

Atrif (Cite as): Çelik, T. (2025).
Modern Sinemada Yüz ve Oluş: Zeki Demirkubuz'un *Kader* Filminde.
Akdeniz İletişim, (50), 357-381.
<https://doi.org/10.31123/akil.1789419>.

Modern Sinemada Yüz ve Oluş: Zeki Demirkubuz'un *Kader* Filminde Yüz İmajların Analizi

Face and Becoming in Modern Cinema: An Analysis of Face Images in Zeki Demirkubuz's Fate

Tülay ÇELİK¹

Öz

Toplumsal olarak üretilen yüz, kendine dayatılan anlamları açıkça ifade eden bir araçtır. Deleuze ve Guattari'ye göre sınırlayıcı bu yüz, insanın gerçek oluşunu engeller. Oluşa temas etmek için yüzsellik hatlarının ruhsal ve özel bir hayvan oluşla yüzün organizasyonundan kurtulması gerekir. Yüzün bu arayışı modern sinemanın arayışıyla kesişir. Aumont'a göre klasik sinema sıradan yüzü yeniden üretirken modern sinema onu oluş süreçlerini açığa çıkaracak şekilde dönüştürür. Türk sinemasında bu bağlamda yüze doğrudan odaklanan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Buradan hareketle bu makalede, amaçlı örneklem olarak belirlenen modern Türk sinemasının ikonik filmlerinden biri olan *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filmindeki Bekir karakterinin yüz imajları sinematik bir perspektifle analiz edilmiştir. Bulgular filmde Bekir'in yüzünün donuk yüz ve gölgeyle kemirilen yüz olmak üzere iki tür imajla ortaya konduğunu göstermiştir. Filmin sinematik unsurları, Bekir'in yüzsellik çizgilerinin özgürleşmesine ve hayvanlık çizgilerinin ortaya çıkmasına imkân verir. Okunmaya direnen ve kendini sezgiye sunan yüz, karakterin belirsizlik içindeki savruluşunun duyumsanmasını sağlar. Sonuç olarak makale, Demirkubuz sinemasıyla ilgili daha önce yapılan çalışmalarda ortaya konan modern bireyin kimlik ve aidiyet krizi, modernite sonrası hayal kırıklığı ve inanç kaybı gibi temalara ulaşılmasında Bekir'in yüz imajların tetikleyici bir rolü olduğunu ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: Yüz İmaj, Yüzsellik, Deleuze, *Kader* Filmi, Modern Sinema.

Abstract

The socially constructed face is an instrument that explicitly conveys the meanings imposed upon it. According to Deleuze and Guattari, this restrictive face cannot reveal the real becoming of the human. To engage with becoming, the lines of faciality must be liberated from the organization of the face through a spiritual and special becoming-animal. This search for the face also resonates in cinema. For Aumont, while classical cinema reproduces the ordinary face, modern cinema transforms it in such a way as to disclose processes of becoming. In Turkish cinema, no study has been identified that directly focuses on the face in this context. Building on this gap, the present article analyzes, from a cinematic perspective, the face images of the character Bekir in *Fate* (Zeki Demirkubuz, 2006), one of the iconic films of modern Turkish cinema selected through purposive sampling. The findings reveal that Bekir's face in the film is represented through two types of images: the frozen face and the shadow-eroded face. It was determined that the film's cinematic elements enabled the liberation of Bekir's lines of faciality and the emergence of animality lines. The face, resisting legibility and presenting itself to intuition, opens the space for the sensation of Bekir's drift within uncertainty. It was observed that facial images play a catalytic role in accessing themes previously identified in studies on Demirkubuz's cinema, such as the modern individual's crisis of identity and belonging, disappointment after modernity, and loss of faith.

Keywords: Face Image, Faciality, Deleuze, *The Film Fate*, Modern Cinema.

¹ Dr.Öğr.Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, tceliksakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8277-3386

Giriş

İnsan bedeninde ayrıcalıklı bir konuma sahip olan yüz, toplumsal simge ve değerlerle şekillenir. Yüz, duygu ve anlam alışverişini bakışlar, başın konumu ve mimikler aracılığıyla düzenlerken insanın kendiyi ve dünyayla kurduğu ilişkiyi de belirler (Le Breton, 2018, s. 111-207). Bu bağlamda Deleuze ve Guattari (2023, ss. 189-204) toplumsal olarak biçimlendirilen ve insanın oluşunu belirleyen yüzü, iktidar düzenlemelerinin bir parçası olarak ele alır. İktidar, gereksinim duyduğunda yüzü, anlama işaret eden ve özneleşmeyi yerleştiren güçlü bir organizasyon olarak üretir. Yüzsellik makinesi aracılığıyla gerçekleşen bu üretim yüzün dil bilgisinin inşa edilmesine ve anlam aktarımının sınırlı bir bağlantı düzenine indirgenmesine dayanır. Kaynağını otoriterlikten alan bu yüzselleştirme süreci çok boyutluluğu, çok sesliliği ve farklı ifadeleri ortadan kaldırır. Sınırlayıcı bu yüz, insanın gerçek oluşunu engeller. Ancak ruhsal ve özel bir hayvan oluşla yüzsellik hatları yüzün organizasyonundan kurtulduğunda oluşa temas etmek mümkün olur.

Deleuze ve Guattari'nin işaret ettiği yüzsellikten özgürleşme çabasının, modern sinemanın arayışıyla kesiştiği söylenebilir. Sinemada yüz imajları estetik bağlamda inceleyen Aumont'un, "Du Visage Au Cinéma" (1992, ss. 112-162) adlı eseri bu arayışın izini sürmeye imkan verir. Yazar, yüz imajı yalnızca bir film görüntüsü değil sinemayı yeniden düşünmeye imkân veren temel bir bileşen olarak ele alır. Duygulanım imaj ve yüzün 2 kutupluluk niteliği başta olmak üzere Deleuze'ün sinema felsefesiyle kesişen yaklaşımında Aumont, yüzün 2 sinematik modu olduğunu söyler. Sıradan yüz ve sıradan olmayan yüze karşılık gelen bu kavramlar yüzün olay modu (*le mode de l'événement*) ve seyir modudur (*le mode de la contemplation*). Olay modu bakış, söz ve jest aracılığıyla bedene bir iletişim aracı olarak bağlanan sıradan yüzü tanımlar. Bu mod, toplumsal olarak üretilen, yüzsellik organizasyonu ile belirlenmiş sınırlayıcı yüzün karşılığı olarak düşünülebilir. Yüzün seyir modu; kendi için görülen, zaman dışında hiçbir şeyin taşıyıcısı olmayan yüzü betimler. Deleuze ve Guattari düşüncesinde bu modun, yaratıcı kaçış çizgileriyle yüzsellik hatlarının özgürleşmesine karşılık geldiği söylenebilir. Estetik ve ideolojik olarak seyir yüzün Avrupa sinemasında görüldüğünü dile getiren Aumont (1992, s. 332), Deleuze'e benzer şekilde İkinci Dünya Savaşı sonrası film imajlarında bir dönüşüm yaşandığını belirtir. Deleuze bu süreçte hareket imajdan zaman imaja geçişi vurgularken Aumont yüz imajlar üzerinde durur.

Bu çalışma Deleuze ve Aumont'un kuramsal yaklaşımlarından hareketle Türk sinemasının ikonik filmlerinden biri olan *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filmindeki Bekir'in yüzünü analiz etmeyi amaçlar. 1999- 2006 arası Yeni Türk sinemasının doğuşuna ve gelişimine işaret eden bir dönem olarak görülür. Bu sinema 1990'lı yıllarda ilk filmlerini yapan yönetmenler kuşağıyla özdeşleştirilir (Suner, 2006, ss. 29-33). Jameson (2006, ss. 15-16), Yeni Türk sinemasının doğuşunu heyecan verici bulduğunu dile getirirken, kendi tarzlarına sahip olan Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki düşünsel boyutu Fransız Yeni Dalga akımına benzetir. Büyükdüvenci ve Öztürk'e (2007, s. 45) göre Türkiye'de eleştirel ve özgün filmlerin üretilmeye başladığı bu dönem, insanın ve toplumun kendini keşfettiği bir sürecin başlangıcıdır. Buradan hareketle 1996 sonrasındaki hareketin Türk sinemasının modern bir sinema olarak gelişimine işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Deleuze'e (2021, ss. 203-230) göre modern sinema, düşünceyle yeni ilişkiler geliştirir. Bunun sebebi insanın dünyaya inancını yeniden kazanmak istemesidir. Sinema bu umudu düşüncenin gücünde değil kifayetsizliğinde bulur. Belirlenemez ya da dile getirilemez olanla ilişki kurmaya çalışır. Bu durumda imgeler arasına bir "dışarı" girer ve kopuşlar görülmeye başlanır. Öztürk'ün

(2018, s. 30) dile getirdiği gibi beynin işleyişine benzer şekilde irrasyonel kesmeler ve motor-duyu mekanizmasını bozan bağlantısız imajlarla modern sinema, zamanı doğrudan hissettirir. Gerçek oluşları ortaya çıkaracak olan bu deneyim, kahramanlardaki ve onların yüz imajlarındaki değişimi de kapsar. Bu çerçevede modern Türk sinemasına da benzer bir perspektiften bakılabilir. Büyükdüvenci ve Öztürk'ün (2007, s. 45) dile getirdiği gibi 1996 sonrasında sıklıkla karşımıza çıkan “ruhunu yitirmek üzere olan ya da yitirmiş karakterler” Türk sinemasına yeni bir ruh verir. Demirkubuz; sıkışmış, yenilmiş, sürüklenen ve acı çeken karakterleriyle bu döneme damga vururken *Kader* (2006) filmindeki Bekir de bu dönemin iz bırakan karakterlerinden biri olur. Çalışma, Bekir'in yüz imajlarından hareketle yüzün sinemadaki değişimini kavramaya çalışır ve şu soruların yanıtlarını arar: *Kader* filminde Bekir'in yüzü ne tür imajlarla ortaya konur? Bu imajlar oluş süreçlerini nasıl açığa çıkarır? Düşünme olanağını nasıl yaratır?

Demirkubuz sineması ve *Kader* filmi üzerine birçok çalışma yapılmış olmasına rağmen Demirkubuz sinemasında ve Yeni Türk sinemasında yüzlere odaklanan bir çalışmaya rastlanmamıştır (*Demirkubuz* sineması ve *Kader* filmi üzerine yapılan çalışmalar şöyle sıralabilir: Yılmaz ve Adıgüzel, 2017; Günay & Subölen, 2016; Daldal, 2006; Suner, 2006; Öztürk, 2006; Susam, 2015; Güler, 2012; Akbulut, 2012; Karakoç ve Levendeli, 2021; Düşgör vd., 2021; Faraji & Yılmaz, 2023; Çelik, 2024; Aytaş & Uğur, 2024).

Demoğlu (2014) yakın plan kullanımını anlatım dili olarak tercih eden filmlere odaklandığı çalışmasında *Rosetta* (J.P. ve L. Dardenne, 1999) ve *Blue Is the Warmest Colour* (Kechiche, 2013) filmlerinde yakın plan yüzün anlatı ve özdeşleşme üzerindeki etkilerini incelemiştir. Betancourt (2022), selfie çağında sinemadaki yakın plan yüzlerin sinemanın ilk dönemlerinden nasıl farklılaştığını Meksika ve Arjantin yapımı 2 film örneğiyle yorumlamıştır. Morrison (2021), klasik Hollywood sinemasında fetişleştirilen 3 ikonik kadın yüzünü incelediği kitabında, Deleuze'ün yüzsellik kavramına yer verse de yüz politikasını cinsellik bağlamında yorumlamıştır. Bu çalışmanın ayırt edici özelliği, modern Türk sinemasına yönelmesi dışında Aumont'un (1992) yüz çalışması, Deleuze'ün (2014; 2021) sinema felsefesi ile Deleuze ve Guattari'nin (2023) yüzsellik kavramından yola çıkması ve yüz imajların oluşları açığa çıkaran niteliğini Öztürk (2018; 2022) ve Framton'ın (2013) yaklaşımlarını temel alarak sinematik bir perspektifle ortaya koymasındır. Bu perspektif, teknik-estetik tercihlerle duyular ve anlamlar arasındaki çok yönlü ilişkiyi kavramaya ve imajın imkanlarını tartışmaya imkân verir. Sinemanın insan yüzüyle başladığını söyleyen Bergman'a (1968) referansla önemi sıklıkla vurgulanan sinemada yüz konusunun Türk sineması odağında incelenmesinin alana katkı vereceği düşünülmektedir.

1. Modern Sinemada Yüzün Dönüşümü

Balázs'a (2019, ss. 68-110) göre sinema belirsizlikten uzak açık bir dil önerir. Jest, hareket ve yüz ifadelerinin aracsız sunulması; yaşantı, duygu ve düşüncelerin deneyimlenmesini sağlar. Öte yandan bu dil aynı zamanda yeni bir aracılık biçiminin ortaya çıkışıdır. Film piyasası evrensel düzeyde anlaşılır ifadeleri tercih ederken filmlerin geliştirdiği jest ve mimikler de topluma öğretilmiş olur. Balázs'ın faydalı gördüğü yeni iletişim, aslında yüzü sınırlanmış anlamların içine hapseder. Yazarın, vahşi ve ilkelerin sinemayı anlayamadığını dile getirmesi bu bağlamda önemlidir. Yüzün öteki biçimleri sinemanın egemen dilinin dışında kalır.

Aumont (1992, ss. 44-162), egemen dilin yüzünü Amerikan sinemasında bulur. Sinema tarihinde baskın olan ve romantizmden beri insan yüzünü tanımlayan sıradan yüz, klasik sinemanın temelidir. İletişime, olaya ve başka yüzle karşılaşmaya hizmet eden yüz,



dışsallaşmıştır. Anlam, kod ve beklentilerle örülüdür. Arka planın önünde ışıkla vurgulanan bu yüz her zaman merkezi bir role sahiptir ve diğer nesnelere üstündür (Aumont, 1992, ss. 122-163). Sıradan yüzün aynı zamanda bir meta olarak yıldızların yüzü olduğunun ve özdeşlemeyi sağlayan bir araç olduğunun da altı çizilmelidir. Aumont (1992, ss. 44-114) yüzün sıradanlığı ile kapitalist ve emperyalist düzenin mantığı arasında bir ilişki kurar. Pürüzsüz, derin olmayan, duygunun kodlanmış işaretlerini ileten okunaklı yüz, egemen ideolojinin yansıması olarak anlam aktarma aracıdır. Okunabilirliği sağlayan diğer unsurlar ise kameraya bakışın engellenmesi, açı karşı açı kullanımıdır. Bunlar teknik olduğu kadar ideolojik de olan tercihlerdir.

Sinemada sıradan yüzün dışına çıkan ilk yüz Greta Garbo'nun yüzüdür. Barthes (1991, ss. 56-64) ve Balázs'a (2019, ss. 342-343) göre Garbo'nun yüzü, bu dünyaya ait olmayan mutlak bir hali ortaya koyar. Bu temiz ve soylu güzellik, yüzün protestosudur. Barthes'a göre (1991, ss. 56-64) ifadesiz gözler, alçıya yerleştirilmiş gibi duran bu nesne yüzde 2 yara gibidir. Pürüzsüz ve kırılğan olduğu gibi mükemmel ve geçici olan Garbo'nun yüzü maske değil, insan yüzünün arketipidir. 1920'lere kadar kullanılan yumuşak odak, yüzlerin bu düşsel görünümünde belirleyicidir. İlerleyen yıllarda yüzün iletişim değeri ön plana çıkmaya başlamıştır (Aumont, 1992, s. 62). Barthes'ın (1991, s. 57) ifadesiyle huşudan cazibeye, mutlak yüzden bireysel yüze yani sıradan yüze geçilmiştir. Bu yeni yüzün simgesi ise Audrey Hepburn'dür. Garbo'nun yüzü bir fikre karşılık gelirken, Hepburn'ün yüzü olaya karşılık gelir.

Deleuzecü perspektiften bakıldığında Hepburn'un yüzü, yansıtıcı bir yüz olarak nitelenebilir. Deleuze'e (2014, ss. 121-126) göre özündeki hareketi kaybetmiş ama küçük bölgesel hareketi toplayan ve ifade eden yüzün 2 kutbu vardır. İlki kontürleri ve sarmalayıcı çizgileriyle bir yüzelleştirme yüzeyi yaratan kutup, ikincisi kontura isyan eden parçalı ve kırık çizgileriyle yüzsellik çizgilerinin işlediği kutuptur. Yüzü anlamaya çalışırken bu iki kutbun birlikte işlediğini unutmamak gerekir. Bazen bir yön bazen diğer yön baskın gelebilir. Mesele hangisine öncelik tanındığıdır. Söz gelimi "oluş halinde olmayan bir tür ebedi bir düşüncenin egemenliği altında gruplanmış bir yüz", yansıtıcı birliğiyle değer kazanır (Deleuze, 2014, s. 123). Griffith sinemasındaki yüzlerin genelde böyle bir eğilime sahip olduğu söylenebilir. Yüz bir şey deneyimleyip hissettiğinde her parça anlık bağımsızlık kazanır. Bu durumda bir nitelikten diğerine geçen yeğinsel dizi değer kazanır. Balázs da (2013, s. 59) yüzdeki eş zamanlılıktan ve varyasyonlardan bahsederek bu tür bir değeri ön plana çıkarır. Yüzün yakın planı, işlevsel olarak kullanılmadığında tek başına kendilik haline yükselir (Aumont, 1992, s. 65; Deleuze, 2014, s. 131). Seyirciyi mekân bilincinin dışına çıkarır ve fizyonomi boyutunu açar. Görüntülerin yoğun fizikselliğiyle anlam yerini duyumlara bırakır (Bonitzer, 2011, ss. 189-192).

Deleuze (2021, ss. 212-231) Artaud'dan hareketle sinemanın nöro fizyolojik bir titreşim olduğunu söyler. Bu nedenle sinemada düşünce, imgenin bir şok ya da sinir dalgası üretmesiyle oluşur. Yaşamın filizi olarak görülebilecek beden, düşünceyle bağ kurduğu için önemli bir role sahiptir. Yaşama erişmek için bedenin içine dalınmalıdır. Burada söylemlerden arınmış, tanımlar ve sınırlamalardan önceki bir beden ve yüze ulaşmak söz konusudur. İkinci Dünya savaşı sonrası insani olan bedenin aranması ve ortaya çıkarılması için çaba gösterilir. Bu bağlamda sinema da insan yüzüne yönelir ve sıradan yüz değişmeye başlar. Aumont'a (1992, ss. 78-120) göre bu değişimde filmlerde oyuncu olmayan kişilere yer verilmesi de belirleyici olur. Oyuncu ve karakterin aracılığının ortadan kaldırılması, gerçek yaşamın içindeki insan bedeniyle birlikte masum ve sahici bir yüzün ortaya koyulmasını sağlar. Anlamın mekâninin dışında olan ama anlatılamaz olmayan bu yüz ilk gerçek insan yüzüdür. Modern sinema okunur yüzden görünür yüze geçmiştir. Görünen yüz, konuşmaz. Kurguyla anlam dayatmaz.

Dolaysızdır, anlıktır, kendini sezgiye sunar. Bu yönüyle gerçekliğin hissedilmesine imkân verir. Öte yandan sinemadaki hakikat ideali git gide yüzün yenilgisine dönüşür. Aumont (1992, ss. 159-160) bunu Yeni Gerçekçiliğin taşması olarak açıklar. İnsani olanın arayışındaki yüz yavaş yavaş çözülmeye başlar. İçsellik ve ifadeyle aşırı dolu yüz artık bir yükür. Visconti, Fellini ve Bergman gibi yönetmenlerin yüz imajlarında içselliliğin yenilgisi görölmeye başlanır. Kendine yüklenenleri taşıyamayan yüzün varlığı içten içe kemirilir.

Yüzün biçimi bozulduğunda, ifadeler duyguları yansıtmadığında, tanınabilir işaretler bulunmadığında iletişim olanaksız hale gelir. Büyük bir kaygı yaratan bu alt üst edici deneyim, Le Breton'a (2018, ss. 318-323) göre insanın konumunu sarsar, psikolojik ve toplumsal bir kayboluşa işaret eder. Deleuze'e (2020, s. 27) göre yüzün çözölməsi de üretilmesi gibi bir politikadır. Deleuze yüzsellik çizgilerinin özgürleşmesini başın hayvanlık çizgilerinin açığa çıkmasıyla bağlantılı olarak ele alınır. Bellour (2003, ss. 105-109) bunu biçimsizleşme (la défiguration) olarak tanımlar. Yüzde yoğunlaşan doğal idealizmin zayıflatılması, yerinden edilmesi, başkalaştırılmasıyla gerçekleşir. Yüz kimliğin taşıyıcısı değil, bedenın bir parçası olur. Sinemada bunun gerçekleşmesi sadece yüzün görünümüyle değil, hikâye ve sinematik işleyişle kadraj, montaj, aydınlatma ve kompozisyon gibi unsurlarla inşa edilir. Yazara göre sinemada yüzün silinmesi; kimliğin kaybedilmesi, aranması ya da belirsizleşmesiyle ilgilidir. Bonitzer (2011, ss. 61-67) de yüzün ele alınışı ile anlatı tarzı arasındaki ilişkiye değinir. Klasik anlatıda yüzün ifadesizliği ya da belirsizliği sonradan tanınan ve belirginleşen bir kimliğin işareti olurken alternatif anlatılarda muamma sürer, yüz belirmez ve tam aksine dağılır. Modern sinemada yüz ve oluş ilişkisini ortaya koyan bu bölüm, Demirkubuz'un *Kader* filmindeki yüz imajların analizi için temel bir kuramsal çerçeve sunar. Bir sonraki bölümde Demirkubuz sinemasının temel özelliklerinin ve modern sinemadaki yerinin ortaya konmasıyla yüz imajlara yönelik değerdendirmenin dayanakları genişletilecek, analizin kavramsal derinliği güçlendirecektir.

2. Demirkubuz Sinemasının Temel Özellikleri

Demirkubuz sineması üzerine yapılan çalışmalarda kötölük, bencillik, karamsarlık, varoluşsal yalnızlık, hiçlik, yabancılaşma, anlamsızlık, suçluluk, yenilgi, içsel yolculuk ve keder gibi temaların ön plana çıktığı, filmlerinin varoluşçuluk ve nihilizm ile ilişkilendirildiği görölr (Çelik, 2024; Işıklar, 2024; Ateş, 2023; Liktör, 2019; Günay & Subölen, 2016; Aytekin, 2015; Susam, 2015; Akbulut, 2012; Güler, 2012; Büyükdüvenci & Öztürk, 2007; Daldal, 2006). Dostoyevski ile benzer şekilde insan varoluşundaki akıldışılık ve öz yıkım meselesiyle ilgilenen Demirkubuz yenilmiş bireyin, harcanmış hayatların, acı çeken insanların hikayesini anlatır (Suner, 2006, s. 168; Susam, 2015, s. 201; Çelik, 2024). Bu insanların kötölükle ilişkisi yönetmen tarafından da bir problematik olarak ortaya konur (akt. Karaca, 2006, s. 154). Suner'e (2006, ss. 16-215) göre insan ruhunun karanlık köşelerine bakan Demirkubuz'un filmlerinde içe kapatılmışlık ve bir girdap etkisi vardır. İç dünyalarının dayatmasıyla kısırılmış hisseden, çaresizce çırpınan, çıkış bulamayarak başladığı yere dönen karakterler söz konusudur. Yazar bu karakterlerde ve onların mekanla ilişkisinde aidiyet krizinin izlerini görür. Geçmişte sahip olunup yitirilen romantik bir imge olarak aidiyet tasavvuru, Türk sinemasının merkezinde yer alır. Yazara göre, 1980 darbesi gibi hesaplaşılmamış dönemlerin izleri 1990'lar ve sonrasında Demirkubuz gibi genç yönetmenlerin sinemalarını etkilemiştir. Süalp de (2010, ss. 103-111) 1980 sonrası ülkede ve dünyada yaşanan hızlı değişimin sancılarının yok sayıldığını ya da unutulduğunu söyler. Yüzleşmelerin olmaması, kendini ifade etmeyi zorlaştırır. Bu durum sinemada kendine acıma refleksini tetikler. Unutmanın derin karanlığı, özlem, utanç, tedirginlik ve tepkiselliği

beraberinde getirir. Yazara göre bu arka plan, 1990'ların ortasından 2008'lere kadar yönetmenler üzerinde etkisini sürdürür.

Berry (2006, ss. 24-25) toplumdaki büyük değişimlerin bireylerde yaralar açabildiğini fakat bazen bunlara anlatılarda dolaylı olarak ulaşılabildiğini söyler. İkinci Dünya savaşı sonrası inancın çöküşü varoluşçuluğu yükseltmiştir. Demirkubuz sinemasında da moderniteye olan inanç kaybına benzer bir kopuş görülür. Modern ideolojinin deli gömleğinin çıkarılmasıyla ilerleme, mutlak özgürlük ve mutluluk vaadi reddedilir. Bu bağlamda insana haz veren artık distopya, hüsrân ve kayıtsızlıktır. Yazar, Demirkubuz'daki inanç kaybının ve onunla gelen eleştireliliğin post modern bir bağlamda yorumlanabileceğini belirtir. Nitekim Jameson da (2006, ss. 17-18) yönetmeni önceki anlatı sisteminden kaçan bir ressamı benzetir. Demirkubuz, kırılmanın altını çizerek ve yeni bir boşluk bırakır. Bu çerçevede yönetmenin, Daldal (2006, s. 50) tarafından Camus, Kafka ve Beckett gibi modernist yazarlarla ilişkilendirilmesi yerindedir.

Demirkubuz sinemasını modern melodram olarak ele alan Akbulut'un çalışması modernite bağlamını kavramak açısından önemlidir. Yazara göre Demirkubuz sinemasındaki "inançsız, ideolojisiz bırakılmış, savrulmuş, hiçliğe sarılmış karakterler" ve içine düştükleri belirsizlik modernleşme sancılarının ifadesi olarak görülebilir (2012, s. 155). Kara film türüyle kurulan ilişki de benzer bir bağlamı ortaya koyar. İkinci Dünya savaşı sonrası yaşanan hayal kırıklığı, bireyin çaresizliği ve tedirginliğiyle ortaya çıkan puslu atmosfer, kara film dünyasının şekillendirici duygusudur (Schrader, 1972, s. 9; Süalp, 2010, s. 103). Akbulut (2012, s. 155) masumiyetin, iyiliğin ve mutluluğun imkansızlığıyla Demirkubuz'un filmlerinin kara filme yaklaştığını söyler. *Masumiyet* ve 3. Sayfa'yı "kara melodram" olarak niteleyen Suner de (2006, ss. 174-276) bu filmlerin kara film türüyle benzerlikleri üzerinde durur. Filmlerde kent mekânı ve suç temasının kullanılması, kader, tesadüf ve karakterin tutkularının belirleyici etkisi, gizemli/tehlikeli kadın ve "kendi yıkımını hazırlayan erkek" motifinin yer alması, çerçeve içi çerçeve, odanın üst köşesine konan kamera, ışık ve gölge oyunları, dengesiz kompozisyonlar, yadırgatıcı yakın çekimler, yaratılan klostrofobik atmosfer ortak nitelikler olarak sıralanabilir.

3. Yöntem

Nitel bir yaklaşıma sahip olan çalışmada veriler doküman incelemesi yöntemiyle toplanmıştır. *Kader* filminin kahramanı Bekir'in yüz imajları amaçlı örneklem olarak belirlenmiştir. Bekir'in yüz imajlarının seçilme nedeni, *Kader* filmin yönetmeni olan Demirkubuz'un 1996 yılında gelişmeye başlayan modern Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden biri olması, *Kader* filminin sinema tarihinde ikonik bir yer edinmesi, hayal kırıklığı içinde sürüklenen ve acı çeken erkek kahraman olarak Bekir'in Yeni Türk sinemasının ilk döneminin ruhunu taşıyor olması ve Bekir'in yüz imajlarının oluş süreçlerini ortaya çıkaran sinematik nitelikler açısından yeterli veriye sahip olmasıdır. Analiz sürecinde öncelikle filmde Bekir'in yüzünün görünür olduğu sahneler belirlenmiştir. Yakın plan dahil yüzü ortaya çıkaran tüm ölçekler analize dahil edilmiştir. Bu tercih, yüz söz konusu olduğunda çok yakın plan ya da diz plan arasında ayırım yapılmayacağını belirten Deleuze (2014, ss. 121-132) ve yoğunlukla filme alınan yüzün uzakta olsa bile yakın plan olduğunu söyleyen Aumont'un (1992, ss. 85-122) görüşlerine dayandırılmıştır. İlk inceleme sonunda belirlenen 71 sahnedeki 225 plan, Deleuze ve Aumont'un çizdiği kavramsal çerçeveden ve Demirkubuz sinemasıyla ilgili alanyazınından hareketle, sinematik unsurlar açısından (yüz ifadesi, anlatı bağlamı, kurgu bağlamı, süre, ölçek, açı, kamera hareketi, mizansen, kompozisyon, aydınlatma) değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda Bekir'in yüzünde oluş sürecine ilişkin niteliklerin en açık ve yoğun

biçimde görülebildiği 18 sahne 28 plan seçilmiş, çalışmanın kuramsal ve kavramsal çerevesinden hareketle yorumlanmıştır. Analiz sürecinde yüz imajlar -bulgular ve tartışma bölümünde açıklandığı üzere- filmdeki ortak aydınlatma özellikleri temelinde 2 ana kategori altında sınıflandırılmıştır.

Makalenin kuramsal çerçevesiyle uyumlu olarak yüz imajları sinematik bir perspektifle analiz edilmiştir. Sinematik perspektif, yeni bir gösterge ve imge pratiği olan Deleuze'ün sinema düşüncesiyle birlikte, sinefilozofi ve filmozofi yaklaşımlarını temel alır. Öztürk (2018, ss. 104-190; 2022, s. 95-98) tarafından geliştirilen sinefilozofi yaklaşımı filmlerin kendi tarzlarında felsefe ya da düşünce üretebileceğini savunur. Bu çerçevede filmin ürettiği felsefe sinematikliğin içindedir. Sine imajların kamera hareketleri, kamera açısı, kadraj gibi kalbe ve duymalara seslenen operasyonları, sınırlı görüşümüzün dışına çıkmaya, varlığı kendinde olduğu haliyle görmeye ve Deleuzecü anlamda evrensel varyasyona ilerlemeye imkân verir. Motor duyu mekanizmasının dışındaki fark ve oluş bu şekilde anlaşılır ve hissedilir. Frampton (2013, ss. 22-324) da Deleuze'ün sinema felsefesinden yola çıkarak filmozofi adını verdiği benzer bir eleştirel yaklaşım önerir. Filme güç ve yaratıcı niyet atfeden bu görüşe göre filmin çekilme biçimi filmin düşünme biçimini ortaya koyar. Her biçimsel hamle bir anlama sahiptir. Bir fikir, his ve duygu kombinasyonu olarak betimleyici metafor ve bağlantılardan uzak film düşünme, filme içkindir. Bu nedenle anlama ulaşmak için film gibi düşünmeye yaklaşmak önemlidir. Bu çerçevede filmin yorumlanması sinematik bir karşılaşma olmalıdır. Öztürk'ün (2018, s. 136) dile getirdiği gibi bu karşılaşma imajdan kavrama doğru gider. Kavram ve imaj arasında titreşim yaratan unsurlar ortaya konur, imajın sunduğu imkanlar tartışılır.

3. Bulgular ve Tartışma

Bulgular, incelen 18 sahnedeki 28 planın donuk yüz (10 sahne 19 plan) ve gölgeyle kemirilen yüz (8 sahne 9 plan) olmak üzere 2 ana kategori altında ele alınabileceğini ortaya koymuştur. Bu 2 ana kategori olan donuk yüz ve gölgeyle kemirilen yüz (Bu tamlama, Aumont'un "le visage rongé" ifadesinden yola çıkılarak kullanılmıştır) başlıkları filmin kendine özgü ikili aydınlatma biçiminden hareketle oluşturulmuştur. Bunlardan ilki, doğal ışık etkisiyle yaratılan, mekânı ve yüzü eşit düzeyde aydınlatan dağınık ışığın kullanıldığı aydınlatmadır. Filmin genelinde tercih edilen bu aydınlatma ortamdaki yüzleri belirginleştirmek ve anlamlı kılmak için kullanılan klasik sinemanın standartlaşmış üçlü aydınlatmasından ayrılır. Bu aydınlatmada yüzü çekici kılan ve ön plana çıkan bir düzenleme tercih edilmez. Yüzün tüm alanları aynı düzeyde ışık alır. Burada yayılmış ışık (Diffused light) kontur etkisini azaltarak hacimleri düzleştirir (Aumont, 1992, s. 153). Filmde kullanılan ikinci aydınlatma türü, kara filmlerin "chiaroscuro" tarzı aydınlatmasına benzeyen, yüzlerin farklı oran ve biçimlerde gölgeyle kaplandığı ya da silüet halinde gösterilerek tamamen karanlıkta bırakıldığı, karanlık ve loş mekanların yüzlerle iç içe geçebildiği bir aydınlatmadır. Filmin genelinde gerçekçilik etkisini artıran ilk aydınlatma biçimi sıkça kullanılır. Bu nedenle yüzlerin gölgeyle kaplandığı sahneler filmin görsel akışında derin bir sapma, bir kopma yaratır. Bu sapma, Bekir'in yaşadığı kopuşun ve yabancılaşmanın duyumsanmasına imkân verir. Filmin alışılmadık ikili aydınlatma yaklaşımı, yüzler aracılığıyla modern çağın istikrarsızlığına, bireyin kimlik krizine ve aidiyet problemine dair bir düşünce alanı açar.

3.1. Donuk Yüz

Bekir rolü, daha önce oyunculuk deneyimi olmayan Ufuk Bayraktar tarafından canlandırılır. Bu oyuncu seçimi filmin yüz imajlarının niteliğini belirleyen önemli bir bileşendir. Demirkubuz,

sokakta rastladığı Bayraktar’a öncelikle yüz ifadesi ve bakışları nedeniyle rol vermiştir (akt. Öztürk, 2006, s. 138). Bu tercih yönetmenin, sıradan olmayan bir yüz arayışında olduğunu kanıtlar. Çünkü profesyonel oyuncunun sıradan yüzü, canlandığı rolün toplumsal göstergelerini sergileyen, yüz hatları kalıba sokulmuş ve denetim altına alınmış bir yüzdür (Le Breton, 2018, s. 112; Bresson, 2000, s. 55). Amatör bir oyuncu olan Bayraktar ise belirlenmiş göstergeler yerine doğal olarak kendinde var olandan yola çıkar. Bu durumda Bekir’in yüzü Bresson’un (2000, s. 50) dile getirdiği gibi ondan beklenmeyen her şeyi de içerir. Beklenmeyen her an ortaya çıkabilme ihtimali, yüzün bir potansiyel olarak var olmasına imkân verir. Oyuncunun eğitilmemiş sesi de bu virtüel alanı güçlendirir (Balázs, 2019, s. 107). Bresson’un ifadesiyle ne kendini ne başkasını oynayan oyuncunun bir aradalık hali, yüzü belirsizleştirir ve oluşlara açık hale getirir. Bu durum özdeşleşme sürecini sekteye uğratır. Bekir’in yüzü donukluğu nedeniyle bireyleşmiş eylemden ayrılır, özsellikten kaçır (Deleuze, 2014, s. 134; Aumont, 1992, s. 120).

Bekir’in yüzünün ilk kez görüldüğü sahne Aumont (1992) ve Deleuze’nin (2014) tanımladığı 2 farklı yüz tipini içerdiği için de önemlidir. Dükkânda dolaşan Uğur’u orta ölçekte sırtından gösteren ilk görüntü 5 saniye sürer. Ardından Uğur yüzünü döner, rahat bir tavırla sakız çiğnerken küçümseyici ve umursamaz bir ifadeyle halılara göz gezdirir. Bekir ise dükkânda uzandığı koltukta uyanmaya çalışırken görülür. Uyku sersemi olan Bekir, gözlerini ovuşturur. Dükkânda aralarında geçen diyalog boyunca Uğur’un yüzünde konuşmanın içeriğini yansıtan art niyetlilik, şaşkınlık, davetkârlık, küçümseme, alay etme gibi ifadeler açık şekilde okunur (Şekil 1). Bekir’in yüzünde ise filmin genelinde göreceğimiz, Caushaj ve Çetin’in (2022, s. 161) tanımladığı şekliyle psikolojik olmayan düz bir ifade vardır. Oyunculuk performansı tanıdık olanın yoksunluğu üzerine kurulur. Bedensel göstergeler ve mimikler duyguları da içeren yan anlamaları yansıtacak şekilde düzenlenmez (Bresson, 2000, s. 51). Bunun karşısında Uğur’un cezbedici olduğunu düşünen yüzü, kendini Bekir’in ve seyircinin bakışına sunar. Uğur’un bu sahnedeki yüzü Aumont’un ifadesiyle sıradan bir yüz olarak iletişime, başka yüzle karşılaşmaya hizmet eden, kod ve beklentileri yansıtan bir yüzdür. Çünkü görüldüğünde onu okuyabilecek bilgi veren araçları da içerir (Dufay, 2010). Bu yüz Deleuzecü terminolojiyle sarmalayıcı çizgilerin olduğu kontur yüze denk gelir (2014, ss. 122-123). Oluş halinde olmayan bir düşünceyi yansıtır, sahip olduğu niteliği aktüelleştirir. Uğur’un yüzü klasik sinemadaki yüz kullanımına benzer bir işlev edinirken karşısındaki Bekir’in yüzü egemen anlamların, sosyal ve iletişimsel ağın dışında kalır. Bekir’in donuk yüzündeki kaçış çizgileri, iletişim sürecini öngörülemez hale getirir. Motor duyu mekanizması bozulur, yüzün okunabilirliği zorlaşır ve Bekir’e dair belirsizlik artar. Kendi için bir muamma olan Bekir’in yüz imajları onun huzursuz ruhu üzerine düşünmek için seyirciye alan açar.



Şekil 1. Uğur’un sıradan (olay) yüzü

Sıradan ve sıradan olmayan yüzün aynı sahnede bir araya getirilmiş olması, modern sinemada yüz kullanımı açısından ilgi çekici bir örnek oluşturur. Bonitzer’in (2011, s. 102) dile getirdiği gibi modern sinemada planlar arası ilişkiler tanımlamayı ve özdeşleşmeyi zorlaştıran duyular üretir. Burada Uğur, oyun maskesi olan (Bresson, 2000, s. 65) sıradan yüzü ile etki-tepki, çaba

direnç ikiliğinde Deleuze'ün (2014, s. 133) ifadesiyle Bekir'i bir düelloya davet etse de Bekir'in oyun maskesi olmayan düz ifadesi ve tepki vermeyen belirsiz yüzü bu düelloya girmez (Şekil 2). Bekir'in ilk sahnede 8 farklı planda gördüğümüz yüz imajı filmin genelinde kullanılan temel imaj olur. Film boyunca Bekir'in değişimi, kıyafet seçimi, saç ve sakal kesimiyle ortaya konsa da yüzündeki donukluk değişmez. Bekir'in dükkandaki sahneleri, İzmir dönüşü çocuğuyla ilk karşılaşması, evinde yemek yediği, televizyon izlediği sahne, babasının onu uyardığı konuşma ve sonrası, karısıyla yatak odasında uzandığı sahne, Sinop'ta denize baktığı sahne donuk yüzün diğer örnekleridir (Şekil 2). Bresson'un (2000, s. 70) belirttiği gibi mimikleri olmadığından kameraya doğrudan nüfuz eden Bekir'in yüzü, filmin genelinde "kendisi için ve kendinde olduğu haliyle olan şeydir" (Deleuze, 2014, s. 133).



Şekil 2. Bekir'in seyir yüzü

İzmir'de polislerin bıçaklanması olayından sonra Uğur'un Bekir'in dükkanına geldiği sahnede cepheden çekilen donuk yüze bir örnek görürüz. Uğur, dükkândan çıktığında kamera Bekir'in yüzünü bel planda karşıdan gösterir. Cepheden portreler genellikle insani olanın tesadüfiliğinden uzak, anıtsallaşmış, donmuş kutsal yüze işaret eder (Aumont, 1992, s. 20). Bu sahnede bir kutsallık göndermesi söz konusu olmasa da Bekir'in cepheden görülen yüzündeki donukluk ve plan süresindeki uzunluk, yüzün iletişimsel işlevlerini ortadan kaldırır (Şekil 3).



Şekil 3. Cepheden çekim ve yüzün iletişim işlevinin kaybı

İletişim olanağının olmadığı yüzde bir zaman boyutu açılır (Aumont, 1992, s. 162). Bulunduğu yere ait olmayan bir yüz olarak Bekir'in yüzü "süre"yi görünür kılar. Yüz bir şey deneyimleyip hisseder ama duygu yüzde aktüelleşmez. Yüzün her parçası kazandıkları anlık bağımsızlıkla bir geçiş alanına dönüşür. Kontura isyan eden yüzsellik çizgileri, seyir yüzü ortaya çıkarır. Bekir'in aidiyetsizliği bu yüzde hissedilir olur.

Bakan ve bakılan yüzlerin gösterilme biçimi, filmin aşkı nasıl düşündüğünü de ortaya koyar. Sevilen yüze bakmak aşkın göstergelerinden biridir (Le Breton, 2018, s. 275). Bekir, odasında Uğur'un fotoğraflarına bakarken 2 farklı planda görülür. Uğur'un ilk fotoğrafı alt açı ve profilden görülür. Hülyalı bakışı çerçevenin dışına yönelmiştir. Gözleri uzaklara bakmaktadır. Burada Uğur'un yüzü, bakan kişiye yanıt vermez (Şekil 4). Garbo'nun yüzü gibi erişilmez bir hali

vardır (Barthes, 1991, s. 64). Uğur, idealize edilen mutlak bir yüz ve bir fikir olarak oradadır. Ertesi gün Bekir, bir fotoğraftan Uğur'un yüzünü kesecek ve sakladığı bu fotoğrafa uzun uzun bakacaktır. Kesilen fotoğrafta Uğur, çerçeve dışında kalan Zagor'a bakmaktadır. Elleriyle yüzünün bir kısmını kapatmıştır. Uğur'un yüzü, var olmayanı, dışarda ve kayıp olanı düşünür (Şekil 4). 2 fotoğraf da Liktör'un (2019, s. 133) dile getirdiği tezi destekler: Uğur aslında soyut bir idealdir, bir arzu nesnesidir. Bu durumda Bekir'in, mimiksiz, sabit bakan hareketsiz ve oyunculuktan sıyrılmış donuk yüzü, arzusunun sürekli yeniden üretileceği bu döngüsellüğün alanı haline gelir.



Şekil 4. Fikir olarak yüz

Filmde donuk yüz profil çekimleriyle de sıklıkla gösterilir. Uğur'un Bekir'in halini hatırlarını sormak için dükkâna geldiği sahne bunlardan biridir. Uğur'un neşeli bir şekilde gülümseyerek söylediklerine Bekir hiç karşılık vermez, göz teması kurmaz, tepki vermez. Bekir kapı önündeki konuşma boyunca profilden gösterilir. Araya giren ve atlama hissi yaratan 2 yakın plan da onu profilden göstermeye devam eder. Arkadan gelen ışığın etkisi yüzdeki detayları belirsizleştirir (Şekil 5). Burada Bekir'in yüzü çekingenliği yansıtan kontur bir yüz olarak değerlendirilemez. Söz konusu olan bir duygunun temsili değil, sinematik unsurların Bekir'in çevresinden kopuk olduğuna dair izlenimi güçlendirmesi ve soru sormaya yönlendirmesidir: Bekir tüm bu düzlük içinde, donmuş bu yüz altında nerededir? Bu yüzün altında bir şey var mıdır? Yüzün gösterilme biçimi, imajın kendi arayışına dönüşür. Aumont'un (1992, s. 21) dile getirdiği gibi klasik sinemada tercih edilmeyen profil, konunun seyircinin bakışından kaçmasına fırsat verir. Ayrıca derinlik etkisini ortadan kaldırarak yüzü tek boyutlu hale getirir. Soyutlaşan figür, belirsizliği artırır. Kaçış çizgileri konturların silinmesine neden olur. Bu yüzün üzerinde herhangi bir anlama yer yoktur. Sosyalliğini ve iletişimini kaybeden yüz artık bireysel bir yüz de değildir (Deleuze, 2014, s. 135). Duygulanım imge olarak "kendisini şeylerin belli bir haline bağlayan zaman-mekansal koordinatlardan ve yüzü de şeylerin bir halinde ait olduğu kişiden soyutla (mıştır)" (Deleuze, 2014, s. 133). Bekir'in nerede olduğu belli değildir. Bu imaj, onun sürüklenişinin güçlü bir şekilde duyumsanmasına imkân verecektir.



Şekil 5. Kopuşun görünümü olarak profil yüz

Profil çekimlerin en önemlisi Kars'taki köprü üstünde görülür. Geniş alan derinliği nedeniyle Bekir'in yüzünün arka planındaki yıpranmış tarihi yapılar, tepe ve eski kale net olarak gözükür. Kahverengi tonlarındaki bu ıssızlaşmış, vazgeçilmiş görünen manzara ile kahverengi ceket giymiş karakter içi içe geçer. Öne doğru eğilmiş bedeni ile tepenin formu birbirine benzer 2 paralel çizgi oluşturarak bu etkiyi güçlendirir. Aşağı doğru bakan hareketsiz yüzü bu zeminin bir parçası haline gelir (Şekil 6). Antonioni'nin adada kaybolan bedenleri gibi Bekir'in yüzü de tepenin ve kalıntıların zemininde erir. Deleuze'ün (2014, s. 132) ifadesiyle yüz boşluğa doğru açılır. İfade edilen olarak ıssızlık duygusunun kendisi olur.



Şekil 6. Zeminin parçası olarak profil yüz

Düşgör ve diğerleri (2021, s. 153) yaptıkları psikanalitik değerlendirmede filmde, benliği ıssızlaşan Bekir'in yıkımını görür. Bekir onu arzulamayacak birinin peşinde hayatını harcamıştır. Toplum içindeki rollerine uyum sağlayamamış, evlatlık, kocalık ve babalıkla ilgili beklentileri karşılayamamıştır. Kendi çıkarlarının tersine davranan Bekir, ölüm dürtüsüyle kendi varlığını yok etmeye yönelmiştir. Yazarlar bu nedenle onu melankolik ve mazoüst olarak tanımlar. Oysaki filmin yüz imajları, Bekir'in aşkının peşindeki yıkımının ötesinde felsefi bir sorgulama alanı açar. Frampton'a (2013, ss. 133-259) göre bir yüzün ne zaman ve nasıl kadrja alınacağına karar veren, film zihnini yönlendirici eylemi olan film düşünmedir. Film düşünme, anlatıda bir kesilme ve biçimsel düşünmeye dayalı bir anlamadır. Filmin hakikati böyle hissedilir. Demirkubuz'un Açıkgöz (2006, s. 150) ile yaptığı söyleşide dile getirdiği gibi Bekir'in "genel olarak bir inancın, beklentinin acısını" çektiğini bu imajlar aracılığıyla hissederiz. Modern

sinemanın yüz imajları gibi Bekir'in yüzünün kaçış çizgilerinin çözülmesi modern insanın yaşadığı boşluk hissi ve inanç kaybıyla ilişkilendirir. Yine profilden alınmış filmin son planı da benzer bir kavrayışı tetikler. Göğüs planda yere doğru bakan Bekir'in yüzü 24 saniye boyunca ekranda kalır. Deleuze'un (2014, s. 135) işaret ettiği gibi toplumsal, ilişkisel, iletişim halinde olmayan yüz görünür olur. Bekir'in yüzündeki uzayan muamma, kimliği ve yüzü silinmeye götürür. Bonitzer, *Aventura* (Antonioni, 1960) filminde kayboluşun anlatı yapısına ve filmin biçimine bulaştığını söyler (2011, s. 200). Benzer şekilde bu sahnede Bekir'in özne olarak kayboluşu yüz imajlarıyla kavranır.



Şekil 7. Profil yüzde uzayan muamma

Bekir'in filmin son planındaki yüzü anlamı yansıtan duyarsız bir yüz değil, anlamdan arınmış bir yüzdür (Şekil 7). Barthes (2008, s. 93) böyle bir yüzün ölüme bir yanıt verme biçimi olduğunu söyler. Bir yüz kaybolurken nasıl ölüme yanıt verir? Bu sorunun cevabını modern sanatın estetik perspektifinde buluruz. Cremona'nın resminde insanın silinmekte olduğunu gösterilmesi özneye işaret ettiği için önemlidir. Çünkü varlığı bize hatırlatır (Bonitzer, 2011, s. 186). Micheaux, Bacon, Artaud gibi sanatçılar yüze ilişkin umutsuz arayışlara girmiştir. Dufay'ın (2010) vurguladığı gibi onların bu arayışları yüzü yeniden bulmanın bir yoludur. Bulunacak yüzün oluşları görünür kılacak bir yüz olduğunu hatırlamak gerekir. *Kader* filminde de yüzün silinmeye doğru gitmesi Bekir'in mevcudiyetine işaret eder. Bu tür bir imajı, Bekir'in yüzünün çerçeve tarafından baskılandığı bir yakın planda da görürüz (Şekil 8). Bekir, yatak odasında yatmaktadır. İçerden eşinin ve çocuğunun sesleri gelir. Bekir'in başı yakın plandaki kamera açısı nedeniyle büyümüş gözükür. Le Breton'un (2018, s. 139) ifadesiyle burada Bekir'in yüzü kısırlanmış bir yüzdür. 9 saniye süren plan, görüntünün deformasyonunun etkisiyle yüzsellik çizgilerinin özgürleşmesine ve hayvanlık çizgilerinin açığa çıkmasına neden olur. Yatakta sabit bakan gözlerle hareketsiz duran yüz bu etkiyi güçlendirir. Colette'in *Sandra* (Visconti, 1965) filmindeki yüzler için dile getirdiği gibi buradaki yüz ve beden de boş bir kabuktur. Orada olmayan bir varlığı açığa çıkarır. Ruh başka yerdeyken bedenin bin kat daha fazla hissedilir olması bizi sarsar (akt. Aumont, 1992, ss. 158-159). Burada nevrotik bir kişinin psikolojisinden hareketle değil Deleuze'un (2020, ss. 30-31) ifadesiyle "baş ete" dönüşmeye başlayan yüzden hareketle oluşa yaklaşırız.



Şekil 8. Boş bir kabuk olarak yüz

Aytaş ve Uğur (2024, s. 24) yaptıkları psikanalitik çözümlemede Bekir'i, nevrotik biri olarak tanımlar. Freud'un yaklaşımı çerçevesinde nevroz bilinçdışı dürtüler, arzular, bastırılmış duygular ve çocukluk deneyimleriyle ilişkilendirilir. Bu psikolojik okuma filme belirli bir nedensellik çerçevesi dayatır. Sinematik bakış ise imajları düşünceyle ilişkilendirir. Bu açıdan yüzü, Deleuze'ün (2021, s. 232) işaret ettiği beden sinemasından hareketle yorumlamak anlamlıdır. Öztürk (2022, s. 101), Demirkubuz sinemasındaki bedenlerin yorgun bedenler olduğunu dile getirir. Sinemada yorgun beden, Antonioni'nin *Il Grido* (1957) filminde olduğu gibi düşünceye "iletilemeyecek bir şeyi", "düşünülmeveni telkin" ederek yaşamdaki oluşa yaklaştırır. *Kader* filminde nevrozu görünür kılan yorgun beden ve onun bir parçası olarak yorgun yüz, belirsizliğin acısı içinde artık neyi aradığını bilmez. Bu bağlamda Bekir'in yüzü psikolojik bir yansıma ya da bir dışsallaştırma değil modern insanın dünyadaki varlığına ve anlam arayışına dair felsefi sorgulamayı tetikleyen bir imajdır. Sinematik düşünmeye bir diğer örnek kara film estetiğiyle kesişen bir kamera açısında karşımıza çıkar. İzmir'deki otel odasında köşe üst açıdan sabit kamerayla Uğur ve Bekir'in sigara içtiği görülür. Uğur odadan çıktığında Bekir yüzünü öne eğip, sigara içmeye devam eder ve git gide durgunlaşarak donuk yüze geri döner. Place ve Peterson (2011, s. 293) kara film türünün arketipik çekimlerinden olan bu açıyı "çaresiz kurbanına yukardan bakan baskıcı ve ölümcül bir açı" olarak yorumlar. Bu açıyla, Bekir'in sürüklenişi ve bu sürüklenişin onu bir kurbanı çevirmesi estetik boyutta kavranmış olur.

Filmin son sekansında Akbulut (2012) ve Suner'in (2006) dile getirdiği gibi melodramlardan aşına olduğumuz uzun bir monolog sahnesi vardır. Bekir, aş karşısındaki çaresizliğini ve kadere nasıl boyun eğdiğini retorik bir aşırılıkla anlatır. Bununla birlikte Bekir'in yüzü, melodramların yansıtıcı sıradan yüzü değildir. Dağılmaya doğru giden ve Bekir'in "süre"sini görünür kılan bir seyir yüzüdür. Bu dönüşüm Bekir'in donuk yüzüyle birlikte çerçeveleme ve kompozisyonla da ilişkilidir. Öncelikle sabit orta ölçek çekimde Uğur'un yüzü profilden gösterilirken arka planda cepheden Bekir'in yüzü görülür. Uğur'un flulaştırılmış yüzü çerçevenin yarısını kaplar. Düz bir aydınlatmanın olduğu kompozisyonda sıkıştırılmış bir çerçeve söz konusudur. Baskı başka bir yüzle artırılmıştır. Bekir Uğur'un yanında kalmak için yalvarır. Sorun çıkarsa kendini öldüreceğini söyler. Uğur'u aklından çıkaramadığını söyledikten sonra aynı çerçeve biraz daha daralır. Bekir'in yüzü öne eğiktir (Şekil 10). Bakışları sabit yere doğru yönelmiştir. Yüz, tüm konuşma boyunca bu pozisyonda hareketsiz kalır. Dudaklarının belli belirsiz oynadığı görülür. Kendi kendine sayıklıyor gibidir. Aumont'un (1992, ss. 61-124) söylediği gibi ses yüzü işler hale getirecek bir işleve sahip olmaz. Konuşmanın sonuna doğru ağlamaklı yüz ifadesi belli belirsiz hissedilse de diyaloglardaki duygusal yoğunluk sese ve yüze

yansımaz. Faraji ve Yılmaz'ın (2023, s. 83) ortaya koyduğu gibi Bekir'in içindeki boşluk duygusunun şiddeti ve bunun yarattığı kaygı, irade ve bilinci devre dışı bırakır. Bekir kaderin girdabında sürüklenen bir çocuk ya da acıyla oradan oraya giden bir hayvan gibidir. Kendine ne olduğunu anlamaz, başına gelenleri tanımlayamaz. Bu monologda tek düze bir sesle kendini değil başına gelenleri açıklar. Karşısındakine mi hitap eder kendi kendine mi konuşur anlaşılmaz. Bu nedenle sesi, dağılan yüzler üzerinde yankılanır.



Şekil 10. Dağılan yüz

Biri flu diğeri bakışını yere çevirmiş 2 yüz iç içe geçmeye yakındır. Bu sabit planda Deleuze'ün (2014, s. 136) bahsettiği gibi bireyleşme askıya alınır. Sevilen kişi olarak Uğur'un yüzü Bekir'in yüzüne doğru yayılacak olan bir leke gibidir. Burada Uğur artık âşık olunan kadın olarak ayrı bir yerde konumlanmaz. Kırılganlık, çaresizlik, güçsüzlük ve yenilgi 2 kişinin yüzlerini birleştirir. Bekir konuşmayı bitirdikten sonra 10 saniye boyunca bu görüntü ekranda kalır. Bekir'in yere yönelmiş yüzüne bakmaya devam ederiz. Aumont'un (1992, s. 85) ifadesiyle eylem biter ama tefekkür sürer. Yenilen yüzler birbirlerine karışarak silinmeye doğru giderken Akbulut (2012), Suner (2006), Büyükdevenci ve Öztürk'ün (2007), işaret ettiği gibi hayal kırıklığı, çaresizlik ve anlam arayışı içinde savrulan modern bireyin acısı hissedilir.

3.2. Gölgeyle Kemirilen Yüz

Yüz bağlamında olmasa da Demirkubuz sinemasının içerik ve biçim düzeyinde kara filmlerle bağlantısı birçok yazar tarafından dile getirilmiştir (Akbulut, 2012; Suner, 2006; Süalp, 2001). Kara filmlerde gizemli ve bilinmeyene işaret edecek şekilde yüzlerin ve kentin karanlık içinde gizlendiği görülür. Klostrofobik çerçeve düzenlemelerine, gölgeye girip çıkan yüzlere ve silüet çekimlere sıklıkla rastlanır. Schrader (1972, ss. 9-11) ve Place ve Peterson'a (2011, ss. 289-296) göre kadercilik, paranoya, umutsuzluk ve nihilizm temalarıyla özdeşleşen kara filmlerin ortaya çıkışında savaş sonrası hayal kırıklığı ve insanın yabancılaşması belirleyicidir. Kara filmle kesişme noktaları Bekir'in acısını modern insanın kaygılarıyla ilişkilendirir fakat *Kader*'de yüz imajların kullanım biçimi, tür filmi sınırlarını aşar. Yüz eylem imgeden kurtarılır, bireysellikten ve aktüellikten sıyrılır, duygunun kendisi olur.

Gölgenin belirleyici olduğu ilk sahne Bekir'in arkadaşlarından ayrıldıktan sonra Uğur'un evine bakmak için gizlice geri döndüğü sahnedir (Şekil 11). Bekir, arkadaşlarını kontrol ederken yavaşça ilerler. Bu sırada arka planında yer alan sokak fludur. Sokak lambalarının ışığıyla duvarlara yansıyan gölgeli alanlar tedirgin edici bir atmosfer yaratır. Ön planda bahçe çitleri Bekir'in yüzünü tehdit eder gibidir. Bel planda ilerleyen Bekir'in yüzü net olmasına rağmen ilerlerken girip çıktığı gölgeli alanlar yüzünün büyük kısmını karanlıkta bırakır. Bekir'in Uğur'un

peşinden sürüklenmeye başladığı bu sahnede, yüzün gölgeyle sarılması arzusunun ölümle iç içeliğini hissettirir.



Şekil 11. Gölgeye girip çıkan yüz

Benzer bir imaj, Uğur'un cezaevine gittiği sahneden sonra gelen Bekir'in gece balkonda sigara içtiği planda görülür. Bekir silüet halindedir (Şekil 12). Place ve Peterson'ın (2011, s. 291) dile getirdiği gibi ışıklı alanlar karanlık tarafından yutulmanın eşğine gelir. Burada artık bir yüz değil Deleuze ve Guattari'nin (2023, s. 204) tanımladığı biçimiyle bir "kafa" görülür. Duygulanım imaja özgü bir yersiz yurtsuzlaşma yaratılır. Arka plandaki mekân koordinatlarını yitirmiş herhangi bir mekâna dönüşmüştür. Uzamsal yönelim araçlarının kullanılmadığı kara filmlerdeki gibi, burada da aşırı yakın çekim tehdit edici bir boğuculukla araya girmiştir. Bu sahnede Bekir'in yüzü, Deleuze'ün (2014, ss. 135-136) ifade ettiği gibi hayaletleşir ve boşluğa döner. Yüzün yokluğunun dehşeti bir parıldama anıyla kendini gösterir. Bekir'in karakterinin dışa yansıdığını söyleyecek sembolist bir perspektifin çok ötesinde film doğrudan düşünceye ulaştırır. Burada yüz imaj, metaforlarla ve ilişkileneyle çalışmaz (Deleuze, 2021, s. 259). Bekir'in oluşunu ifşa eder. Burada ifşa edimi Öztürk'ün (2018, ss. 214-215) ifade ettiği gibi varlığın kavramsal, sosyal ve kültürel unsurlardan arınmış halini betimler.



Şekil 12. Kafa olarak yüz

Bu çalışmada Öztürk'ün (2018, s. 215) dile getirdiği gibi insan merkezli olmayan sinematik imajların kendi varoluşu içinde nasıl açıldığını anlamaya çalışan sezgisel bir kavrayış söz konusudur. Gündüz Uğur ve Zagor'un sarıldığını gören Bekir'in gece odasında yattığı sahne örnek olarak verilebilir. Duvara yansıyan pencere çerçevelerinin kapatılmışlık hissini artırdığı odada Bekir yaralı bir hayvan gibi kıvrılmış yatmaktadır (Şekil 13). Odanın ağırlığı içinde sabit bakışlar ve yüzün donuk görünümü, karakterin yapabileceği bir şey olmadığını ve çabalarının boşa çıkacağını hissettiren kaderci ve umutsuz bir ruh halini duyumsatır (Schrader, 1972, s. 11) Annesi ışığı açtığında biraz önceki dışavurumcu ışık-gölge düzenlenmesinin bir anda yok olduğu, yayınmış bir aydınlatmanın tüm nesneleri çıplak bıraktığı bir kompozisyona geçilir

(Şekil 13). Annenin odadan çıkmasıyla parçalı ışıklandırmanın olduğu gölgeli kompozisyona tekrar geçilir. Bekir’in yüzünün donukluğu, 2 farklı düzenlemeyi birleştirirken karamsarlık, umutsuzluk ve çoktan içselleştirilmiş bir yenilgiyi görünür kılar.



Şekil 13. Donuk yüzün ikili durumu

Bekir, balkona çıkar ve elinde sigara söndürür. Bu planda yüz, Bekir’in kıskançlık ve aşağılanma içinde yaşamaktan haz alacağı bir kendini yok etme yolculuğunun başladığını hissettirir (Liktör, 2019, s. 113). Balkonda Bekir’in yüzünün yakın planına geçildiğinde alan derinliğinin sınırlandığı ve başın kameraya doğru çevrildiği görülür. Place ve Peterson’ın (2011, ss. 291-298) dile getirdiği gibi bu tarz bir kompozisyon karaktere çerçevenin kontrolünü verirken yandan gelen ışıkla şiddet eğilimi hisedilir. Yakın planda profilden görülen Bekir sigara içerken yüzünün ön kısmı karanlık tarafından kemirilmiş gibidir. Eline doğru bakarken gölge yer değiştirir ve bu sefer göz çukurundan başlayan ve çenesine inen bir yarık oluşturur. Le Breton’un (2018, s. 318) işaret ettiği gibi bozulmuş bu yüz kimliği sarsar ve dünyayla ilişkiyi alt üst eder. Öztürk’ün (2018, s. 164) dile getirdiği gibi yakın plandaki çizgiler yeni bir varoluş halini gösterir. Gerçekliğin uzlaşımsal kodları yıkılırken yeni bir zaman mekân açılır. Varlığın keşif süreci anlarla hissedilir.



Şekil 14. Yüzün hayvanlık çizgileri

Sigarayı elinde söndürürken Bekir’in hayvansı bir şekil alan yüzünde kasların istemsiz mikro hareketleri görülür (Şekil 14). İradi olarak kontrol edilemeyen itkisel hareketler ile mikrofizyonomik detaylar belirir (Balázs, 2019, s. 103). Michaux’nun dile getirdiği gibi bu hareketsiz yüzün arkasında bir krizle kaynayan, kaba ve büzülen bir yüz vardır. Bu sahne donmuş yüz hatlarının arkasında “umutsuzca bir çıkış yolu arayan, uluyan bir köpek sürüsü gibi ifadeler (i)” açığa çıkarır (Halpern, 1987). Bekir’in yüzsellik çizgilerinin kaybı ve hayvanlık çizgilerin açığa çıkması yeraltı oluşları görünür kılar. Deleuze’ün (2020, ss. 27-32) ifadesiyle yüz

“baş-ete” dönüşür. Yeraltı oluşu açığa çıkaran bir diğer sahne, Bekir’in Uğur’un annesinin evinden çıkışında görülür. Küçük gecekonduğun ağacın gölgesiyle kesilmesi tedirgin edici bir atmosfer yaratır. Kapı kapanırken ıssız sokağa doğru yürüyen Bekir’in gölgesi evin duvarına yansır. Yavaş adımlarla ilerlerken yüzünün yarısı karanlıktadır. Sonra bedeni karanlık bir gölgeye dönüştüğünde yüzü gecenin siyahı içine gömülür. Ardından tekrar gölge göz çukurlarını, alnını ve çenesini kaplar. Bekir, 7 saniye yere bakarak durur (Şekil 15). Karanlık boşluklarla okunabilir kodlarını kaybeden yüz, kaçış çizgileriyle tanınamaz hale gelir. Bekir’in İzmir’e gitme kararını verdiğini sonradan anladığımız bu sahnede yüz, ürpertici bir belirsizlikle kaplanır. Frampton’un (2013, s. 188) dile getirdiği gibi bu yüzde “karakterin zihnindeki yoğunlaşma” hissedilir.



Şekil 15. Okunamayan yüz

Bekir İzmir otobüsüne bindiğinde yüzü Aumont’un (1992, ss. 154-157) tabiriyle tehdit altında bir yüze dönüşür. Yağmurda otobüs hızla ilerlerken tünel ışıkları bel planda gördüğümüz Bekir’in yüzüne vurur (Şekil 16). Place ve Peterson’ın (2011, s. 294) belirttiği gibi ışık gölge geçişleri kara filmlerde değişimi ve istikrarsızlığı görünür kılmak için kullanılır. Burada benzer bir işlev söz konusu olsa da aşırı vurgulama yeni duyuları tetikler. Hızlı ışık geçişleri ve yüzün farklı bölgelerinde oluşan gölgenin lekesel hareketi konturları kaybeder, yüzün ayırt edilmesini zorlaştırır. Yüzsellik çizgileri sürekli yer değiştirir. Aumont (1992, s. 159), temsili zorlayarak görüntüde bir aşırılık yaratmaktan söz eder. Burada benzer bir durum söz konusudur. İmajın titreşimleriyle iletilebilen temsili olmayan duygusal ve biçimsel bir şiddet ortaya çıkar (Frampton, 2013, s. 112). Bekir’in çıktığı yolculuk çıkışsız bir yolculuktur. Bir tür kendini cezalandırmaya dönüşecek bundan sonraki süreç önce yüzün cezalandırılmasıyla başlar. İzmir’deki sahilde büyük bir bayrağın gölgesine girip çıkan yüz de benzer bir etki yaratır. Bekir’in yenilgisi, yüzün tehdit edilmesiyle ortaya konur.



Şekil 16. Yüzün tehdit edilmesi

Frampton’ın (2013, s. 323) savını destekler şekilde bu filmde de duygulara imajlar aracılığıyla düşünerek fiziksel tepkiler verilir. Bekir’in arkadaşlarıyla birlikte sigara içtiği evden çıktığı sahne de benzer bir örnek olur. Kameraya doğru yürümeye devam eden gölge, tek boyutlu bir karaltı olarak görülür (Şekil 17). Bel planda durduğunda yüzünün yalnızca bir yarısı karanlıktadır. Aydınlatılmadığı için zar zor seçilen yüzünün diğer yarısı ise yaprak gölgeleriyle kesilmiştir

(Şekil 17). Balázs'ın (2013, s. 55) dile getirdiği gibi “tıpkı bir savaş alanında olduğu gibi- ruhun yazgısıyla nasıl boğuştuğunu hiçbir yazının ifade edemeyeceği oranda” karanlık çizgilerle bozulan ve yok olmaya giden bu yüze bakarak anlarız.



Şekil 17. Yenilen yüz

Gölgeyle kemirilen yüzler kadar Bekir'in pavyonda vurularak yere düştüğü sahnede olduğu gibi karanlıkta aydınlatılmış yüzler de okunmaya direnerek oluşları açığa çıkarır. Tilt hareketiyle kamera Bekir'in ayaklarından yüzüne doğru çıkar ve bel planda sabit kalır. Bekir'in yüzü tersten görünür (Şekil 18). Salonda çalan oyun havasının sesi az da duyulmaktadır. Karanlık bir mekânda yandan gelen sert bir ışıkla aydınlatılan Bekir'in yüzü, Caravaggio'nun resmettiği yüzlerle ilişkilendirir. Işık ve gölgenin babası olarak tanımlanan Caravaggio ile ışık kullanımındaki yalınlığı vurgulanan Demirkubuz arasında *Kader* filmine kadar bir ilişki kurmak çok mümkün olmayabilir. Fakat *Kader*'de, ışık ve gölge kullanımı film düşünmenin temel bir unsurudur. *Kader* filmi, ışık ve gölge kullanımı açısından önceki filmlerinden ayrılır. Özyurt (2006, s. 143) ile gerçekleştirdiği söyleşide Demirkubuz, görüntü yönetmenliği tecrübesinin filme yansıdığının altını çizerek bu değişimi açıklar.



Şekil 18. Yüzer imge olarak yüz

Caravaggio'nun resimlerinde aydınlatıldığı yüzler, düşmüş insanların yüzleridir (Berger, 2018, s. 113). Bu yüzlerde arzulananda kendini kaybetme isteğinin yarattığı vazgeçme hali görünür olur. Bekir de hayatını Uğur'a olan aşkına adanmış, bu uğurda kendinden vaz geçmiştir. Bu planda arzusunun peşinde yıkıma giden süreç sıradışı bir yüz imajla ortaya konur. Yüzün kaçış çizgileri fiziksel acı, şaşkınlık, kabullenme, huzur gibi hislere ve fikirlere yönelir, fakat eş zamanlı oldukları için çok sesliliğin potansiyelini ortaya koyar. Deleuze'ün (2014, ss. 133-134) dile getirdiği gibi geçici ama edebi olan bu şekilde görünür olur. Yüz, potansiyelin kendisidir. Anlamlar yoluyla değil duyumlar yoluyla kavranan birincil bir imge söz konusudur. Deleuze, Maine de Biran'a referansla lokalize edilemeyen ve benle ilişkilenemeyen bir duygulanımdan bahseder. Uykuya dalmanın yüzer imgelerini ya da deliliğin görülerini örnek verir. Bekir'in yüzü

neredeyse tüm filmde tam da böyle bir gerçek ile rüya, uyku ile uyanıklık arasında dolaşır. Olay yüzden seyir yüze, eylemden duygulanıma geçilmiştir.

Yüzsellik çizgilerinin hayvan oluşt doğru yöneldiği diğer bir sahne Bekir'in Uğur'u görmek için pavyona gittiği sahnededir. Görevlilere bıçak çekerken bir yandan da bağırır: "Mahvettin lan beni. Ömrümü yedin lan ömrümü yedin bitirdin lan beni bitirdin". Bu sırada mekân loş olmasına rağmen, bel planda çekilen Bekir'in yüzü ışık alır. Bu nedenle yüzündeki yeğinsel çizgiler daha net görülür fakat kontur yüze parçalı ve kırık çizgilerle bir karşı çıkış vardır. Yeğinsel diziler sabitlenemez, birbirine karışır (Deleuze, 2014, s. 121). Psikanalitik persepektiften bakıldığında burada Düşgör ve diğerlerinin (2021, ss. 143-150) dile getirdiği gibi doyurulamayan ve bastıramayan arzusun acıyı ve deliliği getirdiği, ölümü çağırdığı söylenebilir. Bu yorum doğru olmakla birlikte acı ve delilik, oluşun gerçekliğinin sinematik unsurlarla açığa çıkmasıyla hissedilir. Bekir hem hareket halinde olduğu hem de bağırarak için yüzü kontürlerini kaybeder. Yüzde acı ve itkisellikten başka bir şey kalmaz. Yüzsellik hatları yüzün organizasyonundan kurtulmuş, kodlar ve dayatılan anlamlar çözülmüştür. Acı çeken insanı bir hayvan, acı çeken hayvanı bir insan olarak niteleyen Deleuze'den (2020, s. 30) hareketle bu sahnede Bekir'in yüzünün insan ve hayvanın ayırt edilmediği bir yeraltı oluşa açıldığı söylenebilir.

Sonuç

İmaj ve düşünce arasında yeni ilişkiler kuran modern sinema, yüzü bir anlam aktarma aracı olmaktan çıkarır. Yüz imajı, insanın gerçek oluşuna karşılık gelecek şekilde dönüştürür. Bu çerçevede çalışmada, Türkiye'de modern sinemanın ikonik filmlerinden biri olan *Kader*'deki Bekir'in yüz imajları incelenmiştir. Buna göre, Deleuze'un (2021; 2014) zaman-imaj ve duygulanım imaj kavramını, Aumont'un (1992) sıradan olmayan seyir yüz kavramını, Frampton (2013) ve Öztürk'ün (2018; 2022) sinema ve düşünce arasında kurduğu ilişkiyi doğrular şekilde Bekir'in yüz imajlarının duyular aracılığıyla oluşları açığa çıkardığı ve düşünme olanağı yarattığı görülmüştür.

Filmde, alışılmışın dışında bir yaklaşımla 2 farklı aydınlatma stili bir arada kullanılmıştır. Filmin geneline hâkim olan ilk aydınlatma, yüzü eşit düzeyde aydınlatan yaynımlı ışığın tercih edildiği gerçekçilik etkisini artıran bir tarza sahiptir. İkincisi ise belli sekanslarda devreye giren yüzlerin farklı biçimlerde gölgelendiği ya da silüet halinde gösterilerek tamamen karanlıkta bırakıldığı bir aydınlatmadır. Yüzleri içeren planlarda bu 2 farklı aydınlatma biçimi arasında yapılan geçişler, filmin görsel akışında bir sapma yaratmış, Bekir'in yabancılaşmasını ve kopuşunu görünür ve hissedilir kılmıştır. Bu tespit, imajın duyular yoluyla kavranması bağlamında Deleuze ve Guattari'nin (2023) yüzsellik kavramı, Deleuze'un (2020; 2021) duyumsamaya ilişkin yorumları ve Bonitzer'nin (2011) fizyonomi analiziyle uyumludur.

Filmde Bekir'in yüzünün aydınlatma tercihleriyle de örtüşecek şekilde 2 imaj kategorisiyle ortaya konduğu görülmüştür. Donuk yüz ve gölgeyle kemirilen yüz olarak tanımlanabilecek bu kategorilerden ilki olan donuk yüz, yaynımlı ışığın tercih edildiği aydınlatmayla; gölgeyle kemirilen yüz ise karanlık alanların ağırlıkta olduğu ışık-gölge düzenlemeleriyle ortaya konur. İki imaj kategorisinde de yüz bir fikri yansıtan, duyguları aktüel hale getiren bir yüzey ya da psikolojik bir dışavurum aracı değildir. Bekir'in yüz imajları, okunmaya direnen, anlamdan arınmış, sosyal ve iletişimsel ağın dışında, kaçış çizgileri çizen, belirsizlik üreten yüzlerdir. Bu yüz imajlar yüzsellik çizgilerini serbest bıraktıkları için oluşları görünür kılmıştır.

Donuk yüzlerde, mimiksizlik, hareketsizlik, durağanlık ve uyuşmuşluk hali ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte bu nevrotik bir yansıma değil belirsizliğin acısı içinde artık neyi aradığını bilmeyen Bekir'in yorgunluğunun görünümüdür. Yorgun yüz, şimdide olmayan, geçmişin ve geleceğin yükünü taşıyan umutsuz bekleyişin kendisi olmuştur. Bu yönüyle Bekir'in yüz imajı Deleuze (2021) ve Öztürk'ün (2022) zaman-imaj bağlamında ele aldığı gibi düşünceyi harekete geçiren yorgun beden kavramına yeni bir perspektif getirir. Donuk yüz kategorisinde profil yüz ve leke haline gelerek birbirine geçen yüzler de yer alır. Bekir'in profilden görünen yüzleri, derinlik etkisini azaltarak yüzü tek boyutlu hale getirir. Zaman mekânsal koordinatlarından ve ait olduğu kişiden soyutlanan yüzün kaçış çizgileri, konturların kaybolmasına neden olurken yüz silinmeye doğru gider. Filmde leke haline gelen yüzler ise konturlarını kaybederek diğer yüzle iç içe geçme eğilimine girer. İki durumda da yüz silinmeye, çözülmeye doğru gider ve bu edim Aumont'un (1992), Deleuze ve Guattari'nin (2023) savlarıyla örtüşecek biçimde oluşları açığa çıkarır.

Çalışmada gölgeyle kemirilen yüzün teknik düzeyde olduğu kadar tema düzeyinde de kara film stilliyle bağlantılı olduğu görülmüştür. Bu tespit, Demirkubuz sinemasını estetik, tematik ve toplumsal boyutlarda kara film tarzıyla ilişkilendiren Süalp (2001), Suner (2006) ve Akbulut'un (2012) değerlendirmeleriyle uyumludur. Bekir'in gölgeyle kemirilen yüzünde boşluklar, yarıklar ve çizgilerle birlikte ürpertici bir belirsizlik ön plandadır. Sadece acı ve itkiselliğin hissedildiği bu imajlar, Deleuze'ün (2020) hayvan oluş ve yeraltı oluş kavramıyla olduğu kadar Bellour'un (2003) biçimsizleşme kavramıyla da uyumludur. Bekir'in yüzsellik çizgileri kaybolurken hayvanlık çizgileri ortaya çıkar. Yüzün idealizmi yerle bir olup başkalaşırken insan ve hayvanın ayırt edilmediği yeraltı oluşlar görünür.

Yapılan değerlendirmeye göre Bekir'in yüzsellik çizgilerinin rahat özgürleşmesi, profesyonel bir oyuncu gibi yüz hatlarının kalıba sokulmamış olmasına bağlıdır. Bu tespit Bresson'un (2000) oyunculuk yaklaşımıyla örtüşür. Doğal olarak kendinde var olandan yola çıktığı için oyuncu Bayraktar ile Bekir karakterinin yüzleri birbirine karışır. Bu durum Deleuze'ün (2014) özneleşme bağlamındaki savlarına paralel olarak yüzün özsellikten kaçmasına, bir aradalık haliyle belirsizleşmesine ve oluşlara açılmasına imkân verir.

Çalışmada Berger'in (2018) Caravaggio'nun resmettiği yüzlerle ilişkin yaptığı analizle birebir örtüşen bir yüz imajla karşılaşılmıştır. Doğrudan gelen ışıkla yüzün yoğun biçimde aydınlatıldığı imaj, Bekir'in vurularak yere düştüğü sahnede görülür. Burada Bekir'in yüzsellik çizgileri acı, şaşkınlık, kabullenme, huzur gibi hislere ve fikirlere eş zamanlı olarak yönelir. Yüzde geçici ve ebedi olan, gerçek ve rüya birbirine karışır. Bekir'in bu imajı, Demirkubuz'un sinematografisi ile Caravaggio'nun ışık kullanımının tema ve biçim düzeyinde ilişkilendirilebileceğini göstererek bu konuda derinleşebilecek yeni çalışmalar için zemin oluşturur.

Sonuç olarak, filmde incelenen donuk ve gölgeyle kemirilen yüz imajlar, Bekir'in yüzünün silinmeye doğru giderek oluşları açığa çıkardığını gösterir. Bekir'in beklentilerinin acısıyla belirsizlik içindeki sivruluşunu duyumsatır. Yüz imajlar aracılığıyla gerçekleşen bu duyumsama, düşünceyi yaratır. Bu bağlamda yapılan analiz, Demirkubuz sinemasıyla ilgili daha önce yapılan çalışmalarda Suner (2006), Büyükdevenci ve Öztürk (2007) ve Akbulut (2012) tarafından ortaya konan modern bireyin kimlik ve aidiyet krizi, modernite sonrası hayal kırıklığı ve inanç kaybı gibi temalara ulaşılmasında yüz imajların tetikleyici bir rolü olduğunu da kanıtlar.

Deleuze'ün düşünceyle yeni ilişkiler kuran sinemadan beklentisi, insanların dünyaya yeniden inanmasını sağlamaktır. Film insanı umutsuzluğa mahkûm eder gibi gözükse de Bekir'in yüzünün silinmeye doğru gitmesi, hala orada olan mevcudiyete işaret ettiği için umut vericidir.

İnsan gerçek oluşunu ancak böyle bir arayışla bulacaktır. Bu çalışma, *Kader* filmindeki Bekir'in yüzüyle sınırlanmış ve modern sinema perspektifiyle değerlendirilmiştir. Çalışmanın tek bir karakterin yüzü ile sınırlanması, derinlemesine bir analiz yapma olanağı tanımıştır. Bununla birlikte sinemada yüzü konu edinen Türk sinemasının farklı dönem ve yönetmenlerini içeren daha geniş kapsamlı araştırmaların yürütülmesi sinema estetiği alanyazınındaki önemli bir eksikliği giderecektir.

Açıklamalar

* **Etik Kurul Onayı:** Bu araştırmada herhangi bir insan faktörü araştırma nesnesi olarak kullanılmadığı için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

* **Yayın Etiği:** Bu çalışma, "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında belirtilen kurallara uygun olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, makale intihal tespit yazılımlarıyla (Turnitin / iThenticate) taranmış ve herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

* **Yazar Katkı Oranı:** Uygun değildir.

* **Çıkar Çatışması:** Çalışmanın yazarının herhangi bir kurum veya bu kurumun çalışanlarıyla araştırmayı etkileyebilecek düzeyde doğrudan veya dolaylı olarak herhangi bir finansal, ticari, hukuki veya profesyonel ilişkisi/çıkarı söz konusu değildir.

* **Akademik Finansal Destek:** Çalışma; herhangi bir akademik finansal destek kuruluşu (TÜBİTAK, BAP, Avrupa Birliği, Birleşmiş Milletler, vs.) tarafından desteklenmemiştir.

Structured Extended Abstract

Research Background & Problem

The socially constructed face is an instrument that explicitly conveys the meanings imposed upon it. According to Deleuze and Guattari (2023), this restrictive face cannot reveal the real becoming of the human. To engage with becoming, the lines of faciality must be liberated from the organization of the face through a spiritual and special becomings-animal. For Aumont (1992), this search for the face also resonates in cinema. While classical cinema reproduces the ordinary face, modern cinema transforms it to approach real becoming. The study aims to understand how modern Turkish cinema reveals the processes of becoming of face images. Although there are studies in world cinema focusing on the face (Bellour, 2003; Balázs, 2013; Demoglu, 2014; Betancourt, 2022; Morrison, 2021), no research has been identified in Turkish cinema that concentrates on face images within the context of faciality. The distinguishing feature of this work lies not only in its focus on modern Turkish cinema but also in its theoretical grounding in Aumont's (1992) study of the face, Deleuze's (2014; 2021) philosophy of cinema, and Deleuze and Guattari's (2023) concept of faciality, combined with a cinematic analysis.

Research Methodology

In this qualitative study, the data were collected through the document analysis method. The face images of Bekir, the protagonist of the film *Kader*, were selected as the purposive sample. During the analysis, the scenes in which Bekir's face is visible were first identified. All shot sizes that reveal the face, including the close-up, were included. Following the first examination, 225 shots from the 71 identified scenes were evaluated in terms of cinematic elements -facial



expression, narrative context, editing context, duration, shot size, angle, camera movement, mise-en-scène, composition, and lighting- drawing on the conceptual framework outlined by Deleuze and Aumont, as well as the existing literature on Demirkubuz's cinema. As a result of this evaluation, 28 shots from 18 scenes, in which the qualities related to the process of becoming on Bekir's face were most clearly and intensely observed, were selected and interpreted in accordance with the study's theoretical and conceptual framework.

Research Results

In the film, Bekir's face is represented through two types of images: the frozen face and the face eroded by shadow. 2 distinct lighting styles are employed, and the transitions create a profound deviation effect in the film's visual flow. The "contemplative face" and the "event face" coexist within the same scene. Bekir's status as a non-professional actor allows the lines of faciality to be more easily liberated. The face remains outside dominant codes, meanings, and social networks. In the frozen faces, lack of expression, immobility, stasis, and numbness come to the forefront. Emotions fail to actualize on the face. In frequent profile shots, the face avoids the spectator's gaze. As the sense of depth disappears, the face becomes one-dimensional, and its contours begin to fade. The frozen face also appears as a weary face. Faces eroded by shadow intersect with film noir aesthetics. As shadows shift, voids, cracks, and lines emerge on Bekir's face. The face loses its readable codes and becomes unrecognizable.

Conclusion & Discussion

Bekir's frozen face and the face eroded by shadow are images that resist readability, are stripped of meaning, remain outside social and communicative networks, draw lines of flight, and generate indeterminacy. These face images render becomings visible because they release the lines of faciality. The frozen faces do not signify a neurotic reflection; rather, they manifest Bekir's profound exhaustion, as he -immersed in the anguish of uncertainty- no longer has a clear sense of what he is searching for. The face eroded by shadow, in which pain and impulsivity are sensed, also reveals becomings-animal and becomings-subterranean. As Bekir's lines of faciality disappear, animal lines emerge. The transitions between frozen faces and faces eroded by shadow create a deviation in the film's visual flow, making Bekir's alienation and rupture both visible and perceptible. The merging of actor Bayraktar's face with that of the character Bekir enables the face to escape essentiality, to become indeterminate through a state of togetherness, and to open itself to becomings. In conclusion, the face images evoke Bekir's drift through uncertainty alongside the pain of his frustrated expectations. Accordingly, it has been observed that Bekir's face images reveal becomings through sensations and open up the possibility of thought, aligning with the conceptual frameworks of Deleuze (2021; 2014), Aumont (1992), Frampton (2013), and Öztürk (2018; 2022). In this respect, the analysis reveals that face images play a catalytic role in exploring themes previously examined in the studies of Suner (Suner, 2006), Büyükdüvenci and Öztürk (2007) and Akbulut (2012) on Demirkubuz's cinema, such as the modern individual's crisis of identity and belonging, disillusionment after modernity, and loss of faith. Restricting the study to the face of a single character facilitated a comprehensive and in-depth examination. Conducting broader research that examines the face in cinema across different periods and directors of Turkish cinema would address a significant gap in the literature on film aesthetics.

Kaynakça

- Açıkgöz, E. (2006). Söyleşi 5 . İçinde R. Öztürk (Ed.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (ss. 148-152). Dost Kitabevi.
- Akbulut, H. (2012). *Melodramatik İmgelem*. Hayalperest Kitap.
- Ateş, C. (2023). The search for value in the new Turkish cinema: Creating value or creating appropriate conditions for it. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 22(2), 776-804. <https://doi.org/10.20981/kaygi.1289310>
- Aumont, J. (1992). *Du Visage Au Cinéma*. Edition de l'Etoile.
- Aytaş, M., & Uğur, E. (2024). Zeki Demirkubuz sinemasında Erkek İmgesine Bakış: Üçüncü Sayfa, Kader ve Yeraltı Filmlerinin Psikanalitik Kuram Çerçevesinde Analizi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 10(1), 24-38. <https://doi.org/https://doi.org/10.46442/intjcss.1424432>
- Aytekin, P. E. (2015). Zeki Demirkubuz sinemasında şiddet: Masumiyet ve Kader. *İlef Dergisi*, 2(2), 155-178. <https://doi.org/https://doi.org/10.24955/ilef.305321>
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan* (O. Kasap, Çev.). Say Yayınları.
- Balázs, B. (2019). *Sinema kuramı* (G. Aydın, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (A. Lavers, Çev.). Farrar, Straus and Giroux.
- Barthes, R. (2008). *Göstergeler imparatorluğu* (T. Yücel, Çev.). YKY.
- Bellour, R. (2003). Visage du dedans. *CINEMA & cie*, 2, 105-112. <https://riviste.unimi.it/index.php/cinemaetcie/article/view/19150/16955>
- Berger, J. (2018). *Portreler* (B. Eyüboğlu, Çev.). Metis.
- Bergman, I. (1968). Bizim işimiz insan yüzüyle başlar (S. Birsal, Çev.). *Türk Dili Dergisi*, 196.
- Berry, C. (2006). Zeki Demirkubuz: Karanlığın ışığında. İçinde *Kader: Zeki Demirkubuz* (ss. 19-25). Dost Kitabevi.
- Betancourt, M. (2022). The status of the close-up in the age of the selfie. *Film Quarterly*, 76(1), 75-78. <https://doi.org/10.1525/fq.2022.76.1.75>
- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar* (İ. Yaşar, Çev.). Metis Yayınları.
- Bresson, R. (2000). *Sinematograf üzerine notlar* (N. Güngörmüş, Çev.). Nisan Yayınları.
- Büyükdüvenci, S., & Öztürk, R. (2007). Yeni Türk sinemasında estetik arayışı,. *Felsefe Dünyası*, 2(46), 45-49.
- Caushaj, S., & Çetin, E. Z. (2022). Oyuncu seçiminin film yapısına etkisi: Nuri Bilge Ceylan sineması örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8, 151-182. <https://doi.org/10.46372/arts.1112615>
- Çelik, K. (2024). Transformation of melodrama in Turkish cinema from Yeşilçam to the present: The films Innocence and Destiny. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 53, 56-73. <https://doi.org/10.52642/susbed.1337622>
- Daldal, A. (2006). Zeki Demirkubuz'un Yazgısı. İçinde *Kader: Zeki Demirkubuz* (ss. 47-52). Dost Kitabevi.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-imge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk.
- Deleuze, G. (2020). *Francis Bacon: Duyumsamanın mantığı* (C. Batukan & E. N. Erbay, Çev.). Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2023). *Bin yayla. Kapitalizm ve şizofreni 2* (E. Sünter, Çev.). Norgunk.
- Demirkubuz, Z. (2006). *Kader* [Video recording]. Mavi Film, Inkas Film.

- Demoglu, M. E. (2014). Sinemada yakın-plan körleştirir mi netleştirir mi: “Rosetta” ve “Mavi En Sıcak Renktir” filmlerinde yüz’ün farklı etkileri. *E-journal of Intermedia*, 1(1), 8-21. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/91432>
- Dufay, S. (2010). Retrouver la Face : étude du visage dans les dessins d’Antonin Artaud et d’Alberto Giacometti. İçinde F. Flahutez, I. Goldberg, & P. Volti (Ed.), *Visage et portrait, visage ou portrait* (ss. 121-132). Presses universitaires de Paris Nanterre. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.962>
- Düşgör, B., Erbahar, A., & Sarı, A. S. (2021). Mazozizm, melankoli ve aşk: Masumiyet ve Kader filmleri üzerine psikanalitik bir inceleme. *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*, 8(1), 143-160. <https://doi.org/10.31682/ayna.790889>
- Faraji, H., & Yılmaz, M. (2023). Borderline kişilik bozukluğunun “Masumiyet”i ve “Kader”i: Bir film analizi. *Aydın İnsan ve Toplum Dergisi*, 9(1), 67-89. https://doi.org/10.17932/iau.ait.2015.012/ait_v09i1004
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.
- Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal cinsiyet. *Sinecine*, 3(1), 29-54. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/698826>
- Günay, L. Ö., & Subölen, S. (2016). Zeki Demirkubuz sinemasında varoluşçuluk izleri: Karanlık üzerine öyküler üçlemesi. *Sinefilozofi*, 1(2), 147-167. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/303638>
- Halpern, A.-É. (1987). Michaux, Artaud : visages, ravages ou les mirages de l’autoportrait. İçinde P. Grouix & J.-M. Maulpoix (Ed.), *Henri Michaux* (ss. 233-251). ENS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.21045>
- Işıklar, U. (2024). *Demirkubuz*. Doruk Yayınları.
- Jameson, F. (2006). Yeni Türk sineması üzerine kısa notlar (Çağla Karabağ, Çev.). İçinde R. Öztürk (Ed.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (ss. 15-18). Dost Kitabevi.
- Karaca, N. B. (2006). Söyleşi 6. İçinde *Kader: Zeki Demirkubuz* (ss. 153-162). Dost Kitabevi.
- Karakoç, E., & Levendeli, Ş. (2021). Sinemada cinsiyetçi ötekileştirmeye ableism penceresinden bakmak: Zeki Demirkubuz sinemasında ableist temsil. *SineFilozofi*, 6(11), 388-409. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871146>
- Le Breton, D. (2018). *Yüz üzerine: Antropolojik bir deneme* (Orçun Türkay, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Liktor, C. (2019). Deceit, desire, and the films of Zeki Demirkubuz. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 111-135. <https://doi.org/10.32001/sinecine.545799>
- Morrison, P. (2021). *Classical Hollywood cinema, sexuality, and the politics of the face*. Routledge.
- Öztürk, R. S. (2006). *Kader: Zeki Demirkubuz*. Dost Kitabevi.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş: Film yapımı felsefe*. Ütopya Yayınları.
- Öztürk, S. (2022). Sinema ve düşünce ilişkisi üzerine bir tartışma: Beden sinema ve beyin sinema. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2022(60), 93-118. <https://doi.org/10.47998/ikad.1174359>
- Özyurt, O. (2006). Söyleşi 4. İçinde R. S. Öztürk (Ed.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (ss. 142-147). Dost Yayınları.
- Place, A. J., & Peterson, L. S. (2011). Film Noir’daki Bazı Görsel Motifler. İçinde E. Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (ss. 289-308). DeKi Yayınları.
- Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.

- Susam, A. (2015). Demirkubuz sineması: Kötülük üzerine çeşitlemeler. *Doğu Batı Dergisi*, 18(73), 187-208.
- Süalp, Z. T. A. (2001). Türkiye’de sinema ‘Film Noir’ ya da dışavurumcu iklimin içinden Geçerken. İçinde D. Derman (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II* (ss. 89-98). Bağlam Yayınları.
- Süalp, Z. T. A. (2010). Taşrada saklı zaman- geri dönülmeyen. İçinde Z. T. A. Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (ss. 87-116). Çitlembik Yayınları.
- Yılmaz, M., & Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 28, 241-272.
<https://doi.org/10.31123/akil.437623>