeta unutarak saf bir biçimde beklemekte ya da değişmekte olan doğaya yönelmektedir. Bu sekansların/sahnelerin/anların en bilindik biçimiyle belge filminden çok da bir farkı bulunmamaktadır. İmgelerin saf bir biçimde algılanması ya da algının saflaştırılması amacıyla bazı yerlerde slow-motion, bazı yerlerde simetrik olmayan sağa-sola çevrinme (pan), bazı yerlerde ise yine simetrik olmayan kombine kamera hareketleri göze çarpar. Çoğunlukla panoramik çekimlerin ya da geniş açılı çekimlerin kendini gösterdiği bu bölümlerde az da olsa daha yakın planlar da bulunmaktadır:

Sinematik açıdan Deleuze, bu anlayışın, algısal beklentimiz ile filmde gerçekte çözülen şey arasında bir boşluk oluştuğunda başlatıldığını öne sürer. Bu, bakış açımızın beklenmedik bir şekilde değişmesi, bir çekimin beklenenden daha uzun süre tutulması veya bir eylemin açıklama yapılmadan sunulması gibi birçok şekilde ortaya çıkabilir. Bu boşluklar ortaya çıktığında, anormalliği anlamlandırmak için akıl devreye girer. Yani kendimizi ekranda gördüklerimizi “merak ederken” buluyoruz. Bu hayret, yeni ve güzel bir görüntüyle (sinemada daha önce hiç görülmemiş biçimde şekillenen evren) ya da çok daha sıradan bir şeyle, bir bakışla, bir jestle, açıklanamayan kısacık bir anla tetiklenebilir. (Sikora, 2020, s. 168)

Amaç, klasik bir anlama, anlamlandırma, kavrama, neden-sonuç ilişkisi temelinde takip etme ve genel olarak düşünme süreçlerini devre dışı bırakmak ve/veya ironik bir biçimde bu edimlerin indirgemeci olduğu düşüncesini estetik bir yolla beyan etmektir. Algının algılanması işleminin başlangıcı, örnek olarak verilen bu sekanslardan ve sahnelerden kurgulanır:

Öyle ki imgeler, anlamı olmayan, dar bir şekilde anlaşılmak zorundadır, onların soyutlamayla değil özütlemeye ürettikleri düşüncenin eski haline dönmesi söz konusudur. Sanal olan gerçek dışı, düşünsel ve nesnel değildir ama gerçeğin ve gerçekdışının ayırt edilemezliğini öne sürer ki burada ayırt edilemezlik ancak ele geçirme kavramıyla açıklanabilir. Bütün imgeler değişmezdir ve değişmez olarak kabul edilmelidirler, öyle ki düşünce, imgelerden ayrılamaz ve imgelerin temsil ettikleri soyut bir içerik gibi imgelerle açıklanamaz. Burada sözel olmayan, biçimleri yineleme ya da çözmeye zorlanmayan ve anlamlı bir düzenden ileri gelmeyen sanatlar için bir savaş şarkısı var. Anlaşırlıktan ya da düşünceden yoksun değillerdir ama bir anlama indirgenemezler, sözel bir anlama hiç indirgenemezler. Güç elde etme ve imge düşüncesi duygu düzeyinde etkiler. (Sauvagnargues, 2010, s. 30)

Bu saflaşma, deneyim alanı yaratımının ilk sacayağıdır. Zira deneyimin saf yani dolaysız algılama ile organik bir ilişkisi vardır. Aracılar ortadan kaldırıldıkça deneyim daha gerçekçi bir hal alır ve kendine döner. Deneysel filmler, saflaşan algının imgeleri izlemesinden ziyade deneyimlemesi üzerine kuruludur.

Bunun ikinci sacayağında ise yine algı-imgenin başka bir çeşitlemesi ve aslında sorunsalı yatar. Daha önce de ifade edildiği gibi, algı-imge nesneden öznele, öznenen nesnele sürekli bir akış ve geçiş içerisindedir. Bu geçiş, bazen son derece hızlı, sürekli ve takip edilemez hale gelir. Bu durumda Deleuze (2014) “dağınık, esnek ve özel bir statü” arayışına girer ve Jean Mitry’den yarı-öznel imge kavramını ödünç alır. Bu kavram, kameranın karakterle kaynaşmadığı fakat dışarıda da olmadığı, daha çok karakterle birlikte hareket ettiği bir

birlikte-olma durumuna işaret etmektedir (s. 102). Bahsi geçen yarı-özel olma haline statü bulmak için Pasolini'den yararlanan Deleuze (2014), serbest dolaylı söylem ifadesini öne çıkarır. Serbest dolaylı söylem, özel ve nesnel algı arasında asimetrik, dengesiz ve heterojen bir git-gel halidir. Deleuze'un şiir sineması olarak adlandırdığı "içeriğin özerk bir görüşü olarak ortaya çıkan saf bir biçime doğru aşılmasıdır" (s. 105). Biçimin özerkleşmesi yani karakterlerden bağımsız fakat onlarla birlikte aksiyon alır hale gelmesi bilinç-kameranın varlığına dalalettir. Kamera kendini hissettirerek (veya hissettirmek amacıyla) hareket eder, karakterin özel algısıyla izleyiciye sunulan nesnel algı arasında mekik dokuyarak algının kaynağının artık önemli olmadığı bir görsel deneyimi hazırlar.

Deleuze (2014), bilinç-kameranın nasıl davrandığına dair çeşitli örnekler verir ve nedenine dair bazı açıklamalar yapar. Ona göre serbest dolaylı söylem halinde kamera, hareketli bir halde karakterlerin önünden geçer, onlara yetişip yakalar, onları bırakır ve yeniden yakalar. Zincirlerinden kurtulan kamera, artık hareketleri takip etmekle yetinmeyip, onların arasında yer değiştirdiği bir kapalı devre içinde kaydırmalı çekimler işine girişir (s. 102).

Deleuze, bu tip bir kamera anlayışının özellikle nevroitik karakterlerin ruh halini ve dünya görüşünü aktarmada etkin olduğunu ifade eder. Zira kamera basit bir şekilde karakteri ve dünya görüşünü aktarmak yerine, bu ilk görüşün dönüşüp yansıdığı başka bir görüşü de dayatır:

Bir karakter ekran üzerinde bir şeyler yapar ve dünyayı belli bir şekilde gördüğü varsayılır. Ama aynı zamanda kamera da onu görmektedir ve onun dünyasını, karakterin bakış açısını düşünen, yansıtan ve dönüştüren başka bir bakış açısından görmektedir (2014, s. 104).

Burada imgelerin özneliği ve nesneliği konuşulamaz. Öznellikten nesnelliğe, nesnellikten öznelliğe sürekli geçiş hali, bu iki durumu da askıya almıştır.

Yarı-özel imgeler üreten bilinç-kameranın hareket ve çekim alışkanlıkları, ilk bölümde de aktarıldığı gibi, Terrence Malick sinemasının özellikle son döneminde biçimsel kimliğiyle çeşitli kesişimler ve benzeşimler içermektedir. Çoğunlukla depresif ve/veya nevroitik nitelikte karakterleri takip eden veya karakterlere adeta tesadüf eden kamera hareketleri, karakterlerin arasında süzülen ve karakterleri, onların görüşüne girerek/görüşünü dönüştürerek veya dönüştürmeyerek sergileyen kamera açıları, nesnel ve/veya özel imge algısını bozan estetik ve anti-estetik kamera çevrilmeleri (kameranın baş aşağı dönmesi gibi) bahsi geçen kesişimlerin ve benzeşimlerin ana hattını oluşturmaktadır. Bu ana hatlara hemen hemen tüm Terrence Malick filminde rastlamak mümkündür. Bu unsurlar Terrence Malick'i biricik hale getiren tercihlerdir.

Bu çerçevede ifade edilmesi gereken detay, saflaşan algının neliği ya da aslında niteliği üzerinedir. Deleuze bu safhada sıvı ve gaz algılanım gibi çeşitli hallerden bahseder. Genellikle sabit bir nitelik taşıyan algı-imgenin akış ve dalgalanma halinde iken sıvısal nitelik taşıdığı, -nadiren de olsa- dünya her yere yayılmış madde gözlerin bir meta sineması haline gelmişçesine gazsal nitelikte bulunduğu Deleuze tarafından belirtilen kapsamlardır (Bogue, 2021, s. 210). Bu ayırmamayı yapan Deleuze (2014), Amerikan deneysel

sinemasından örnek vererek onun şeylerin içindeki ya da maddenin içindeki haliyle, moleküler etkileşimlerin yayıldığı en uzak noktaya kadar, saf bir algılanıma ulaşmaya çalıştığının altını çizer (s. 117).

Sınırları çizilen kuramsal çerçeveden Terrence Malick filmlerine bakıldığında sıvı ve gaz algılanımının beraberce sunulduğu bir yapının varlığından bahsedilebilir. Filmlerde kendini gösteren su ve rüzgar kullanımında, daha doğrusu bunların birlikte kullanımında olduğu gibi algılanım da sıvı ve/veya gaz niteliklerini taşır, bunlar arasında geçişler yapar. Bu durum, Malick'in tam bir deneysel sinemacı olmamasıyla açıklanabileceği gibi onun algıyı saflaştırma işleminde -niteliği fark etmeksizin- tüm unsurları buna göre dizayn etmesiyle de açıklanabilir. Malick filmlerinde sıvı ve gaz algılanıma örnek vermek gerekirse, iki temel tarifieden bahsedilebilir. Filmlerde göreceli olarak ve daha klasik anlamıyla hikayenin aktarıldığı, karakterlerin diyalog içinde bulunduğu ve diyalogların *diyejetik* olarak duyulduğu sahne veya sekanslarda sıvı algılanımdan; filmlerin daha deneysel aktarımlar yaptığı, hikayeden kopulan, felsefi olarak derinleşilen ve *non-diyejetik* seslerin duyulduğu sahne ve sekanslarda ise gaz algılanımdan bahsedilebilir.

Algı-imge, deneysellik ve Malick sinemasıyla ilgili aktarılan bu detaylar Malick sinemasına deneyim alanı yaratımı filtresinden bakıldığında tutarlı bir görünüm kazanmaktadır. Hareket-imgenin (organik rejimin) sacayaklarından biri olan algı-imgenin deneysellik ve deneysel türüyle ilişkisi üzerinden imgenin ve dolayısıyla algının saflaştırılmasıyla, yine algı-imgede nesnel ve öznel algının birbirine karışması (daha doğrusu nesnel mi öznel mi olduğu sorusunun bir öneminin kalmaması) durumunda oluşturulan yeni statü serbest dolaylı söylem aracılığıyla (sıvı ve gaz algılanımla) inşa edilen deneyim alanı dışında Malick filmlerine eksiksiz bir bakış için zaman-imgeden de bahsedilmelidir.

Klasik Hollywood geleneğinin dışında bir yönetmen olan Terrence Malick'in filmlerinin zaman-imgesel çıktıları yadsınamayacak derecede fazladır: Deleuze'ün imge kategorizasyon kriterlerinin irrasyonallite, neden-sonuç ilişkisi yokluğu, imgenin zaman aracılığıyla görünür hale gelmesi ve zaman-imge rejimini ortaya çıkaran depresif ruh hali gibi unsurlar Terrence Malick'in özellikle de son dönem filmlerinde kendini sıkça göstermektedir. Bunun yanında Terrence Malick sineması daha sağduyulu bir yaklaşımla değerlendirildiğinde akla gelecek ilk şey, filmlerin zaman-imgeye yani kristal rejime dahil olduğudur.

Çalışmanın girişinden itibaren algı-imge üzerinden temellendirilen Malick sinemasının zaman-imge çıktılarının da olduğu ve hatta filmlerin zaman-imge rejimiyle daha konforlu bir şekilde okunabileceği düşüncesinin ifade edilmesi pek çok açıdan kafa karışıklığıyla sonuçlanabilecek bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Fakat bu durumun birden fazla açıklaması vardır: Öncelikle Deleuze'ün kategorizasyonunda (ve genel olarak tüm felsefi sisteminde) kavramların sınırları oldukça muğlaktır. Bu da pek çok kavramın birbirinin yerine kullanılabilmesine, kavramların istisnai özellikler gösterebilmesine ve yine kavramlarla ilgili kurulum ve kuralların kesin olmayışına/olamayışına sebep olmaktadır. Buna verilebilecek en yerinde örnek, Deleuze'ün 1945 sonrası başladığını ifade ettiği

zaman-imge rejiminin 1945 öncesinde de görülebiliyor olmasıdır. Germaine Dulac'ın 1923 yılı yapımı *La souriante Madame Beudet* (Dulac, 1923), Fernand Léger'in 1924 yılı yapımı *Ballet Mécanique* (Léger, 1924), Marcel Duchamp'ın 1926 yılı yapımı *Anémic Cinéma* (Duchamp, 1926) isimli filmleri bir çırpıda aktarılabilecek örneklerdendir.

Bu durumun bir diğer açıklaması, -belki de deneysel film özelinde- imgelerin saflaştığı ve/veya gazsal algılanım şeklinde seyretmeye başladığı noktada zaman-imge ile algı-imgenin kesişmeye başlamasıdır. Zira zaman-imgenin de kökeninde tıpkı hareket-imge de olduğu gibi algılanım (gazsal düzeyde) bulunmaktadır:

Dolayısıyla hem hareket-imgenin hem de zaman-imgenin ötesinde aynı şey bulunur, her ikisinin de kökeni algısalıdır. Hareket-imge için bu, algılanım-imgedir. Zaman-imge için ise bu, optik ve aural gösterge kuşağıdır. Biri diğerinin baş aşağı (topsy-turvy) olan hâlidir, eşdeğerdirler. O hâlde denebilir ki, hareket-imge çöktüğünde ortaya çıkan, hareket-imge var olmadan olan şeydir. Hareket-imgenin kendi kendisiyle özdeşliğidir. Tüm sinemasal imgelerin kökenindeki virtüel imgedir. Diyelim ki saf bir algılanım-imgedir (pure perception-image). (Çal, 2020)

Burada David-Martin Jones'un melez-imge ismini verdiği kavramdan bahsedilmelidir. Hem hareket-imge hem de zaman-imge boyutları içeren filmleri ifade etmek için üretilen bu kavram, "kitlese piyasalara hitap etmek için açıkça tanımlanmış türleri ve tanınmış yıldızları kullanan ve daha entelektüel sanat sineması izleyicilerine ulaşmak için de anlatı zamanıyla deneylere girişen" (Jones, 2014, s. 115-116) filmler için kullanılmaktadır. Hareket-imgenin temel unsurlarını içeren melez-imge filmleri, zaman-imgenin kimi boyutlarını da (genellikle tekrarlanan, alt üst olmuş ya da başka şekillerde kesintiye uğramış anlatı zaman planları şeklinde) yapısına dahil eder (Deleuze, 2014, s. 115). Buradan hareketle Terrence Malick filmlerinde melez-imge rejimine dair esaslı ikilikler göze çarpmaktadır: Klasik sinemadan uzak ve deneysel türünün sınırlarını zorlayan anlatı biçimine karşı Brad Pitt, Natalie Portman, Ben Affleck ve Rachel McAdams gibi oyuncularla çalışan Malick, kuramsal açıdan oldukça soyut ve felsefi meseleleri odağına almasına karşı genel izleyici kitlesinin ilgisini çekebilecek bir görsel tasarım inşa etmektedir. Kısacası Terrence Malick filmografisinin (değişkenlik gösteren oranlarda) hareket-imge ve zaman-imge unsurları içeren çalışmalarla dolu olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Tekrar zaman-imgeye dönülecek olunursa bu makalede ortaya atılan deneyim alanı yaratımı iddiası, zaman-imge göstergeleri ve tercihleri bağlamında da değerlendirilebilir ve kuramlaştırılabilir durumdadır. Zira deneysel türünün algı-imge ile ilişkisinden ötürü hareket temelinde görülen saf algılanım yoluyla yaratılan estetik deneyim alanında zaman-imge yoktur denilemez. Tıpkı Heisenberg'in teorisinde⁵ olduğu gibi bakışın farklılaşması sonucu elde edilen çıktılarının da farklılaşması durumu burada kendini göstermektedir: Algılanım temelli bir bakışta algı-imge ve onun deneyselle olan ilişkisine dair çıkarımlar

⁵ Alman fizikçi Werner Heisenberg tarafından ortaya atılan ve Kuantum fiziğinin temel ilkelerinden biri olan belirsizlik ilkesi, bir atom altı taneciğinin bazı özelliklerinin aynı anda sonsuz hassaslıkla ölçülemeyeceğini belirtmektedir. Buna göre atom altı bir parçacığın konumu ne kadar az belirsiz ise momentumu o kadar fazla belirsiz olacaktır ki bu ilişkinin tam tersi de geçerlidir. Kısaca yapılan gözlemin niteliğini sonuca etki etmekte ve onu değiştirmektedir (Uçar, 2020, s. 72).

yapılabileceği gibi klasik Hollywood filmlerinden oldukça uzak niteliklere sahip olan Malick filmlerinde zaman-imge rejimine dair de çıkarımlar yapılabilir. Bunun yanında zaman-imgenin algısalılık dışında kalan varlığı da deneyim alanı yaratımını bozmaz. Zira deneyim alanı hareketle görünür hale gelen imgelerin varlığıyla inşa olurken zaman ve zamansallıkla görünür hale gelen imgelerin varlığıyla da inşa olabilir (Deleuze, 2021, s. 53). Fakat Joshua Sikora'nın da (2020) ifade ettiği gibi Malick'in filmleri içeriğinde pek çok "içgüdüsel algı-imge"yi (s. 168) barındırmakta ve bu yolla içe dönerek Deleuze'ün belirttiği şekliyle bir kıvrılma yapmaktadır (Soysal, 2021, s. 34).

Biçim ve İçerik Kaynaşmasına Bir Örnek: Knight of Cups

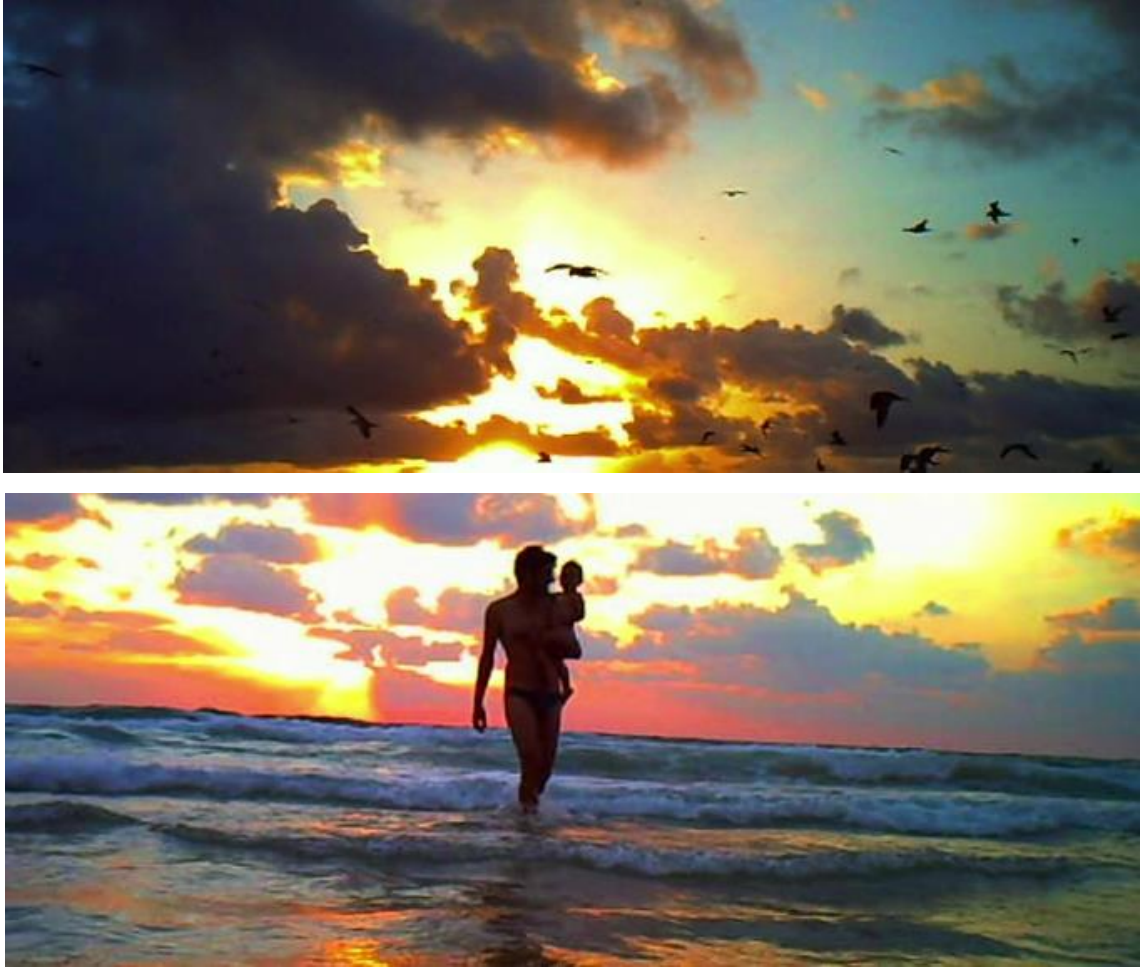
Çalışma boyunca aktarılan bilgi, değerlendirme ve yorumların izleğinde Terrence Malick'in bu çalışma için örneklem olarak belirlenen filmi *Knight of Cups* (Malick, 2015) ele alınmalıdır. Los Angeles'ta yaşayan ve başarılı bir kariyere sahip olan Rick isimli senaristin içinde bulunduğu boşluk duygusu, ölen kardeşinin anısı ve diğer kardeşinin de vahim durumu nedeniyle kendini bıraktığı geçici aşırıklarla dolu yaşam hikayesini merkezine alan *Knight of Cups*'ta Malick sinemasıyla ilgili aktarılan içerik ve biçim temelli değerlendirmelerin ezici bir çoğunluğunun kendini göstermesi açısından filmin tipik bir örnek olduğu söylenebilir.



Görsel 5. Terrence Malick, *Knight of Cups*, bir gezegen olarak dünya, 02'02" (Malick, 2015)

Deneyim alanı yaratımı filtresinden atılacak ilk bakışta filmin algıyı nasıl saflaştırdığına ve bu sayede saf imlere nasıl ulaştığına odaklanılmalıdır. Deleuze'ün algı-imge üzerinden ifade ettiği deneysel filmin algıyı saflaştırdığı düşüncesini, filmin pek çok sahnesinde, daha doğrusu deneysel türüyle kesişim ve benzeşim içeren sahnelerinde yakalamak mümkündür. Bu minvalde filmin girişinde bir gezegen olarak Dünya görüntüleri (Görsel 5) verilebilecek ilk örnekler arasındadır. İnsan gözünün öznel bakışından uzak, tamamıyla dışarıdan salt algılamaya yönelik bir deneyim sunan bu ilk görüntüler filmin felsefi eksenini içerisinde inşa etmeye çalıştığı *auraya* dair ipuçları da vermektedir.

Bu bağlamda değerlendirilebilecek bir diğer biçimsel tercih, filmin deneysel türüyle olan ilişkisine boyut kazandıran arşiv video (*footage*) kullanımınıdır (Görsel 6). Yine filmin girişinde başkahraman Rick'in içinde bulunduğu boşluk duygusunu aidiyet temelli bir hatırlama veya geri dönmeyle ilişkilendirerek ifade eden bu kullanım, deneysel türünün algıyı saflaştırması ve salt algısal bir deneyim sunmasıyla açıklanabilir durumdadır. Zira filmin akışını estetik ve anlatı kurgusu açısından bozunuma uğratan arşiv video kullanımı, yine rüzgar, su ve ailevi saadet anlarıyla dolu deneyim alanı (sekansı) inşa etmekte ve izleyiciyi yalnız bırakmaktadır.



Görsel 6. Terrence Malick, *Knight of Cups*, aile arşivi görüntüleri, 02'45" (Malick, 2015)

Verilen bu iki örnek, filmin klasik anlamıyla deneysel türüyle somut kesişim içine girdiği noktalar. Burada, Deleuze'ün ifade ettiği deneysel filmin algıyı saflaştırdığı, salt bir algılanıma yol açtığı ve algının algılanmasını olanaklı kıldığı düşünceleri rahatlıkla yakalanabilir. Zira sabit bir bakıştan son derece uzak bir biçimde, sıvı veya gaz nitelikte bir algılanımla izlenen/görünen bu görüntüler/sekanslar, kimin veya neyin bakışından olduğu belirsiz, insan öncesi (veya sonrası) bir algılanımı öne sürmekte veya bununla hareket etmektedir.

Örnek olarak verilen bu sekanslarda kendini gösteren ve adeta fısıldayan bir iç-ses niteliğinde olan dış-ses kullanımı, filmin biçimi ve içeriğinin kaynaşmasına sebep olan bir bağlayıcı işlevindedir. Çünkü karakterin ruh haline ve içinde bulunduğu boşluk hissine dair ilk bilgileri içeren dış-ses, sekansları anlatı açısından anlamlı kılar ve filmin meselesini ve aurasını şeffaflaştırır. Bu biçimsel tercihler filmin felsefi çıktılarını ifade eder/anlamlı kılar. İçerik de tıpkı biçim gibi filmin atmosferini kurgular. Bahsi geçen deneyim alanı yaratımında salt algısal olanının üretimi ve algının algılanması için biçim ve içerik eriyik halde sunulur.

İfade edilebilecek bir diğer konu, filmde öne çıkan su (sıvı) ve rüzgar (gaz) vurgusu ve bunun kullanılma biçimleridir. Doğanın estetik ve anlatı açısından oldukça önemli bir konumda olduğu Terrence Malick sinemasında, algısal ve algının algılanmasını sıvısal ve gazsal bir nitelikte görünür kılan su ve rüzgar vurgusu, kameranın hiçbir odak imgeye bağlı kalmadığı dolayısıyla öznel veya nesnel olduğu tespit edilemeyecek seviyeye evrildiği anlarda ortaya çıkmaktadır. Bu çekimlerde algıyı saflaştırmak adına suya ve rüzgara göre veya suyla ve rüzgarla birlikte hareket eden kamera, doğaya tam dönüş yaparak adeta Deleuze'ün kavramsallaştırmasına fiziksel bir bütünlük kazandırmaktadır (Görsel 7). Film, algıyı saflaştırmak ve salt algısal imgeyi elde etmek için somut olarak suyu ve rüzgarı kullanırken buna paralel bir biçimde soyut olarak da sıvısal ve gazsal nitelikte algılanımlar yaratmaktadır. İfade edilen niteliklere sahip bu yaratım, filmin izlenirliğinden ziyade deneyimlenebilir oluşuna katkıda bulunmakta ve bahsi geçen deneyim alanını inşa etmektedir.

Bu noktada biçim-içerik kaynaşması durumu da yeni bir boyut kazanmaktadır. Algının algılanmasının sıvısal ve gazsal bir nitelik taşıyor hale gelmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan mobilité, algıyı görünür kılmak için devreye giren biçimsel ve içeriksel unsurların iç içe geçerek sürekli yer değiştiren bir akış (sıvısalılık) veya her zaman her yerde bulunabilen (adeta üşüşebilen) bir oluş (gazsalılık) yaratmasına sebep olur. Bu da yapısal ayrımların ortadan kalkmasıyla, daha doğrusu bu ayrımların bir önemini kalmamasıyla (ve hatta bu ayrımların artık tespit edilemez olmasıyla) sonuçlanır. Zira mesele, deneyim ve deneyim alanı yaratmak olduğunda biçimin de içeriğin de amacı ortaktır ve bu ortaklık benzer hüviyetlere bürünmelerine neden olur. Bu durumda, salt algısallaşan filmler birbirleriyle sonsuz kombinasyon oluşturabilecek imgeler toplamı haline gelir ki aslında *Knight of Cups* (Malick, 2015) da benzer bir potansiyele sahiptir: "Deleuze buna –Henri Bergson'dan ödünç aldığı bir kavramla– 'evrensel varyasyon' der. Bu imge evreni varyasyonlar, çünkü imgenin

içerisinde verili olan algıyı zaman-mekânsız kılar. Algıyı evrenin her bir anına sızdırır, her bir yerine katar” (Çal, 2020).



Görsel 7. Terrence Malick, *Knight of Cups*, Filminden salt doğa görüntüleri, 81'13" (Malick, 2015)

Filmin algıyı saflaştırma işlemi aracılığıyla ortaya koymaya çalıştığı deneyim alanının daha Terrence Malick sinemasına özgü unsuru ise –önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi- kamera hareketleri ve buna bağlı olarak geliştirilen montaj örüntüsüdür. Tıpkı diğer Malick filmlerinde olduğu gibi karakterleri izleyen, onların peşinden giden, akış içinde devam ederken onlara rastlayarak kadrına almaya adeta son anda karar veren görüntü yönetmenliği tercihleri ve buna uygun olarak kopukluklar üreten montaj şablonu, alışılmış bir izleme ve anlama sürecini devre dışında bırakarak algılama temelli bir deneyim alanının ortaya çıkmasına vesile olmaktadır. Bu deneyim alanında ise izleme süreci kendini anca anlam sezinlemelerle var edecek şekilde konumlayabilir. Kısacası denilebilir ki bir deneyim alanı olarak düşünüldüğünde Terrence Malick filmleri izleme ile anlaşılardan ziyade algılama ile sezinlenir.

Malick'in kendine özgü kamera hareketleri ve buna uygun olarak montaj şablonunun değerlendirmesi algının görünür kılınması sürecinde öznellik-nesnellik ikiliğini gündeme getirir. Deleuze'un algı-ingenin nesneden öznele, öznelenden nesnele sürekli ve takip edilemez bir geçiş halinde olması durumu olarak ifade ettiği ve sonucunda serbest dolaylı söylem ve bilinç kameranın ortaya çıktığı bu zincirleme reaksiyon, *Knight of Cups* (Malick, 2015)'in da bir şiir sineması olarak değerlendirilebileceği somut örneklerle doludur. Birden çok kez görülen otomobil sahneleri veya filmde birden çok kez görülen doğada veya sokaklarda yürüyüş sahneleri bu örnekler arasındadır (Görsel 8). Çoğunlukla başkarakter Rick'in bakışından yani algılanımından nesnel algılanıma doğru (veya bunun tam tersi) kaymalar yaşayan ve bu kaymalar neticesinde algılanımın kaynağıyla ilgili müphem bir tutum gösteren bu sahneler, Deleuze'un ifade ettiği şekliyle serbest dolaylı söylemin kendini gösterdiği sahnelerdir. Hikaye akışı içerisinde Rick'in öznel algılanımları arasına montajda serpiştirilen nesnel algılanım planları da benzer biçimde serbest dolaylı söyleme işaret etmektedir.



Görsel 8. Terrence Malick, *Knight of Cups*, Otomobil sahnesi ve karakterlerin doğada yürüyüşü, 53'05" ve 61'06" (Malick, 2015)

Buna örnek olarak düşünebilecek bir diğer sahne, -daha önce de ifade edildiği gibi- filmde Rick karakterinin kadınlarla yakınlaştığı bölümlerdir. Kamera hareketlerinin ve kurgunun oldukça hızlı ve tempolu olduğu bu bölümlerde (filmde bu tarzda birden fazla sahne bulunmaktadır) algılama sürekli olarak yer değiştirir ve öznel veya nesne olduğu tespit edilemez. Bu durum, sahnenin izleyici açısından bir çıktısı niteliğinde olan erotizmin biçim veya içerik kaynaklı olduğu sorusunun yanıtsız kalmasına ve aslında sorunun önemsiz bir hale gelmesine sebep olur ki bu, biçim-içerik kaynaşması ismi verilen halin bir diğer izdüşümü olarak düşünülebilir.



Görsel 9. Terrence Malick, *Knight of Cups*, Rick'in cinsel yakınlaşmaları, 31'28" (Malick, 2015)

Verilen bu örnekler, biçim-içerik kaynaşması durumunu en nihai kanıtı niteliğindedirler. Öznelden nesnele, nesneden öznele sürekli geçişler yapan ve bu anlamda -izleyici adına- algılanımın kaynağına dair takibi imkansızlaştıran ve aslında önemsizleştiren bu sahneler, rasyonel bir izleme sürecini devre dışı bırakarak biçimin ve içeriğin birbiriyle kaynaştığı ve temelde deneyim alanı yaratımına salt bir biçimde hizmet ettiği bir yapıyı inşa etmektedirler. Kamera hareketlerinin, montaj tercihlerinin ve diğer tüm unsurların biçim-içerik ikiliğinde tam olarak konumlandırılmaması, yani anlatıdaki asli görevlerinin ne olduğunun bilinemez bir önemsizliğe erişmesi, bahsi geçen kaynaşma durumunun bir

göstergesi olarak yine algılanım temelli bir deneyim alanı inşa etmekte, filmin ve filmin hikayesinin klasik bir izleme sürecinden koparak algılanım yoluyla sezinlenebilir bir noktaya evrilmesine neden olmaktadır.

Sonuç

1970'li yıllardan günümüze kadar gelen sürede yaratıcı, özgün ve düşünsel anlamda katmanlı eserleriyle sinema tarihinde önemli bir konum elde eden Terrence Malick, hem popüler sinema hem de sanat sineması izleyicisinin izleme alışkanlıklarının dışında, oldukça soyut ve felsefi meseleleri odağına alan filmler üretmiştir. Başta varoluş, doğa, aile ve yalnızlık olmak üzere felsefenin de üzerine sıklıkla eğildiği birçok meseleyi odağına alan Terrence Malick ve sinemasını çözümleyebilmek ve yeni anlama kapılarını aralayabilmek için aktarılan nitelikleriyle Deleuze gibi bir düşünürün kavramları ve bu kavramların çarpıştırılmasıyla elde edilecek yeni düşünme biçimleri kullanılmalıdır ve kullanılmıştır. Deleuze'ün felsefesi muğlaklıkları kabul eden bir felsefedir ve bu anlamda Terrence Malick'le arasında teknik/biçimsel bir paralellik kurulmuştur. Daha doğrusu bu muğlaklık çeşitli düşünsel spekülasyonlar üretebilme adına fırsat olarak değerlendirilmiştir. Deleuze'ün keskin soyutluğu Terrence Malick sinemasının soyutluğuyla; Deleuze'ün oluşu, Malick'in varlığının nitelikleriyle eşlenmiştir.

Terrence Malick sinemasını özgün kılan şey, algılanım temelli bir deneyim alanı yaratmasıdır. Bu iddianın temellendirilebilmesi adına Deleuze'ün ifade ettiği şekliyle algı-imgenin deneysel türüyle ilişkisi irdelenmiş ve Malick filmlerinin olası deneysel kimliği üzerinden bu filmlerin algıyı saflaştırdığı, izleyiciyi neden-sonuç öncüllü klasik izleme sürecinden uzaklaştırarak salt bir algılanım yarattığı sonucuna varılmıştır. Bu iddiayı temellendirme adına aktarılan ikinci kavram ise serbest dolaylı söylemdir. Terrence Malick filmlerindeki biçimsel tercihlerin Deleuze'ün serbest dolaylı söylem şeklinde isimlendirdiği şiir sineması çıktılarıyla benzerlikler taşıdığı ve bunun da algı-imge-deneysel ilişkisi temelinde yine salt algılanıma ve bu sayede bir deneyim ve deneyim alanı yaratımı sürecine işaret ettiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Malick filmlerindeki algılanım biçiminin sıvı ve gaz algılanım niteliklerinde kendini gösterdiğinin altı çizilmiş ve bunun da bahsi geçen filmlerin deneysel türüyle ilişkilendirilebilecek biçimsel tercihleriyle paralellikler taşıdığı aktarılmıştır.

Çeşitli açılardan ve çeşitli tercihler neticesinde algılanım temelli bir deneyim alanı yaratan Terrence Malick sinemasında –tüm bunların bir sonucu olarak- biçim ve içerik kaynaşmış haldedir. Yani biçimin içerik gibi anlam üreticisine, içeriğin ise biçim gibi anlam aktarıcısına dönüşmesi durumu söz konusudur. Bu iddia, çalışmada örneklem olarak belirlenen *Knight of Cups* (Malick, 2015) filminden seçilen çeşitli sahneler aracılığıyla somutlaştırılmaya çalışılmış, bahsi geçen kaynaşmanın bir önceki bölümde ifade edildiği gibi deneysel türüyle dirsek teması içerisinde bulunan Terrence Malick filmlerinin salt bir algılanım yaratma gayesiyle inşa ettiği içeriğin ve tercih ettiği biçimin bir nedenselliği olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Gilles Deleuze'ün imge taksonomisinin çekirdeğinde bulunan bir kavram olan algı-imge ve algı-imgenin deneysel türü ilişkisi üzerinden bakıldığında Terrence Malick filmlerinin

algılanım temelli bir deneyim alanı yaratmaya çalıştığı ve *Knight of Cups* (Malick, 2015) örneği üzerinden biçimi ve içeriği kaynaştırarak bu iki kavram arasındaki sınırı muğlaklaştırdığı ifade edilebilir.

Kaynakça

- Badiou, A. (2019). *Deleuze: Varlığın uğultusu*. (Çev. M. Erşen). MonoKL Yayınları.
- Bogue, R. (2021). *Deleuze, sinema ve felsefe*. (Çev. E. Ekici). Küre Yayınları.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal deneyim. (Çev. D. Kırmızı) *Sinecine: Sinema araştırmaları dergisi*, 2(2), ss. 81-93.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (Çev. C. Soydemir). Doğu Batı Yayınları.
- Colebrook, C. (2005). Introduction. A. Parr. (Ed.). *The Deleuze dictionary*. Edinburgh University Press, 1-6.
- Çal, H. C. (2020, Ekim 3). *Deleuze ve deneysel film*. Manifold. Erişim tarihi: 11.11.2023. www.manifold.press/deleuze-ve-deneysel-film
- Daniel, A. (2020). Here and there: Malick's cinema and McGillchrist's 'divided brain'. J. Sikora. (Ed.). *A critical companion to Terrence Malick*. Lexington Books, 21-39.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze's cinema books: Three introductions to the taxonomy of images*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-imge*. (Çev. S. Özdemir). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge*. (Çev. B. Yalım ve E. Koyuncu). Norgunk Yayıncılık.
- Deren, M. & Hackenschmied, A. (Yönetmen). (1943). *Meshes of the Afternoon* [Film]. Maya Deren.
- Deren, M. (Yönetmen). (1945). *A Study in Choreography for Camera* [Film]. Maya Deren.
- Duchamp, M. (Yönetmen). (1926). *Anemic Cinema* [Film]. Marcel Duchamp.
- Dulac, G. (Yönetmen). (1923). *La Souriante Madame Beudet* [Film]. Colisée Films.
- Ersümer, O. (2014). *Yavuz Turgul'dan Terrence Malick'e sinema yazıları*. Hayalperest Yayınevi.
- Jones, D. M. (2014). Sinemada hareket-imajlar, zaman-imajlar ve melez-imajlar. D. M. Jones & D. Sutton. (Ed.). *Yeni bir bakışla, Deleuze*. Kolektif Kitap, 109-122.
- Le Grice, M. (2001). *Experimental cinema in the digital age*. British Film Institute Publishing.
- Léger, F. & Murphy D (Yönetmen). (1924). *Ballet Mécanique* [Film]. Fransa: Synchro-Ciné.
- Malick, T. (Yönetmen). (1973). *Badlands* [Film]. Warner Bros., Pressman-Williams, Jill Jakes Production.
- Malick, T. (Yönetmen). (1978). *Days of Heaven* [Film]. Paramount Pictures.
- Malick, T. (Yönetmen). (1998). *The Thin Red Line* [Film]. Fox 2000 Pictures, Phoenix Pictures, Geisler-Roberdeau.
- Malick, T. (Yönetmen). (2005). *The New World* [Film]. First Foot Films, Sarah Green Film, Sunflower Productions.
- Malick, T. (Yönetmen). (2011). *The Tree of Life* [Film]. River Road Entertainment, Plan B Entertainment.
- Malick, T. (Yönetmen). (2012). *To the Wonder* [Film]. Brothers K Productions.
- Malick, T. (Yönetmen). (2015). *Knight of Cups* [Film]. Dogwood Films, FilmNation Entertainment, Waypoint Entertainment.
- Malick, T. (Yönetmen). (2016). *Voyage of Time* [Film]. IMAX Documentary Films Capital, Knights of Columbus, Broad Green Pictures, Sophisticated Films.
- Malick, T. (Yönetmen). (2017). *Song to Tong* [Film]. Buckeye Pictures, Waypoint Entertainment, FilmNation Entertainment.
- Malick, T. (Yönetmen). (2019). *A Hidden Life* [Film]. Elizabeth Bay Productions, Aceway Studio Babelsberg.

- Mekas, J. (Yönetmen). (1968). *Diaries, Notes and Sketches* [Film]. Jonas Mekas.
- Mekas, J. (Yönetmen). (1972). *Reminiscences of a Journey to Lithuania* [Film]. Vaughan Films.
- Michaels, L. (2009). *Terrence Malick*. University of Illinois Press.
- Morrison, J. & Schur, T. (2003). *The films of Terrence Malick*. Praeger Publishers.
- Özçınar, M. (2017). Deleuzyen sinema: Minör bir oluş olarak Sarmaşık filminin rizomatik yapısı. *Sinefilozofi*, 2(4), ss. 73-93.
- Rybin, S. (2012). *Terrence Malick and the thought of film*. Lexington Books.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve sanat*. (Çev. N. Sarıca). De Ki Basım Yayım.
- Sikora, J. (2020). The journey home: A unity of memory and cosmology in cinema. J. Sikora. (Ed.). *A critical companion to Terrence Malick*. Lexington Books, 155-174.
- Sinnerbrink, R. (2019). *Terrence Malick: Filmmaker and philosopher*. Bloomsbury Academic.
- Snow, M. (Yönetmen). (1971). *La Région Ventrale* [Film]. Michael Snow.
- Sokal, A. & Bricmont, J. (2002). *Son moda saçmalar: Postmodern aydınların bilimi kötüye kullanmaları*. (Çev. M. Baydur & O. Onaran). İletişim Yayınları.
- Soysal, A. (2021). *Deleuze: Bir yeni metafizikçi*. MonoKL Yayınları.
- The Daily Beast. (2012, Ocak 23). Plummer: 'I'll Never Work with Him Again'. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xw08GQw0hBI>.
- Uçar, S. (2020). Heisenberg belirsizlik ilkesindeki 'belirsizlik'. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (14), ss. 72-82.
- Ültay, E., Akyurt, H. ve Ültay, N. (2021). Sosyal bilimlerde betimsel içerik analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), ss. 188-201.
- Walden, E. (2011). Whereof one cannot speak: Terrence Malick's the new world. Ed. T. D. Tucker & S. Kendall. *Terrence Malick: Film and philosophy*. The Continuum International Publishing Group, 197-210.
- Warhol, A. & Morrissey, P. (Yönetmen). (1966). *Chelsea Girls* [Film]. Factory Films.
- Yıldırım, B. (2007). Walter Benjamin'de 'deneyim' kavramı. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (3), ss. 55-66.
- Yücefer, H. (2016). Gilles Deleuze: Ortadan başlamak. H. Yücefer. (Ed.). *Gilles Deleuze: Ortadan başlamak*. Yapı Kredi Yayınları, 5-10.
- Zourabichvili, F. (2008). *Deleuze: Bir olay felsefesi*. (Çev. A. U. Kılıç). Bağlam Yayıncılık.