

ÖZGÜN BİR TUTKU ÖYKÜSÜ: *KADER* \*

Cihan Camcı

**Zeki Demirkubuz**'un *Kader* (2006) adlı filmi, *Masumiyet*'in 9 yıl sonrasında çekilen ve o filmin öncesini anlatan, 2006 yılında Altın Portakal'da en iyi film ödülünü alan, pek çok görüşe göre en özgün eseri. O yılın jürisinden **Fatih Özgüven**'in deyişiyle, “duygusal bir mecburiyeti anlatan, kuvvetli bir Türkiye melankolisi”... Bence *Kader*'in etkileyiciliği, isminin çağrışımlarını, belki de Türkçe konuşan sinemanın dilini en kendine özgü biçimde kullanarak derinleştirebilmesinde yatıyor. *Kader* üzerine yazılan yazıların neredeyse tümü, bu filmin, yönetmenin kendisine özgü anlatımını yansıtan bir yönetmen sineması olduğunda birleşiyorlar. *Kader*'in kendi sinemasının gelişimindeki “yeni” yerini, **Zeki Demirkubuz** da şöyle anlatıyor:

**Kader**, **İtiraf** ve **Bekleme Odası**'ndan sonraki üçüncü görüntü yönetmenliği yaptığım film. Bir film yapma konusunda, filmin bütün aşamalarındaki tecrübelerim bu filme yansıdı. Tabii içe kapalı, genellikle tek mekânlarda geçen arka arkaya çektiğim filmlerden sonra **Kader** birçok insana haklı olarak 'yenilemiş' olarak gözükebilir.

Başka bir söyleşisinde de *Kader*'in teknik olarak farklı olduğunu söylüyor. (Öztürk, 74) *Kader*'in öyküsünü ise, kendi yaşam öyküsü içinde anlattığı söyleşide şöyle betimliyor:

O kadınla samimiydik ve onun aracılığıyla Bekir gibi kadına âşık olan bir kamyonetçi adamla tanıştım. O zamanlar ben 15 yaşındaydım ama adamın kadına duyduğu aşk, üstelik başka birisiyle metres hayatı yaşamasına rağmen beni derinden etkilemişti. Adam evliydi çocukları vardı. Adamın, hiç abartmıyorum bir köpek gibi kadına bağlılığı, varlığını kadının varlığına teslim etmiş olması 15 yaşında olmama rağmen bende derin bir duygu bıraktı. Aslında kendi içimize baktığımız zaman bunların potansiyeli olduğunu görüyoruz. Aşk duygusu da ideal anlamda kendi varlığını başka bir varlığa teslim etme, bütün iradeni her şeyi onun kollarına terk etme eğilimidir. Bunun geliştirilmiş hâli bence tanrıya kadar

\* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2017 – İkincilik kazanan yazı.

da gidebilir. İnanç duygusunun başlangıcında da bu vardır. Zaten **Dostoyevski** ve **Nietzsche**'ye duyduğum sevgi de bundandır. Onlar aşk ve tutkuya şekil biçmezler. Ne olursa olsun, ister ahlaki, ister ahlak dışı bütün tutkuların ve aşk duygusunun tanrısal bir öz taşıdığını, bu tutku ve aşk olmadan tanrısal bir inanç geliştirmenin mümkün olmadığını söylerler. Ben o kadının ve o adamın hikâyesine tanık olduğum zaman kendi içimdeki bu yanları gördüm. Aslında onlar bana biraz kendimi gösterdi. Ki daha sonraki zaman içerisinde ben de pek çok insan gibi böyle aşklar yaşadım, sebepsiz bir hastalığa yakalanıp aylarca hastanelerde yatacak kadar, bütün hayatımı darmadağın edecek kadar, akıldışı pek çok şey yapacak kadar... Hayat duygusunun bize verdiği değer buradadır. Başkalarının acıları, hikâyeleriyle aslında kendimizi tanır anlarız, kendi içimize bakmayı öğreniriz. O kadın ve adamın benim için de önemi buydu.

### **Demirkubuz Sineması Üzerine, *Kader*'den Önce, Saplantının Varoluşsal Akıldışılığı, Kötülük**

**Olaf Möller**, **Demirkubuz**'un bir *auteur* olarak ilk kez, Cannes'daki *Belirli Bir Bakış* bölümüne seçilmesiyle yapılan toplu gösteriminde fark edildiğini söylüyor. (Möller, 26) **Möller**, giderek dışavurumcu fazlalıklardan arınan, derinliği öne çıkan 5 filminin, 8 yılda tutarlı bir çizgide geliştiğini söylediği **Demirkubuz**'un sinemasında kader temasının belirleyici olduğunu şu sözlerle anlatıyor.

Her film aynı tema ve saplantıların etrafında dolaşiyor; her film aynı sorunun çeşitlemesi: yaşamı yönlendiren kader midir, özgür irade mi? Kaderin kendisini göstermesine izin verme kararı ne ölçüde gerçek bir tercihtir? Özgürlük bu tercihe nerede katılır? (Möller, 26)

Bir başka yorumcu, **Chris Berry** de, bu saplantı ve temaları nasıl açıklayabiliriz diye soruyor. (Berry, 23) **Berry**'e göre, karakterlerin neden böyle davrandıklarının doğrudan bir açıklaması yoktur. **Berry**, saplantılı ve kaderin kaçınılmazlığı karşısındaki trajik hâlimizin iki açıdan yorumlanabileceğini söylüyor. İlki varoluşçu bir açıklama... Karakterlerin bu kendilerini cezalandırıcı, otistik, irrasyonel davranışlarının belirli bir nedeni yoktur. Yönetmen, **Dostoyevski**'yi ve diğer varoluşçu ve fenomenolojik felsefi bir tutumu, bir tür insanlık hâlini yansıtıyordu. (Berry, 23-24)

**Kader**'de bu saplantının ve irrasyonel, anlamsız, absürt, kendine bilerek acı veren varoluş hâlinin karakteristik bir örneğini görüyoruz. Bu örnek, özellikle saplantılı ve kaderi kabullenen varoluş hâlimizin kötülükle ilişkisini

belirginleştiriyor. Bekir artık, İstanbul'da Uğur'la birlikte olduğu dönemi geride bırakıp ailesinin yanına dönmüştür. Ailesiyle birlikte normal bir yaşamı denediği günlerde bir akşam evine geldiğinde Bekir'in eli kapının zilindeyken, zili çalıp içeri girmeden bekleyişini kamera sabit açıdan bize gösteriyor. Sonraki planda, Bekir'in yola çıkmış olduğunu, Uğur'un şarkı söylediği İzmir'deki pavyona gidip, bir an da pavyonun kapısında bekleyip Uğur'a baktığını görüyoruz. Daha sonra, karanlıkta deniz kenarında bir bankta konuştukları sahnedeki diyalogda, kaderin kaçınılmazlığı karşısındaki trajik hâlimizin, hem Bekir hem de Uğur için nasıl belirleyici, güçlü, açıklanamaz bir ağırlıkta olduğunu fark ediyoruz. Uğur, "Gerçekten ne istiyorsun Bekir?" diye sorduğunda Bekir'in verecek bir yanıtı olmadığını, yalnızca, "Olmuyor işte sensiz!" dediğini görüyoruz. Daha sonra, bir an için rolleri değişiyorlar ve Bekir Uğur'a, Uğur açısından rasyonel ve iyi bir öneriyle, hem ailesine, hem de Uğur'un kendisine, üstelik hapisteki Zagor'a da bakabileceğini, İstanbul'a yeniden gidebileceklerini, onlara bir ev tutabileceğini söylüyor. Ancak Uğur bu "iyi ve rasyonel" öneriyi kabul etmiyor. Bekir Uğur'a, "Bütün hayatın boyunca orospuluk mu yapacaksın?" diye soruyor. Uğur da, "Evet, yapacağım!" diyor. Bekir'in "Peki neden?" sorusuna da, "Nedeni yok!" diye yanıt veriyor. Bekir, "Nasıl yok ya!" dediğinde de, "Ben böyle istiyorum!" diyor. Bekir'in "Kötülük ama bu istediğin!" deyişini de Uğur, "O zaman kötülük istiyorum!" diye yanıtlıyor. Kötülük, **Demirkubuz**'da sözünü ettiğimiz açıklanamaz, varoluşun kendi derinliklerinde anlamsız ve güçlü akıldışılığın önemli bir motifi. Bunu **Nihal Bengisu Karaca**'yla 2001'de yaptığı söyleşide söylediklerinde görebiliyoruz.



Edinilmiş bunca bilgiye ve keşifler çağında olmamıza rağmen insanın kaderi ve ruhu ile ilgili birçok şeyin hâlâ karanlıkta olduğunu düşünüyorum. İnsan sonuçları ortada ama sebepleri hâlen karanlık olan bir varlık. Karanlığı kötülüğü ifade etmek için kullanmıyorum. Ama kötülüğün hakkını da veriyorum; bizi meraka teşvik eden kötülüktür. Kötülöklere bakıp, ya da onlar nedeniyle acı çekerken başlar anlama çabası. Bu anlama çabasının kaynağı olması nedeniyle kötölük olgusuna ilgi duyduğumu söyleyebilirim. Hatta daha da ileri gidip bugün insan hayatına yön veren anlamların tümünün kaynağında kötölük olduğunu düşündüğümü söyleyebilirim. ... Her şey kötölükle yüzleştığımız anda bir soru olarak ortaya çıkıyor ya da bir kuşku olarak beliriyor. Kötölük son derece sorgulayıcı ve insan olmanın anlamını belirginleştirici bir şey... (Karaca, 155)

### **Saplantının Akıldışılığının Nedeni Olarak Travma, Derin Can Sıkıntısı ve Müziğin Derinliğı**

**Demirkubuz** sinemasındaki saplantı ve temalar için ikinci olası açıklama ise **Berry**'e göre orijinal bir travmanın neden olduğu irrasyonelitedir.

İkinci olarak, davranışların nedenleri olduğu, ama bunların bir travma sonucu ortaya çıktıkları için görünmeyen ya da bilinmeyen nedenler oldukları çıkarımında bulunabiliriz. Travma, tanımı gereğı, 'yara'nın kendini ancak dolaylı olarak gösterdiği ve asıl olaya ilişkin dolaysız anılara erişmenin mümkün olmadığı bir durumdur. Bu, **Demirkubuz**'un karakterlerinin gizli psikolojisi olarak anlaşılabilir. (Berry, 24)

**Berry** yine de bu iki açıklamanın, karakterlerin kaderin kaçınılmazlığı karşısındaki akıldışı, beklenenin aksine, bir tür esir olmuş gibi davranışlarının kökeninin belirsiz kalmasının ya da orijinal bir travmadan kaynaklanışlarının birbirini dışlamadığını söylüyor. Yani, hem varoluşçu, fenomenolojik bir hâl hem de orijinal bir travmanın neden olduğu akıldışı tutumlar birlikte düşünülebilir. **Zeki Demirkubuz**, **Ruken Öztürk**'le yaptığı söyleşisinde, akıldışının kökeni olarak travmaya değinmiyor ama söz ettiğimiz fenomenolojik-varoluşçu hâlin tarifini çok açık ve vurucu bir tanımla yapıyor. **Demirkubuz** bu hâlin iki nedeni olduğunu düşünüyor:

Birincisi kişilikle ilgili... Yani acı çekmek, ya da acı çekme arzusu taşımak tamamen kişilikle ilgili. Bir insan dünyanın en trajik şeylerini yaşar, ama tıpkı bir hayvan gibi hiçbir acı da çekmeyebilir. Başka birisi kötü hiçbir şey yaşamamıştır, ama çok acı çekebilir. Bu bir kaddedir bence. Yani insanın elinde olan, yaşadıklarıyla ya da yaşamadıklarıyla oluşan bir şey değildir...

Zaten insanın kendisi için üzülmeye bana anlaşılmaz geliyor. Bunun olabilmesi için insanın özellikle zayıf biri olması gerekir. (Öztürk, 85)

İkinci neden ise, **Demirkubuz**'un çocukluğundaki bir anıyla betimlediği, **Heidegger**'in temel, derin can sıkıntısı, *Die tiefe Langeweile* dediği, nedensiz bir bunaltı duygusu, taşranın sessiz sığınının ve tozunun içinde ışıyan akıl dışı bir can sıkıntısıdır.<sup>1</sup> Öğrenciyken yaz tatilinde, “Isparta'nın tuhaf bir sıcaklığı ve kuruluğu vardır yazları. Özellikle öğle vakitleri” (Öztürk, 85) dediği bir zamanda anlattığı deneyim, varoluşçu fenomenolojinin, nedensiz can sıkıntısını varoluşun anlamsızlığına bağladığı bir deneyimdir. Yaz tatilinde kimsenin olmadığı ıssız okulunda, diğer çocukların da ıssızlık ve sıcaktan yılarak oynamayı bırakıp, attıkları topların okulun duvarına vurduğunda, yavaşça yuvarlanarak durduğunda ve sönümlendiğinde çöken derin sessizlikten ve hiçlikten duyduğu acıyı anlatan **Demirkubuz**, bu duyguyu “...içime acayip bir acı çökmeye başladı. Böyle büyüdü büyüdü, nasıl içim kıyılıyor... Ben acıyla ilk defa o gün, orada tanıştım. Sonra hayatımda hiçbir zaman o gün o okulun bahçesinde çektiğim kadar derinden bir acı çektiğimi hatırlamıyorum. Bence dünyadaki en büyük acı da budur” (Öztürk, 85-86)

---

<sup>1</sup> **Heidegger**, can sıkıntısı, *langeweile*'nin, etrafımızda bulunan şeylerin nasıl bizimle birlikte durduklarını sormamızla başladığını söylüyor. **Heidegger**'in söylediklerini şöyle özetleyebiliriz:

Can sıkıntısı bizim kendimize verdiğimiz rolleri sorgulamamızla başlar. Rolümüz bizim kendimiz için anlamsız, önemsiz hâle geldiğimizi mi gösteriyor? Her şey bizim için farksızlaştığı için mi? Her şeyde üstümüze çöken, kökenini bilmediğimiz bir farksızlık, kendi planını gerçekleştiren kader yüzünden mi? Ama yine de kendimiz için bir rol ararız. Kendimize yeniden ilginç hâle getirmek zorunda hissederiz kendimizi. Neden yapmalıyız bunu? Bunu neden yapmak zorundayız? Belki de kendimizden sıkıldık. İnsan kendisinden sıkıldı mı? Neden böyle? *Şeyler bizimle birlikte gerçek, derin bir can sıkıntısının Dasein'in uçurumlarındaki sessiz siste ileri geri salınıp durduğu bir biçimde mi duruyorlar?* (Heidegger, 77)

**Heidegger**, temel, derin bir can sıkıntısı dediği kavramla bizim varoluşumuzun derinliğine çekildiğimiz, *Dasein*'in, yani, burada oluşun, dünyada oluşun uçurumlarında salınışını, temel hâlimiz dediği bir varoluş hâlini kast ediyor. “Derin can sıkıntısı, temel hâlimizdir.” (Heidegger, 80)

Can sıkıntısı, kaderin kendisine ait bir plandır ve *Dasein* bu planı kabul eder; bu planda yer alır. Bu plana *evet* der. Bu anlamda *evet deyiş*, yani **Nietzsche**ci *Amor Fati*, kaderi sevmek, can sıkıntısında kaderin gerçekleşme planında işleyen, ağırlığını hissettiren güçlerin etkisine, hükmüne, yankısına *evet* demektir. Can sıkıntısı, bizim onu bir nesne gibi karşımıza alıp derinleştirdiğimiz bir şey değildir. Kaderimiz de bizim seçtiğimiz bir şey değildir. Can sıkıntısı kendi derinleşir; kader kendi gerçekleşir. Bizi derinliğin, kaderin kaçınılmazlığı karşısında, yalnızca kabul edip, evet diyen rolümüzde bırakır. **Heidegger** ilk öğreneceğimiz şeyin ona, kaderin can sıkıntısı olarak kendisini açışına karşı çıkmak değil teslim olmak olduğunu söylüyor. Derinleşen can sıkıntısını karşılar. Onun odasını hazırlar, döşediğini sereriz. Onun kendisine yer açışına yer açarız. Ona yanıt veririz. Derinliğinde yankılanan sesine kulağımızı akort ederek yaparız bunu. Eski bir radyoda daha önce duymadığımız, ama alttan alta çalmakta olan derin bir müziğe, kaderimizin işleyişindeki ritme kulak verir gibi, radyonun toner ayarını kendimizle uyumlu hâle getiririz. İşte bu ayar (Stimmen), bizim temel hâlimizdir (Stimmung).

diyerek anlatıyor. **Berry**'nin irrasyonelitenin açıklanamayan kökeni olarak tanımladığı varoluşun duyuluşunu, **Demirkubuz**'un bu taşra ıssızlığı ve bunaltıcı sessizliği, sıcağı içinde anlattığı can sıkıntısı deneyiminde görebiliyoruz. Yönetmenin anlattığı hikâyeler öz yaşam öyküleri değiller. Yine de, **Heidegger**'in nedensiz, kökensel can sıkıntısı dediği bir deneyimin varoluşçu derinliği ve akıldışı acısı, **Demirkubuz**'un sinemasındaki tema ve saplantıların, takıntıların, karakterlerin kaderi neredeyse bile isteye kabul edişlerindeki tuhaflığın kökeni olarak görülebilir. **Kader** filminin öncesindeki bu yorumlar, esasen **Kader** için de geçerlidir.

**Kader**'deki tek müzik de, sanki bir denizin derinliklerine doğru inip, bir düşme duygusuna yavaşça kendini bırakırken hissedilebilecek, meditatif bir kabul edişi, bile isteye kadere *evet deyişi* sürekli anımsatan bir arka plan işlevi görüyor. **Edward Artemiyev**'in derin, yavaş ve gerçekliğin alışıldık telaşının dışından gelen müziği, can sıkıntısı deneyiminin tüm filme yayılan varoluşçu akıldışılığının sesini oluşturuyor. **Kader**'de, yalnızca bir pavyon sahnesinde duyduğumuz türkü dışında, tüm film boyunca aynı müzik, can sıkıntısının yayılışını, zamansal uzanışını hissettiriyor.

### **Orijinal Travmanın Öncesi, Kaderin Henüz Çizilmediği Andaki Olanak**

Uğur'la Bekir'in ilk karşılaşmalarında, Uğur'un Bekir'in dükkânına ilk gelişinde, henüz bu tutku-çile oyunu başlamamışken, başka türlü olabirliğin olanağı ikisi için de açıktı. Orijinal travma henüz gücünü, etkisini hissettirmiyordu. Uğur'un iddialı beden dili, bu dil oyununu kendi bildiği, beklediği gibi oluşturma çabasını gösteriyor. Filmin açılış sahnesi, Uğur'un kırıtarak yürüyüşünü arkadan gördüğümüz bir sahne. Uğur kameraya döndükten sonra da kırıtarak, seksi askılı bluzu, sakınımsız bir meydan okuyuşla, özgüvenle saçlarını savuruşu, sakız çiğneyişi, umursamaz, rahat bir tavırla halıların üzerine oturuşu, bir kadının bir erkekle oynayacağı bir oyunun işaretlerini taşıyor. Bekir'in uyanmasından sonra Uğur, doğrudan onu baştan çıkartmayı kolayca göze alabileceğini hissettiren bir iletişim başlatıyor. Uğur'un aslında halı almayı hiç düşünmediğini, halılarla ilgilenmediğini anlıyoruz. Bir süre sonra arkasını dönüp, bluzunu kaldırıyor, belini açıyor ve sıcak hissettiğini gösteren, açıkça erotik bir beden diliyle Bekir'le oynuyor. Kameranın karşı açısından, Bekir'in Uğur'un açtığı beline tutkuyla baktığını, güçlü bir şekilde etkilendiğini, uzun süre gözlerini ayıramadığını

görüyoruz. Ama Bekir -rasyonel olarak- söylemesi beklenen hiçbir şeyi söylemiyor. Uğur'un cilvelerine, onu flörte çağıran ayartıcı davetlerinin hiç birine bir erkek gibi, etkin, inisiyatif alan ve oyunu yöneten bir erkek gibi yanıt veremiyor. Bir tür travmayla karşılaşmış, travmatize olmuş gibi, edilgin bir hâlde tutulup kalıyor.



*Kader*'in başlangıç sahnelerinde, Uğur'un Bekir'in dükkânına dördüncü gelişindeki diyaloga kadar, Bekir'in Uğur'la bir müşteriyle konuşur gibi konuşması sürüyor. Uğur'un, bu filmin sonuna ve *Masumiyet* filminde Bekir'in intiharına kadar, Bekir'e bir erkek gibi davrandığı, onunla, bir kadının bir erkekle kurduğu erotik bir dil oyununu görebildiğimiz sahneler, yalnızca *Kader* filminin bu başlangıç sahneleri... Bekir'in henüz oyuna girmediği, yani henüz varoşlarda yaşayan orta-üst gelir gurubundaki genç bir erkeğin, kendisine cilve yapan çekici bir kenar mahalle dilberisiyle oynaması gereken dil oyununa giremediği, bir travma, tutulma, erteleme ve oynayamama hâlini sürdürdüğü sahneler. Bekir'in edilgin ve rasyonel, normal olarak bekleneni yapmamakta ayak direyen tutulmasının kaçınılmazlığının açıkça görülmediği bir olanak var bu sahnelerde. Bekir'in, güçlü bir erkek gibi Uğur'la iletişim kurabileceği, söz gelimi ona "*gel şu dükkânın arka tarafında seviş benimle!*" ya da "*metresim ol benim!*" diyebileceği bir olanağın açık olduğu sahneler... Bekir'in, "*Uğur ben seni çok seviyorum ya!*" demeyip bir çocuk gibi güçsüzlüğünü gösterdiği, artık Uğur'u hiçbir zaman elde edemeyeceği, zayıf,

yalvaran erkek rolüne girdiğinin anlaşılmadığı sahneler... Uğur'un, zayıf bir erkekle asla birlikte olamayacağı için, Bekir'i bir erkek gibi göremeyeceğinin henüz anlaşılmadığı, Bekir'in yalvaran, çile çektirene kendisini mutlak bir adanmışlıkla gönüllü bir kurban olarak sunan hâlini görmediği sahneler... Bekir'in, Uğur'un gözündeki Bekir'e henüz dönüşmediğinde var olan olasılığın devam ettiği, Uğur için Bekir'in rollerinin nasıl dağıtılacağına henüz belirlenmediği, kaderin çizilmediği bir zaman bu... Kaderin, başka türlü çizilebileceği zamansal bir olanağın açık bir kapıdan görünür gibi belli belirsiz görüldüğü bir zamana ait sahneler... Uğur Bekir'e bir erkek gibi davranma şansı tanırken, Bekir, Uğur'un ilk ziyaretinde düşürdüğü fotoğrafları aldığı anda, çoktan travmanın onu mecbur ettiği çileye, tutulmaya yakalanmış hâlde kalakalıyor. Uğur anlamadan önce kaderinin çizildiğini kabul etmeye başlıyor. Uğur'un fotoğraflarını akşam, ailesiyle yaşadığı evindeki odasında, bir ergen gibi göğsü alçalıp yükselerek incelerken, artık yakalandığı bu hâlin içine girdiğini, Zagor'un fotoğrafını ilk gördüğünde çaresizce heyecanlandığını, annesinin çağrısına yanıt veremediğini görüyoruz.



### **Orijinal Travmanın Etkisi ve Akrasia**

**Aristoteles**, trajedilerde zayıflığımızın neden olduğu yapamama hâline *akrasia* diyor. *Akrasia*, yapılması beklenen, herkesin yapılmasının rasyonel, normal ve doğru olduğunu düşündüğü, bizim de isteyeceğimiz bir şeyi yapmaya gücümüzün olmayışdır. Rasyonel olanın, yapılması arzulanan, istenen, normal olanın bir türlü yapılamadığı bir tutulma hâli. Rasyonel olanın aslında irrasyonel olanla



düşündüğümüz kadar kolay ayrılmadığını söyleyen **Freud** için de bu tutulma hâli, bir saplanma, yakalanma hâlinin başlangıcı, orijinal bir travmadır. Uğur'un normal, beklendik, rasyonel dil oyununa aynı rasyonel bağlamda karşılık veremeyen Bekir'in yakalandığı bu tutulma hâli, onun orijinal travmasının başladığı andır diyebiliriz. Bekir, bu andan sonra, hiçbir zaman bu yakalandığı tutulmayı aşamayacaktır. Bunu aşma saplantısıyla zorlanacak, yazının son bölümünde göreceğimiz gibi, hiç travmatize olmamış olduğu bu başlangıç anına yeniden dönmeye ve oyunu ilk başladığı anda değiştirmeye çabalayacaktır. Bir yaranın bizi travmatize etmesinden sonra, **Freud**'un *post-travmatik kompulsif* tutum dediği, orijinal travmayı yaşamamış gibi olma olanağını yakalamak için geri dönüş, yineleme anlarında, zamansal bir uçurumun kıyısına doğru uzanacaktır. Ama her seferinde uçurumun baş döndürücü çekimine karşı güçsüzlüğün sarhoşluğuna teslim olacak, bile bile içine kayacaktır. Bekir bu oyunun sonunda, yaşam arzusundan daha kökensel ve güçlü ölüm arzusuyla yüzleşmeyi artık erteleyemeyecek, **Kader**'in son sahnesinde söylediği gibi “*onun da bir gururu var!*”dır ve aşağılanmayı daha fazla taşıyamayacaktır. **Masumiyet**'te, ölüm arzusunun gücüne boyun eğerek, hep denediği, hep yenildiği oyunun değişmeyeceğiyle yüzleştiği, bir pezevenge göre bile fazla aşağılandığı bir anda, kafasına sıkacaktır.

### **Filmin Kader Anı, Orijinal Travmanın İlk Fark Edilişi**

Uğur'un, Bekir'in bu tutkusunu ve zayıflığını anladığı sahne de oldukça dramatik... Uğur dükkânda Bekir'e cilve yapıp şakalaşmayı sürdürürken, onun beklendik, rasyonel bir karşılık vermediğini gördüğünde şaşırıyor. Ona, “*Ya sen ne mahcup çocuksun böyle ya!*” diyerek onu flörte katılmaya davet ediyor. Kamera Bekir'e döndüğünde, onun başını eğip bir şey söylemediğini görüyoruz. Sessizce başını öne eğiyor. Uğur'a bu flört hafifliğinden çok daha derin, çok daha güçlü, ağır ve onu ele geçirmiş bir tutkunun etkisiyle bakıyor. Hatta göz göze bile gelmeden, başını sessizce öne eğerek bekliyor. Sözgelimi, Uğur'un Bekir'in arkasından dolaşıp, onu şaşırtarak sessizce yaklaştığı ve birden hafifçe bağırarak arkasından ittiği anda, Bekir de kaskatı kesilmiş bedeniyle hiçbir karşılık vermemek yerine ona sarılsa, Uğur'u kendisine çekse, rasyonel, beklendik davranmış olacak. Böylece yakınlaşmış, bir flört oyununu oynamış olacaklar. Ancak Bekir hiçbir tepki vermeden ve konuşmadan, Uğur'a tutulup kalmış bir donuklukla bakıyor yalnızca.



Kaderiyle karşılaşma anında mutlak bir edilginlikle kalakalıyor. Uğur'un "Neyse, sen sahiden benim gelmemden hoşlanmadın, neyse, ben gidiyorum; hoşça kal!" diyerek kapıya yönelmesinden sonra kamera, 180 derecelik sert bir kesmeyle Bekir'in yüzüne odaklanıyor. Bekir'in yüzünde üzgün, istediğini alamayacağını bildiği için ağlamaklı, çocuksu bir mahcubiyetle, bir talepte bulunuşun hafif beklentisini görüyoruz. Uğur'un arkasından bakarak dükkândan çıkışını izliyor; ancak Uğur çıkmadan hemen önce "Uğur!" diye sesleniyor. Yalnızca adını söyleyerek **Levinas**'ın mutlak edilgenlik ve teslimiyetle, bir tür de hazla içinde kaybolduğumuz, bize çile çektirecek olana sesleniyor.<sup>2</sup> Bu çocuksu ve zayıf talep, tam da böyle olduğu için, zayıflığını ayan eden bir erkeği erkek olarak göremeyecek bir kadının sert, güçlü geri çevirişine mahkûmdur. Bekir'in **Masumiyet**'teki 10 dakikalık unutulmaz monoloğuna ve sonra da intiharına kadar, bu tuhaf, acı veren arzusu, beklentisi, bir haz biçimi olarak acıyı arzulayan yönelimi sürecektir... Bu, Bekir'in zayıflığını, kendisi için kötü olacağını bilse de seçerek girdiği, ele geçiremeyeceğini arzulama, talep etme oyununu ilk başlattığı, orijinal, kökensel

---

<sup>2</sup> **Dostoyevski** de bu tuhaf, acı veren hazzı şöyle tanımlıyor:

Evet yanlış anlamadınız, bildiğiniz şu haz, canım! Başkalarının da aynı hazzı duyup duymadıklarını öğrenmek için bu konuyu açtım. Konuyu biraz daha açıklayayım: Küçüldüğünüzü ve bu yolda en aşırı dereceye varmış olduğunuzu fark etmekten doğar bu haz. Durumunuzun umarsızlığını (çaresizliğini), başka bir adam olamayacağınızı, değişmek için zamanınız, inancınız bulunsa bile değişmeyi kendiniz de istemeyeceğinizi anlamamanın tadına doyum olur mu? Hem değişmek istesenez ne olurdu ki; belki sizin için aslında başka yol yoktu! (Dostoyevski, 13)

bir başlangıçtır. Uğur Bekir'in seslenişi üzerine, "Ne var?" diyerek yanına geliyor. Kamera, Bekir'in sessiz ve talepkâr, beklenmedik, istenmeyecek, tuhaf bir şeyi arzulayan, uman, bekleyen bir çocuğun neredeyse sızlanan, ağlayarak bakan ifadesine odaklanıyor. Daha sonra kamera yine sert, 180 derecelik dönüşle Bekir'in yanına gelen Uğur'un yüzüne odaklanıyor. Uğur'un Bekir'e bakarak onun konuşmasını bekleyen yüz ifadesini bir kez de, kameranın 90 derecelik karşı açıyla ikisini karşı karşıya gösterişiyle görüyoruz. Kamera tekrar Bekir'in yüzüne dönüyor ve karakterlerin kaderlerinin belirlendiği orijinal travma anını, tüm filmin kırılma noktasını bize gösteriyor. Bekir birden olanca zayıflığıyla, neredeyse ağlamaklı bir tonlamayla, yalvarır gibi, yüzüne yere eğerek, "Ben seni çok seviyorum!" diyor.

**Demirkubuz** sinemasında kamera genelde sabittir ve bir tür soğukkanlı nesnellikle bizi olup biteni uzaktan izliyor duygusuyla bırakır. **Kader**'in öncesinde kameranın sert kesmeler yapmadığını, izleyiciyi bir tür mesafede tuttuğunu biliyoruz ancak **Kader**'de, hem çekimler daha çok sayıda mekânda yapılıyor hem de kamera daha hareketli. Bekir'in bu sözleri söylediği sahnede de kameranın, yeniden Uğur'un yakın plan çekimiyle yüzüne odaklandığını, Uğur'un yüzünün biraz da abartılı bir şaşkınlıkla, beklenmedik, umulmadık, rasyonel olmayan bir tutkunun derinliğiyle sarsıldığını görüyoruz. Uğur uzun uzun, bu derinliğe ve zayıflığın, edilgenliğin aşikârlığına inanmak istemezmiş gibi, gerçek olamayacak kadar tuhaf, irrasyonel bir teslimiyete inanamayan bir şaşkınlıkla bakıyor.



Bekir'e artık bir erkek gibi davranamayacağını, Bekir'in oyuncu bir flörtle, beklendik, rasyonel bir genç erkek gibi bir oyuna giremeyeceğini anlıyor. Uğur, onun çok daha güçlü, derin, yerine mihlayan bir çiviyle çakılmış gibi kökensel bir

travmaya yakalanmış olduğunu, Bekir'in yüzünü yakından, yukarıdan aşağı uzun uzun süzen bakışlarıyla anlıyor. Yakın plan çekimle biz de bu duyguyu güçlü bir şekilde hissediyoruz. Uğur, hiçbir şey söylemeden, Bekir'in vurgun yemiş gibi kala kalmışlığına bakarak, yavaşça, "Anladım!" der gibi başını öne eğiyor; arkasını dönüyor ve dükkândan çıkıyor.

### Kader'in Kültürel Özgünlüğü, Absürt

Çelişkili gibi görünse de, aslında burada da bir tür hazza yönelmişlik söz konusudur. Bile isteye kaderini seçen trajik bir kahramanın - ya da daha doğrusu, İzmir'in taşrasındaki varoşlardan, orta-üst gelir gurubundan melankolik bir lümpenin - kaderini anlayarak onu sevmesi, ona razı olması, usul usul başını eğerek yürümesi de bir tür hazdır. *Akratik* yöneliminin bedelini anlamış, kendisini yinelemeye zorlayan travmasını sessiz sakin duyarak kabul etmiş Bekir için de bu böyledir.



**Thomas Hobbes'a** göre insanın absürt olma ayrıcalığı vardır. *Kader'deki* karakterlerin farkında olarak, bile bile kaybedişleri absürt insanlık hâllerinden biridir. Kaderini bile bile yaşamak, çileyi kabul etmek ve çile çektirene adanmışlık, zayıflığın farkında olmak, yaşamı sanata yaklaştıran bir normal dışılık, absürtlük ortaya koyuyor. Sanat, tam da bu absürtlüğü problematik hâle getirdiğinde insana dair ilginç şeyler söyleyebiliyor. Aslında, *Yazgı'da* Musa'nın hâli de; Bekir ve o öldükten sonra *Masumiyet'te* yerine geçen, Uğur'un sevgilisi Zagor'un kendi

hapishane arkadaşı Orhan olduğunu anlayamayan Yusuf da; *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in sinsi planlarını kendisine "*Kader işte!*" diye açıklamasından sonra onu öldüreceğine intihar eden İsa da; Uğur'un sessiz kızı Çilem de absürt birer masumiyet örneğidirler. Bu hikayeler, Türkiye'de alt kültürün, düşük gelirli, düşük sosyal statülü insanın masumiyetlerini yitirmeden kötülükle, acıyla ilişkilerinin absürt hikayeleridir. İnsanın başına gelenlerin absürtlüğünü olması gerekenmiş gibi kabul edişi, güçlü bir melodram özelliğidir.

**Demirkubuz** sineması bir bakıma çilenin normalleşmesinin, insanın bunu **Nietzsche**'nin gönüllü kaybedenler dediği gibi kabullenişini, bu kabullenişin absürt ilginçliğinin sanatını yansıtır. Filmlerindeki yinelemeler, Yeşilçam filmleri seyreden karakterlerin Türk sinemasına selam gönderişleri klasik melodram unsurları gibi görünse de, **Demirkubuz**'un sineması Yeşilçam'dan ayrılan, kendi özgün öyküsünü ve sinema dilini, söz ettiğimiz absürtlüğün anlatısıyla ayırt edici biçimde ortaya koyar. **Zeki Demirkubuz** da bir söyleşide, kendi sinemasının ayırt edici özelliğini anlatırken şöyle diyor:

Ben kriterlerimi koymak istiyorum. Bu kriter de şu: Benim için sanat maneviyatın ta kendisi. Kısıtlamaları olan keyfi özgürleşmeler yerine çileyi esas alan, anlatılmayanın peşinde olan şeydir sanat. İnsanların aklına, klişelerine, bilgilerine değil insanlık durumlarına yönelen; güçlü yanına değil zayıf yanına yönelen, itirafkâr bir şey. (Öztürk, 158)

### **Sonuç Yerine: Kader'in Dilinin Özgünlüğü**

Bekir'in, yukarıda alıntıladığımız konuşmasında kaderiyle yüzleştiği o kırılma anında, kaderin kapısının önünde orijinal travmaya bütün bütün teslim olmayı seçeceği, artık kendisine verilen rolün ötesine geçmeyi hayal edemeyeceğini anlayışı da böyle bir kabul ediştir. Uğur da artık, Sinop'ta, bağırarak, "*Hiç gururun yok mu lan senin!*" diyerek aşağıladığı Bekir'in tutkusunu anlıyor. Hasta çocuğunun ilaç torbası elinde, her şeyi bırakıp, hiçbir zaman elde edemeyeceği tutkusunun peşine düşmesinin irrasyonel gücüne bir tür saygı bile duyuyor. Bekir'i dinlerken sarsıla sarsıla ağlayarak, bu kökensel, her türlü rasyonel haz ve normal örüntüyü aşan gücü bize duyurur.<sup>3</sup> Bekir'in, İzmir'deki pavyon kapısında olduğu gibi,

---

<sup>3</sup> Anımsama ve yineleyerek geçmişi geri çağırma burada, haz ilkesinden daha güçlü bir arayışın, **Freud**'un ölüm arzusu dediği, en az haz ilkesi kadar güçlü bir arayışın etkisindedir. Ölüm arzusu, haz ilkesini aşan bir orijinalliktedir çünkü haz ilkesinin temelini oluşturan ayırımın henüz oluşmadığı, henüz benliğin ve cinsel arzuların ayırışmadığı bir kökenselliktedir.

uzaktan ama güçlü bir adanmışlıkla seyrettiği Uğur'u, yine bile isteye yenildiği tutkusuna kendisini bütün bütün adanmış ve artık geri dönülmez bir köprüden geçmiş hâlde, kendisine yaptığı kötülüğün farkındalığıyla bir kez daha seyreder. Açık kalan kapının dışından izlediğimiz bu sahneyle, **Kader** sona erer.



**Kader**'de önemli olan, psikanaliz, trajedi, fenomenoloji gibi tümüyle batıya ait kültürel kodların, tüm bu batılı söz dağarcığının, hem Yeşilçam'la ilişkisini sürdürüp hem de klasik bir Yeşilçam melodramındaki gibi sarkmadan, klişelere ve arabeske bulaşmadan kendi dilini oluşturması ve bu dilin Türkiye'nin kültürel kodlarıyla çok uyumlu kullanılabilmesidir. Bekir'in sessiz kabullenışı kadar, babasının çay içişinden okey oynayan arkadaşlarının argolarına, hayal kırıklığının elde söndürülen sigarayla sembolize edilmesine, Uğur'un ailesine, Uğur'un annesinin Cevat'a küfürlerine, kardeşinin mağduriyetine kadar sahiciliği ve kendine özgü dili sürdürebilen bir filmdir **Kader**. Turgutlu'da kasabanın can sıkıcı atmosferi, İzmir'de Kahramanlar'daki pavyonların, eski otellerin varoşlarda yaşayanlar için kıyısına tutunulan büyükşehir havası, tutunamamışların, kaybedenlerin sahiciliği diyalogları, Zagor'un adamının Bekir'i ayağından vururken gördüğümüz beden dili... Bekir'in, beyaz ceketle, Uğur'un çalıştığı pavyonda takılırken gördüğümüz *artist* hâlleri, *Yalan Dünya* türküsüne eşlik ederken hayatından memnun, esas kızın sevgilisiymiş gibi kendisini kandırışları... Hep bu dilin parçalarıdır. Küfürler, meydan okumalar, delikanlılığın kendilerine özgü, yazılmamış kurallarının sertliği, karakterlerin zayıflıkları, saplantılı tutkuları ve adanmışlıklarıyla son derece uyumlu biçimde iç içe geçmiş bu dilde... **Kader**'in özgünlüğü, Türkiye'nin kendisine özgü alt, *underground* kültürünün olanca

gerçekliğiyle yansıdığı bir dili oluştururkenki gücünde... Bütün bunlar Bekir'in zayıflığının aksine, **Kader**'in Türk sinemasında en güçlü örneklerinden sayılmasına, **Zeki Demirkubuz**'un da gerçek bir *auteur* yönetmen olmasına neden oluyor.

### Kaynaklar:

- Berry, Chris. *Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında*, çeviren Baş, Belma., Öztürk, Ruken. *Kader* içinde, sayfa, 19-25.
- Critchley, Simon. *Ethics, Politics, Subjectivity*, Verso Press, Londra-New York, 1999.
- Davidson, Donald. "Paradoxes of Irrationality", *Problems of Rationality* içinde, Clarendon Press, Oxford, 2004.
- Dostoyevski, F. Mihayloviç. *Yeraltından Notlar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1985.
- Sigmund, Freud. *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, çeviren Babaoğlu, Ali. Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Jameson, Frederick. *Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar*, Öztürk, Ruken. *Kader* içinde, sayfa, 15-19.
- Heidegger, Martin. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World-Finitude-Solitude*. çev. William Mc-Neill ve Nicholas Walker, Indiana University Press, 1995.
- Karaca, Bengisu N. *İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü anlamaktan Geçiyor*, söyleşi, Öztürk Ruken, *Kader* içinde, sayfa, 153-159.
- Möller, Olaf. *Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık*, çeviren Emirgil, Nur. Öztürk, Ruken. *Kader* içinde, sayfa, 26-30.
- Öztürk, Ruken. *Kader*, Dost Yayınları, Ankara, 2006.
- <http://zekidemirkubuz.com> ([link](#))
- Özgüven, Fatih. "Kader", Radikal, 16.11.2016 ([link](#))
- Kacakkova. "Kader", Zeki Demirkubuz" ([link](#))