

VARLIĞIN ÖZÜ “TEPENİN ARDI”NDA EMİN ALPER'DEN BİR VAROL(AMA)MA ÖYKÜSÜ

Ayşegül Gündoğdu

Dokuz Eylül Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

Öz

Emin Alper'in ilk uzun metraj filmi *Tepenin Ardı* (2012) bireysel ve toplumsal bütünlüğün gerçekliğin özündeki bir ontolojik boşluk vastasıyla kurulduğunu göstermektedir. Film Faik, ođlu, torunları ve yanında çalışan bir Yörük ailesinin gözlerden uzak uçsuz bucaksız bir yaylada geöen hikâyesine odaklanır. Ancak bu hikâyede özellikle vurgulanan Faik'in "tepenin ardında" olduklarını iddia ettiği ama film boyunca hiç görünmeyen Yörüklerle bitmek bilmeyen çatışmasıdır. Varlıkları yalnızca bir kurgu, gerçeklikleri de ancak kurgulanarak var edilmekte olan Yörükler hikâyesiyle Emin Alper, sadece, insanların hayatta kalabilmek için bir öteki/düşman yaratma eğilimini göz önüne sermez. Filmin asıl vurgusu bireylerin ve toplumların "gerçekliklerinin" tam da o gerçekliği içine alıp yok etmekle tehdit eden ontolojik bir boşluk ve hiçlik üzerine yapılandırılmış kurgular olduğudur. Bu çalışmada Slavoj Žizek'in en temel kavramlarından gerçek ve fantezi kurgusu temelinde *Tepenin Ardı* filmindeki boşluk ve hiçlik üzerine yapılandırılmış olan yapı incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: *Tepenin Ardı*, Emin Alper, gerçek, fantezi (gerçekliđi), Slavoj Žizek.

The Essence of Existence in "Behind The Hill": A Story of (Non)Existence by Emin Alper

Abstract

Emin Alper's debut movie *Tepenin Ardı* (*Behind The Hill*, 2012) shows how reality and individual and social integrity are established through an ontological void at the core of reality itself. It tells the story of Faik, his son, his grandsons, and a Yörük (nomad) family who work for him in a remote location on a vast plain. The story is focused on Faik's conflicts with the Yörüks, who, he claims, live "beyond the hill," but who, apart from their presence in Faik's discourse, never actually appear throughout the movie. By telling this story of the Yörüks, whose existence is a "fiction" and whose reality is "fictionalized," Emin Alper displays people's need and tendency to create enemies of others. Moreover, he shows that the "reality" of individuals and societies is also a fiction, built upon an ontological void that threatens to engulf that very reality. In order to analyze the structure of the movie, this article invokes two of Slavoj Žizek's most significant concepts, the Real and fantasy reality.

Keywords: *Tepenin Ardı*, Emin Alper, the Real, fantasy reality, Slavoj Žizek.

Giriş

Emin Alper'in yurt içi ve yurt dışında kazandığı pek çok ödülle 2012'nin çok ses getiren filmlerinden olan *Tepenin Ardı* bir tür "yok"luğun, "var olmayış"ın içinde bir var olma hikâyesi yaratarak hem bireysel hem de grup olarak var olma ve varlığını sürdürme çabasını anlatmaktadır. Bu anlatı odak noktasına Orman İşletmesi'nden emekli olduktan sonra babadan kalan arazisinde yaşayan Faik'in Yörüklerle olan çatışmasını alır. Ancak bu var olma sorunu sadece Faik'e ait kişisel bir mesele değil Faik'in yaz tatili için yanına gelen oğlu Nusret, torunları Caner, Zafer ve yardımcısı Mehmet ve ailesini de içine alan daha geniş çerçeveleri olan bir sorunsala dönüşür. Grup birliği, bütünlüğü ve bu bütünlüğün korunmasına dair refleksler gibi konular çeşitli şekillerde görsel ve yazılı eserlerde tartışılmakla birlikte *Tepenin Ardı* dikkat çeken görsel ve metinsel anlatımıyla bu konuyu daha farklı bir biçimde tartışmayı mümkün kılmaktadır. Özellikle filmde ortaya konulan bir tür "yokluğun üzerine konumlandırılan bir varoluş anlayışı Slavoj Žižek'in fantezi kurgusu olarak açıkladığı gerçeklik tanımını akla getirmektedir" (Gündoğdu, 2013, s. 18-19).¹ Aslında film öncelikli olarak resmettiği eril dünya ve uçsuz bucaksız bir yaylayı mekân olarak kullanımıyla klasik western kurgusunu ve görselliğini anımsatmaktadır. Alper de bir röportajında filmin çekildiği bölgenin coğrafi yapısının Westernleri çağrıştırmasının hikâyenin aktarımına katkı sağladığını ifade etmiştir:

Başta hikayenin westernle ilgisi yoktu aslında [...] Sonra hikâyenin de westernle benzediğini keşfettik. Yörükler yerine Kızılderilileri koyarsan gayet bir western hikâyesi. Çekimlere yaklaşırken ben de bunu kullanabileceğimizi düşündüm çünkü hikâyenin stilize bir boyutu var. Bunu biçimsel olarak da stilize bir takım mizansenlerle güçlendirebiliriz diye düşündüm. Filmin karakterlerinin bir 'kahramanlık' iddiası var, başta Faik olmak üzere. Mizansenlerin ve kamera kullanımının hem bu kahramanlık iddiasını yansıtan hem de alttan alta onunla dalga geçen, onu biraz daha ironikleştiren stilize bir yaklaşımla kullanılabileceğini fark ettim [...] [W]estern ikonografisini kullanarak filmi biraz daha stilize bir hale getirmeyi arzuladım. Sergio Leone hastası bir insan olarak severek yaptım bunları (Aytaç & Göl, 2012, s. 33).

Ancak *Tepenin Ardı*'nda hikâye ve görselliğin kullanımı çoğunlukla "iyilerin galip geldiği iyiler-kötüler çatışmalı (beyaz adam-Kızılderililer ya da eşkıyalar) western yapısından farklı bir noktaya geçmektedir" (Gündoğdu, 2013, s. 18). Kerem Akça da "Antonioni Usülü 'Seyyit Han'" başlıklı yazı-

¹ Bu makale *Film Arası* dergisi Mayıs 2013 sayısında yayımlanan "Sistemin Özü *Tepenin Ardı*'nda" başlıklı yazımın genişletilmiş halidir.

sında Alper'in western yapısını farklı bir içerikle kullanarak sıradışı bir form geliştirebildiğini vurgulamıştır:

Yılmaz Güney'in western [...] şaheseri "Seyyit Han"ın estetiğinin "Antonioni sineması"na uyarlanmış versiyonu gibi duran "Tepenin Ardı", boşluklar, hiçlik, genel planlar, hırçın sessizlik ve içimizdeki düşman algısı eşliğinde akarken geleneksel dramatik yapıların gerekliliklerini yerine getirmiyor.[...] [p]olitik bir anti-western iskeleti [yaratıyor] (2012).

Filmde mekân kullanımı ile ilgili ilginç bir tespiti "Tepenin Bu Yanı: Mekânsal Bağlamda Tepenin Ardı" başlıklı yazısında Fırat Konuşlu yapar. Konuşlu *Tepenin Ardı*'ndaki mekân algısını Lefebvre'in mekân kavramsallaştırması üzerinden okur ve her karakterin "tepenin bu yanı"ni "ekonomik-politik-sosyolojik-psikolojik etmenlerle yeniden üreterek, üretilen bu farklı mekânlar aracılığıyla birbirleriyle iktidar mücadelesinde olduklarını" yazar (2013). Filmin bu alternatif görselliği ve mekân kullanımını onu klasik bir taşra hikayesi olmaktan da çıkarır. Alper durumu şöyle özetler:

Ben aslında bu filmi hiç taşra filmi olarak düşünmedim. Taşra sadece anlatılmak istenen şey için bir laboratuvar, bir mikrokozmostu. Ama tabii ki hem benim geçmişimden beslenen bir tarafı var, hem de o karakterler gerçekten taşralı, organik mânâda taşralı tipler. O anlamda bir açıdan bir taşra filmi, bir açıdan değil. Yani taşralılıkla hesaplaşan, bunu mesele edinen bir karakter yok orada, kimsenin de böyle bir derdi yok, kimliklerine bu anlamda mesafe alan karakterler yok. Dolayısıyla filmde bu anlamda bir taşralılık meselesi yok (Aytaç & Göl, 2012, s. 33).

[...] bence film taşrada yaşayan insanların veya Nusret gibi taşradan çıkmış insanların gerçekçi bakışını yansıtıyor diyebiliriz. Diğer filmlerde daha çok yönetmenin bakışını yansıttığı, onun problematiklerini devam ettirdiği için taşra paranteze alınmıyor bence. Evet uygun tanım bu herhalde: Taşranın paranteze alınması. Burada taşra paranteze alınmıyor, bir atmosfer, bir lokasyon olarak var (Aytaç & Göl, 2012, s. 34).

Dolayısıyla film hikâyesini farklı görsel yapısıyla da buluşturarak sadece western ya da taşra hikâyesi olmaktan çıkıp farklı bir varoluş anlatısını aktarmak için bir araç olmaktadır. Alper'in de belirttiği üzere western görselliğini Westernlerin altını çizdiği kahramanlık kavramı ve hikâyelerini boşa çıkararak bir yapıya hizmet ettirmekte ve bu şekliyle de bireysel ve toplumsal varoluş refleksi ve ötekileştirme gibi konulara çok daha kapsayıcı bir noktadan bakmayı mümkün hale getirmektedir. Bu haliyle de lokal ve küçük bir hikâye olmaktan sıyrılıp daha evrensel, geniş bir çerçeveye girebilmektedir. Hatta politik okumalara müsait bir yapısı olmakla beraber doğrudan bir politik gönderme yapmak ya da net bir politik konuyu sunmak yerine daha evrensel,

insanlık durumuna ait bir mesele olarak hikâyesini anlatabildiği için daha da güçlenmektedir. Alper de filmin Türkiye'ye özgü yerel bir hikâye olabileceği kadar evrensel bir hikâye olarak algılanmasının kendisi için “en ideali” olduğunu söyler: “Hikâye evrensel bir hikâye, Türkiye'ye özgü değil, pek çok coğrafyaya, tarihsel dilime uyan bir hikâye, çok tekrar etmiş bir hikâye. Ama tabii ki şu an Türkiye'de yazılıyor olmasının da bir anlamı var” (Aytaç ve Göl, 2012, s. 31). Filmin bu ilgi çeken hikâyesine ve onu tamamlayan görsel yapısına farklı bir okuma sunmak amacıyla bu çalışmada Slavoj Zizek'in *gerçek* ve *fantezi* gerçekliği (kurgusu) kavramları teorik temelinde detaylı bir metin analizi yapılarak *Tepenin Ardı*'nda boşluk ve hiçlik üzerine kurgulanmış, hem lokal hem de evrensel yansımaları olan bir varol(ama)ma yapısı ve bu yapının doğurduğu sonuçlar incelenecektir.

Fantezi Kurgusu ve Gerçek

Çağdaş felsefenin önde gelen isimlerinden Slavoj Zizek İngilizce yazdığı ilk iki kitabından biri olan *İdeolojinin Yüce Nesnesi*'nden itibaren, zaman içinde tartıştığı noktalara eklemeler, değişiklikler yapsa da temelde insanların kendileri için kurduğu düzenlerinin ve hatta varlığın da aslında ontolojik bir *yokluğun* üzerine inşa edilen bir fantezi kurgusu olduğunu söyler. Ancak bu fantezi kurgusu biraz da klişeleşmiş “fantezi” fikrinden farklı şekilde işler; Zizek'in bahsettiği şekliyle fantezi kurgusu hayatın zorluklarına karşı bir güvenlik kalkanı yaratan, kurtarıcı bir hayali dünya değildir, tam tersine, bir gerçeklik algısı oluşumunu ve gerçekliğin dayanak noktası olarak gerçekliği mümkün kılandır: “gerçeklik’ dediğimiz şeye tutarlılık veren dayanaştır fantezi” (Zizek, 2004, s. 59).

Bir başka deyişle de fantezi yapılanması gerçekliğin kendisidir çünkü bu fantezi kurgusunun desteği olmadan zaten gerçeklik olamaz. Bir bakıma fantezi kurgusu gerçekliğin var olabilmesi için bir çeşit destek mekanizması görevi görür. Bununla birlikte Zizek insanların fantezinin bu işlevi konusunda yanlışta olduklarını da ekler. İnsanlar çoğunlukla bir takım fikirlere, ideolojilere kabahat bulmaktadırlar der, “şu düşünce ya da ideoloji bizden bir şeyleri saklıyor, sorun yaratan şey o” diye sözde şikâyet eden bir söylemdir bu. Gerçekliğe dair yanlışta tam da buradadır ve toplumların işleyişi ve bireysel kimliklerin şekillenmesinde esas tanımlayıcı role sahip olan bu yanılsama ile sebep olduğu sonuçlardır:

[İnsanların] [g]özden kaçırdıkları, yanlış tanıdıkları şey gerçeklik değil, kendi gerçekliklerini, kendi toplumsal faaliyetlerini yapılaştıran yanılsamadır. [...] Dolayısıyla bir çifte yanılsama söz konusudur: O da

gerçeklikle kurduğumuz gerçek, fiili ilişkimizi yapılaştıran yanılsamayı gözden kaçırmayı içerir. Bu gözden kaçırılan, bilinçdışı yanılsamaya da *ideolojik fantazi* adı verilebilir (Zizek, 2004, s. 48).

Dolayısıyla bir şeylerin anlaşılmasını, algılanmasını engelleyen ideoloji değildir. Aksine, ironik olarak, herhangi bir politik, kültürel ve/veya sosyo-ideolojik aygıtın bir şeyleri sakladığının ve bu saklananların öğrenilmesini engellediğinin sanılması tercih edilen bir yanılsamadır. Bu yanılsama insanların varlıklarını ve gerçekliklerini anlamlandırmada yanlış yaptıkları ama yine de yapmayı tercih ettikleri noktadır². Zizek'in sözleriyle “ideolojinin temel düzeyi, şeylerin gerçek durumunu maskeleyen bir yanılsama düzeyi değil, bizatihi toplumsal gerçekliğimizi yapılaştıran (bilinçdışı) bir fantezi düzeyidir” (2004, s. 48).

Gerçekliğin ancak bir fantezi kurgusu olarak var olmasının sebebi varlığın ve gerçekliğin aslında olmayan bir şeyin varlığı/yokluğuyla tanımlanmış olmasındandır. Tony Myers bu konuda, “temel Zizek argümanı bir şeyin gerçekliğinin kendisinden başka bir yerde olduğu, bir şeyin kimliğinin kendisinden başka bir yerde olduğudur. Sanki her şeyde bir boşluk, her şeyde kendisinin gerçekliğini ortaya çıkaracak ama kendisinin dışında bir yerde bulunabilecek küçük kayıp bir şey vardır” (2003, s. 3, 6) diye yazmıştır. Bu kayıp şey varlığın ve sistemlerin özünde olan hatta o özü oluşturan şeydir ve gerçeklik içinde ortaya çıkışı da varlığa karşı bu tehditkâr yapısı nedeniyle çoğunlukla travmatik, korkutucu, yok edici formlarla temsil edilen *gerçek*³ formunda olmaktadır. Bu yüzden de “[h]er çeşit gerçeklik (sembolik-imgesel), herhangi bir şekilde parçalanıp bozulma tehdidi yaratan *gerçeğin* çeşitli ortaya çıkış hallerinden kaçmak için yapılan imkansız bir çabadır: travma, kayıp, endişe gibi” (Zizek & Daly, 2004, s. 7) çünkü *gerçek* bireyi ve/veya toplumları bu en temel yoklukla karşı karşıya getirmektedir. *Gerçek* bu anlamda “söylem aracılığıyla kendimize ‘gerçeklik’ olarak temsil ettiğimizi” sandığımız şey değil, “tanımı gereği, söylemin içeremeyeceği şeydir” ve “dünyanın dil ile inşasının

² “Şeylerin gerçekte nasıl olduğunu gayet iyi bilirler, ama insanlar yine de bilmiyor-muş gibi davranırlar” formülü, Zizek'in, Marx'ın “bilmiyorlar ama yapıyorlar” formülünün yeniden okumasını yaptığı bir tanımdır (2004, s. 48). İdeolojik yanılsamanın yerinin bilmekte değil, asıl, yapmakta olduğunu söyler Zizek. Ona göre insanlar gerçekliğin kendisini biliyor ama buna rağmen bilmiyormuş gibi davranmaktadırlar. Dolayısıyla asıl gözden kaçırdıkları “toplumsal gerçekliklerinin kendisinin bir yanılsama, fetişist bir tersine çevirme tarafından yönlendirildiğidir” (Zizek, 2004, s. 48). Paradoksal olarak da bu tersine çevirme toplumsal gerçekliğin ön koşulu gibidir.

³ Gerçek, Zizek'in Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramının temelini oluşturan “imaginary, symbolic, the Real” yani “imgesel, sembolik, *gerçek*” olarak anılan üçlü yapısı içinde en çok üzerinde durduğu ve “yazılarındaki bu kadar çeşitli felsefi, politik ve kültürel alanı bir arada tutan” (Kay, 2006, s. 16) temel sorunsaldır.

dan öncesidir” (Kay, 2006, s.16; Myers, 2003, s.25). Dil ile betimlenemeyen, böyle bir betimleme ya da anlamlandırma süreçlerinin dışında ve ötesinde bir artık değer ya da fazlalık ama sembolüğün⁴ de özündeki bu eksik/boşluk Zizek’e göre dilin ve anlamlandırma sürecinin dışında olmasına rağmen tam da bu sebeple bu süreci var eden şeydir ve “tüm sembolik-imgesel yapı bu temel eksiğe bir tarihsel cevap olarak vardır” (Zizek & Daly, 2004, s. 7).

Dolayısıyla, varlığın ve sistemlerin özü kendilerini üzerine inşa ettikleri, Zizek’in *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezleri* (2005) kitabının başlığında da geçtiği üzere *yok merkezler*dir. Bu boşluğun üzerine ve ona rağmen var olabilmek için kurulan fantezi kurgularıdır. O kurguların ardında ya da özünde bireyi/toplumları bekleyen şey o varoluşsal boşluk olduğu için de fantezi kurgusu olmadan bireylerin kendilerine ait sandıkları gerçeklikleri var olamaz. Bu yapısal/varoluşsal boşluk hiçbir zaman kapatılamayacağı ve bu boşluk vasıtasıyla kurulan fantezi sürecinin dışında kalınması da birey için yok olmak anlamına geleceğinden bireyler/toplumlar bu boşluğu birisine/bir şeye atfederek o hiçliği anlamlı hale, “bir şey” haline getirmeye çalışırlar. Bu kurguya göre o kişi olmasa her şey çok iyi işleyecekken sırf o kişi olduğu için bütün düzen bozulmak üzeredir. İşte bu yüzden tehdit yaratan kişi ya da şeye karşı diğerleri bir araya gelerek bütünlüğü sağlamaya, boşlukları olmayan bir yapı oluşturmaya çalışırlar. İronik olansa tüm bu bütünlüğü sağlama çabasının bireysel ve toplumsal özde var olan bir açığı, boşluğu kapatmak için yapılan çabalar olmasına rağmen düşünce bazında bir şeylerin o boşluğa sebep olduğuna inanılması ve o sebebe karşı bir araya gelinerek bütünlüğün sağlandığının düşünülmesidir. Bireyler tıpkı bazı engellerin asıl gerçeğin görülmesini engellediğine inanmayı tercih ettikleri gibi bu durumda da bütünlüğün sağlandığını, engellerin bertaraf edildiğini düşünmeyi tercih etmektedirler. Bu tercih aslında fantezi kurgusunun işleyişinin göstergesidir. Fantezi kurgusu ve öznesi bireyleri ve toplumları sınırların ve kimliğin kaybedileceği bir boşluğa düşerek yok olma tehdidiyle yüzleşmek ve dolayısıyla *gerçekle* karşı karşıya gelmek zorunda kalmaktan kurtarmaktadır. Böylece de hem sürekli devam eden bir tehlike algısı aracılığıyla toplumların/bireylerin gerçeklikleri devam ettirilmekte hem de *gerçek* sembolikle yani toplumsal düzlemle farklı biçimlerde şekillendirilerek toplumsal düzleme dâhil edilmeye çalışılmaktadır.

⁴ Sembolik, Jacques Lacan’ın psikanaliz kuramında “imgesel, sembolik, *gerçek*” üçlü yapısı içinde, en genel anlamıyla içinde yaşanan gerçekliktir, toplumsal yapıdır. Dilsel ve kültürel yapısı ayırt edici özelliğidir, dil ile anlamlandırmanın, kültürleşmenin yer aldığı süreçtir. Bu özellikleriyle özneye “ben” olacağı süreci sağlar. Bu konuyla ilgili en temel kitaplar Lacan’ın *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (1960) ve *Ecrits: The First Complete Edition in English* (2007) çalışmalarıdır.

Öte yandan *gerçek* her ne kadar yok sayılmaya ya da üstü kapatılmaya çalışılsa da hâlâ gerçekliği şekillendirendir. Anlamlandırma, kültürleşme süreçleriyle kontrol edilip anlam yüklenerek şekillendirilmeye çalışılsa da *gerçek* tanımı gereği tüm söylemlerin dışında kalacağı için her anlamlandırma çabasıyla Zizek'in açıkladığı üzere "imkânsız olasılık" halinde "gerçekliğe bir yarık açmaktadır. *gerçek* işte bu yarık[ta]dır ve bu yarığın muhtemel tüm biçimleri fantezi ile oluşturulmaktadır" (Zizek & Daly, 2004, s. 69-70, s. 78). Bu anlamda *gerçek* bazen korkunç canavar, çürümüş ceset gibi çok daha net imgelerle, bazen de birisinde hissettiğimiz ama ne olduğunu tanımlayamadığımız tuhaf duygunun yarattığı huzursuzluk şeklinde de ortaya çıkabilmektedir. *Gerçeğin* tehdit ya da tehlike ile ilişkilendirilmesi de bundandır. İmkânsız olanla karşılaşmış ya da her an karşılaşabilecek olma durumunu yaratması, imkânsız olasılık olarak her an gerçekliğin içinde olması. Böyle bir durum bireyin sınırlarını ve gerçekliğinin konumunu sarsacağı için yok olmak, dağılıp kaybolmak anlamına gelecektir. Bu yüzden her türlü anlamlandırma ve söylem süreçlerinin dışında kalan ve tüm içselleştirme süreçlerine de direnen bu sert çekirdekle muhatap ol(ama)mayı sağlayan bu fantezi kurgusudur.

Tepenin Ardı'nda Kurulan Fantezi Gerçekliği

Tepenin Ardı'nda Emin Alper öncelikle filmin hemen açılışında ve devamında filmin genelinde her şeyi yutup yok edebilecek bir boşluk/hiçlik duygusu ile *gerçeği* görsel olarak kurar. Örneğin filmin açılış sahnesinde "kamera birisini takip etmektedir, aslında çerçevede olan ama görünmeyen bu kişi hırsla kavak fidanlarını kırmaktadır" (Gündoğdu, 2013, s. 18). Bu kamera kullanımıyla Alper izleyiciye kavak fidanlarını parçalama hareketini takip ettirerek onları aynı anda hem bu olayı takip eden hem de yapan kişi konumuna alır ve olayın faili mi seyircisi mi olduğu belirsiz bir alan oluşturur. Olup biteni takip eden(ler) ya da bunu yapma sebepleri bilinmediği için ne olduğu, nereden geleceği bilinmeyen ve önüne çıkanı yok edebilecek bir tehlike algısı açılış sahnesinden itibaren filmde kurulmaya başlanır. Bu şekliyle de filmin genel havasında her an bir şeyin olabileceği, takip edilme/etme hissini tanımlayıcı olacağı paranoya atmosferi yaratılır. Alper filmdeki paranoya ve belirsizlik atmosferini hikâyenin yapısı bunu gerektirdiği için özellikle tercih ettiğini açıklar:

[K]amera manipülatif kullanıldı bir sürü yerde, yer yer yönetmen bakışı olarak kullanıldı, yer yer seyirciyi kandırmak için, yer yer de "acaba mı?" sorusunu sordurmak için yapıldı bu çekimler. Yani bilerek muğlaklaştırmaya çalıştık. Zaten onların çoğunu alternatifli çektik. Omuz kamerasıyla yani sübjektif kamera izlenimi vermek için çekilen açılar da

vardı, tripodla çekilmiş sabit açılar da. [...] Bir de benim çok sevdiğim *steadycam* çekimler var. Bir gizem yaratıyor, hem karakterin kim olduğunu anlamakta ilk başta biraz zorluk çekiyorsun hem de karanlıkta tek başına yürürken etraftan gelebilecek tehdit hissini artırıyor (Aytaç & Göl, 2012, s. 33).

Bu atmosfere katkı yaparak pekiştirense Alper'in sıklıkla tercih ettiği özellikle yukarıdan geniş açı çekimlerdir. Örneğin filmin başında Faik elinde tüfekte koşarak evden çıkar, devamında genel planda Mehmet de ona katılmıştır ve arazide birlikte koşarken ufacık iki figür olarak görünürler. Benzer şekilde Nusret çocuklarla gelirken yolda arabalarının görüntüsü, Faik kayaların dibinde et pişirirken Nusret'le beraber “dev kayaların altında kaybolmuş/onlar tarafından yutulmuş gibi duran görüntüleri” de bu çekimlere örnek olarak verilebilir (Gündoğdu, 2013, s. 19). Bu gibi geniş ölçekle, özellikle de yukarıdan alınan genel planlar hem Faik'in yaşadığı arazinin uçsuz bucaksızlığını göstererek tekinsiz ve her şeyi yutabilecek bir boşluk hissini yaratır, hem de bu alabildiğine sınırsız görünen arazide içerisi/dışarısı, ailede olan/olmayana dair çizilen sınırların da belirsizleşmesine katkı sağlar. Tehdit ya da tehlike olabilecek şeyin konumunu muğlâklaştırarak içerisi ve dışarısı arasındaki sınırı bozar ve dışarısı denen şeyin aslında içeride olduğu algısının görsel olarak da yaratılmasına yardımcı olur. Tekrarlayan geniş açılı planlar kadar karakterlerin sık sık arkadan takip ettirildiği sahneler de bu algının yaratılıp kuvvetlendirilmesine katkı sağlar. Bu sahnelerden en dikkat çekeninde Zafer kamera kendisini arkasından takip ederken yavaşça başını arkaya, sola doğru çevirerek “kim var orada” dercesine, biraz da tedirgin bir ifadeyle bakar. Bunun da sebebi muhtemelen Zafer'in askerden döndüğünden beri içinde bulunduğu sıkıntılı ruhsal durumudur ancak hikâyenin aktarılışı içinde bu sahne filmin kurduğu öykü ve atmosfere, yönetmenin de deyimiyle “hikâyeden belli bir paranoya hissini [geçmesine] [...] [s]eyircinin ‘bu tehdit gerçek mi değil mi?’ duygusunu [yaşamasına], gerçek olmadığını yavaş yavaş [anlamasına]” (Aytaç & Göl, 2012, s. 32) katkı sağlar. Bu belirsizlik hissi ayrıca seyirci ile karakterler ve hikaye arasında belli bir mesafe de koyar ve kolayca özdeşleşmeyi engelleyerek filme, Alper'in tanımıyla, “Brechtien” bir yapı kazandırır: “Özdeşleşecek herhangi bir karakter yok. Film hiç bir anlamda özdeşleşmeye davet etmiyor seyirciyi. Sürekli karakterlerin gerçekliğiyle seyircinin gerçekliği arasında bir mesafe bırakıyor” (Aytaç & Göl, 2012, s. 31). Karakterlerin ve seyircilerin gerçeklikleri arasında oluşan bu mesafe özdeşleşmeyi engellediği oranda güvensizlik ve boşlukta kalma hissini de tetikleyerek filmin inşa ettiği yokluk algısını yükseltir. Böylece olup bitenleri belli bir mesafeden, dışarıdan bakarak takip etmeyi ve hikayenin vurguladığı temel noktalarla daha

doğrudan, “güvenlikli sınırlar” olmadan yüzleşmeyi sağlamaya yardımcı olur.

Bu boşluk-hiçliğin yani *gerçeğin* üzerine inşa edilmeye çalışılan fantezi kurgusunun özellikle Faik üzerinden anlatıldığı söylenebilir çünkü film boyunca arazisine girip kendisine ait sınırı ihlal ettikleri ve keçilerine zarar verdikleri gerekçesiyle sürekli tepenin ardındaki Yörükleri suçlayarak “kötü Yörükler” hikâyesini yaratan öncelikle Faik’tir. Ancak o tepenin ardındaki “Yörüklerin varlığı film boyunca gerçek anlamda hiç ortaya çıkmaz, hep Faik’in söylemi olarak kalır” (Gündoğdu, 2013, s. 19). Bu durum Yörüklerin sadece varlıklarının değil yarattıkları iddia edilen tehdit algısının da sadece Faik’in iddiası olabileceğini akla getirmektedir. Bir bakıma, boşluğun temsilcisi gibi duran ve varlıkları hiç somutlaşmayan ama yokluklarında Faik’in söylemiyle inşa edilen Yörükler/*gerçek* Faik’in gerçekliğine hem toplumsal pozisyonları hem de düzen bozan ve sınır ihlali yaratan tehlike olmalarıyla sızmakta ve Faik’in sınırlarında yarıklar açan tehlike olarak ortaya çıkmaktadırlar. Yörükleri gerekli mercilere şikâyet etmek yerine neden keçilerinden birini çaldığını soran oğluna “burası benim tapulu arazim” diye bağırmasının sebebi de burada yatar. Faik tapulu alanını sadece fiziksel mülk anlamında değil kimliği ve varlığına dair sadece kendisine ait olarak belirlediği ve kendisini o sınırlar içinde korumaya aldığı alan olarak tanımlamaktadır. Konuşlu da Lefebvre’in mekân kavramına göre yaptığı okumada, Faik’in içinde bulunduğu mekânı sahip olduğu mülkle iktidarını kurma ve sürdürme arasındaki etkileşim alanı olarak sahiplendiğini yazar:

Kendisine ait bir meta konumuna bürünmüş, maddi olarak dağdan taştan ibaret olan bu mekân, temsil alanında Faik’in mülkiyet haklarından kaynaklı iktidarıyla birleşir. Elbette ki bu mülkiyet nesnel bir suruma işaret etmesinin ötesinde, Faik’in yeniden ürettiği diğer toplumsal iktidar biçimleri olan erkeklik ve cemaat algısına da eklenir (2013).

Faik için bu mülkiyet ve aidiyet duygusuna dair herhangi bir sınır ihlaliyse içerisi ve dışarısının iç içe geçmesi olarak sadece mülke ait fiziksel değil kimlik ve varlık bütünlüğüne ait algıyı da yıkabilecek en belirgin durumdur. Toplumsal alanda kendini konumlandığı nokta da (eski Orman İşletmesi şefi/mülk ve yerleşik düzen ile “söz” sahibi) göz önüne alındığında Faik’in neden bu kadar tepki gösterdiği daha anlaşılır hale gelmektedir. Eski Orman İşletmesi şefi olarak Faik sınırları çizilmiş belirli bir arazinin korunmasıyla uğraşmış, ormana ait arazinin güvenliğini ve devamını sağlamıştır. Şu an yaşadığı ise hatlarının keskin ve net olduğuna inandığı sınırlara çoktan yarıklar açıldığını, hatta sınır çizgilerinin en baştan beri sandığından çok daha müphem olduğunu görmektedir. Burada Alper’in Faik ve ailesini tanımlarken

kullandığı “[e]ril bir kimlik üzerine inşa edilmiş, kendi iç ilişkilerini bir tür savunma mekanizması üzerinde kuran, militarist, öfke dolu, dışlayıcı [...] içe kapalı, daha homojen olma iddiasında [bir cemaat]” (Aytaç & Göl, 2012, s. 32) ifadeleri de bu durumu özetler. Faik’in varlığını ve kimliğini ayakta tutabilmek için dışarıda bir yerde kendisine ve arazisine kötülük etmekle meşgul “yabancılar, ötekiler” hikâyesine bu kadar yaslanmasının sebebi bu tanımda bulunabilir. Bu dışlayıcı, silahın eril kimliği tanımlayan bir unsur olarak öne çıktığı ve sınırları tamamen savunma refleksleriyle çizilen varlık algısı Faik’in sınırlarını çizebilmesini sağlayan fantezi kurgusunun temelleridir. Bu yüzden Yörüklerle atfettiği her olayda (Nusret’in vurulması, silahın kaybolması, keçilerin öldürülmesi, Yörüklerin geçisini keseceği sırada kayalardan aşağı düşen taşlar) “buna da cesaret ettiler sonunda, şu cürete bak, açık açık meydan okuyorlar artık” der. Zira onun bakış açısına göre, Yörükler kimdir ki, hangi cesaretle “Osmanlı’dan beri buraların kendi otlakları olduğunu iddia edip,” Orman İşletmesi’nden emekli bir arazi sahibine kafa tutmaktadırlar? Hatta kafa tutmanın da ötesinde “Yörükler Faik’in söyleminde toplumsal alanın belirleyicisi olan ve toplumsalın sınırlarını çizen kanunların dışında bir tehlike olarak da kurulu” (Gündoğdu, 2013, s. 18). “Ne garibanı, gariban mı eşkıya mı?” diyerek oğlunun onları gariban olarak tanımlamasına kızdığı Yörükleri, iddiasına göre, kaç kez jandarmaya, kaymakama şikâyet etse de aldığı cevap hep “Faik Bey bizim bunlara sözümüz geçmiyor” olmuştur. Bu ifadelerle Yörükler, kanunlar, nizam ve sosyal-kültürel düzenlemelerle kontrol altına alınmayan aksine bu düzenlemelere yani topluma ve toplumsal bütünlüğe karşı duran bir tehlike olarak da inşa edilmektedir. Dolayısıyla Yörüklerle atfedilen her bir durum Faik’in kanunlar ve düzenlemeler gibi toplumsal yaşamı belirleyen normların dışında kalan ve o normlara meydan okuyan *gerçekle* bir kez daha karşı karşıya kalması ve imkânsızlığın mümkün hale gelmiş olmasıdır. Faik’in kabul etmekte asıl zorlandığı da budur, sınırlarına toplumsal ve bireysel pozisyonuna meydan okuyan (okuduklarına inandığı) bir imkânsızlık tarafından sürekli bir gedik açılıyor olması ve açılan bu boşluğun sınırlarını yuttuğunu hissetmesi. Bu anlamda *Tepenin Ardı gerçeği* hem tepenin ardındaki Yörükler hem de fiziksel mekânın sağladığı boşluk ve hiçlik üzerinden gerçekliğe nüfuz etmiş olarak göz önüne sermektedir.

Aslında, baskın bir baba figürü olan Faik’in yanında sosyolojik ve kültürel olarak işçi-işveren ve sabit bir mekânı olan (yerleşik) - olmayan (göçebe) ayrışmasında ikincil/güçsüz konumda olması üzerinden ezilen Mehmet’in de Yörük olması *gerçeğin* gerçeklikle ne kadar iç içe geçmiş olduğunu ve grup/ailenin kendisinin “dışında” saydığı şeyi zaten içerdiğini göstermesi açısından

kayda değerdir. Bu ironi de filmin açılış sahnesiyle ilişkilendirilerek verilir. Açılış sahnesinde fidanları kimin kırdığı bilinmezken, filmin ortalarına doğru sadece bir kez Faik Mehmet'e borcunun vadesini hatırlatıp, keçileri borcunu ödeyene kadar kendisine devretmesini teklif ettiğinde Mehmet hırsıyla ve küfre-derek kavak fidanlarının arasına dalıp onları kırmaya başlar. Açılış sahnesinin neredeyse aynısı olan bu sahne açılışın gizemini ifşa ediyormuş gibi dursa da filmin genel üslubuyla uyum içinde gerçek fail bu sahne dışında netleşmez, "ya yapan bir başkası idiye?" ve Alper'in sözünü ettiği "bu tehdit gerçek miydi?" soruları açık bırakılır. Yani içerisi ve dışarıları arasındaki ayırım özellikle sosyo-kültürel olarak toplumsal ve bireysel ilişkileri tanımlaması açısından belirginmiş gibi dursa da aslında bir o kadar iç içe geçerek belirsizleşmiştir. Dahası bu sınırlar en baştan beri belirsizdir ama fantezi kurgusu içinde belirginmiş gibi davranılmaktadır. Bu bağlamda Alper'in, Mehmet'in edebiyat ve sanatta çok çarpıcı örnekleriyle gördüğümüz madun tiplerinden biri olduğu şeklindeki tanımı sadece Mehmet ve Faik değil tüm bireyler arasındaki ilişkiyi de yansıtan bir tanımdır. Alper Mehmet'i, "[a]ğasının yüzüne karşı enfes kasideler düzüp, arkasını döner dönmez aynı enfeslikte küfürler etmeye başlayan marabalar ya da ortakçılar örneğin [...] Riyanın düpedüz ve haince bir riya olduğunu gösterip, bu durumdan insanlık adına çok umut yaratmadan, aynı anda ezilenin ezene karşı giriştiği sinsice eylemlerden hınzırca zevk alma halini" tattırabilen (Bora, 2012) karakterlerden biri olarak tanımlar. Bu riyanın en güzel örneklerinden Mehmet Faik'e karşı sesini çıkarmamakta ama içinden bolca küfür etmekte, fidanları kırmakta, Nusret ve Faik'ten gizli Caner'e rakı içirmektedir. Hatta Sülü bile Nusret'i vurmasının suçunu "o deliye" [Zafer] atabilmekte, Caner'e hırlayan köpeğini geri çekmeyerek aralarındaki alt-üst ilişkisinden kendince intikamını (köpeğinin canı pahasına) almaktadır. Mehmet'in riyakârlığı ve Faik'e karşı içten içe biriktirdiği öfke Lefebvre üzerinden de benzer şekilde okunmuştur:

Mehmet, aslında söz konusu mekâna emek veren ve verdiği emekle maddi olarak bu mekânı üreten ve bu nedenle kendi temsil evreninde üzerinde hak sahibi olması gerektiğine kendisini inandırmış biridir. Fakat mekâna dair aidiyeti mülkiyet ilişkileri belirlediğinden emek vermesi ona doğrudan bu hakkı getirmez, bu ancak araziye ortak olursa mümkündür. Bunun bir adaletsizlik olduğu düşüncesinde olan Mehmet, öfkesini Faik'e değil, yine mekâna yöneltir. Çünkü söz konusu mekn onun için Faik'in bedenini temsil etmektedir (Konuslu, 2013).

Diğer taraftan bu maduniyet ve yol açtığı riyakâr ortamı Faik de Mehmet'e karşı kullanmaktadır, hatta tüm mülkün ve iktidarın sahibi olması iddiasıyla daha da açıktan yapabilmektedir bunu. Örneğin Mehmet'in fidanları kır-

dığını belki tahmin etse de (film bu konuda da net bir şey söylemez), “fidanlara iyi bak” sözüyle Mehmet’e gizliden bir gönderme yapar. Hatta Meryem’e üstü kapalı “asılmakta” da rahatsızlık hissetmez, oradaki her şey onun “tapulu malıdır” ne de olsa. Alper’in “[o]rtakçı ile mülk sahibi arasındaki biraz feodal, sınırları yer yer belirsiz maduniyet ilişkisi” (Bora, 2012) olarak net şekilde ifade ettiği bu riyakâr süreçte ortaya çıkarsa (ailenin) içeri(sin)de olduğu sanılanın içeride gibi davranmadığı, dışarıda bırakıldığı sanılanın ise çoktan içeriye sirayet etmiş olduğu ama durum tam tersiymiş gibi davranıldığıdır.

Alper, kavak fidanlarının kırılma sahnesine ilaveten iki olayda daha benzer şekilde ihtimali belirtse de durumu “yüzde yüz kesin” olarak netleştirmemeyi tercih ederek “bu tehdit gerçek miydi?” gerginliğini sürdürür. Bu sahnelerden birinde Sülü’nün köpeği vurulur. Bu olayın resmedilişinde köpeği vuran kişi gösterilmez ancak olayın hemen öncesinde Caner’in kendisine hırslayan köpekten korktuğu Sülü’nün ise köpeği yanına çağırmadığı gösterilir. Bu haliyle de izleyiciye Caner’in panikle köpeği vurduğu hissettirilir. Anlatıda tercih edilen muğlâklık sebebiyle seyircinin olay örgüsüne bakarak tahminle vardığı bu sonuç Faik ve diğerlerine tamamen farklı şekilde yansır. Gece nereden geldiği belirsiz tüfek sesini duyarak bir şey olduğundan haberdar olan Faik ve diğerleri için aileye meydan okuma sayılabilecek bu olay rahatlıkla Yörüklere atfedilecek bir durum olur. Bir diğer sahnede ise sabah Nusret Mehmet’in evinden çıkarken Sülü tarafından bacağında vurulur. Olayın öncesinde ise geceyi kayaların dibinde geçiren Caner ve diğerleri hâlâ uyurken Caner’in yanındaki silahı bir elin aldığı gösterilir. Aslında Nusret’in gece evden çıkmadığını, dolayısıyla geceyi evde Meryem’le geçirdiğini gören Sülü’dür. Ancak olayın olduğu sabah Nusret’in evden çıkış anının devamında diğerleri yine patlayan bir tüfeğin sesiyle olaydan haberdar olurlar. Uyuyanlardan en önce Zafer’in kalktığı gösterilir, sonra Mehmet uyanır ve silah sesi duyulur. Sonraki sahnede ise ailenin tüm fertleri evin önünde toplanmıştır ve kaybolduğunu fark ettikleri tüfeğin nerede olduğunu bulmaya çalışmaktadırlar. Tam bu sırada yarı uykulu bir halde Zafer elinde tüfekle gelir ve tüfeği “tepenin orada, kayaların yanında” bulduğunu söyler. Zafer’in silahı bulduğu yer olarak filmin başından beri tekinsizlik ve tehditle özdeşleştirilen “tepe”yi ve kayaların etrafını söylemesi de tesadüf değildir. Faik ve diğerleri için olup biten her şey ortadaki tüm belirsizliklere rağmen sanki “oralarda bir yerdeki” görünmez bir tehlikeyi işaret etmektedir. Faik, Yörüklerin önce köpeklerini sonra da Nusret’i vurduğundan emindir artık. Özellikle de Nusret’in vurulmasının ardından uzaktan sesleri duyulan ve yaklaşmakta olan bir sürünün sesi sınırlarının iyice ilhak edildiğine dair kesin bir işaret olur. Bu şekilde geniş

arazide duyulan çeşitli seslerin ve tekinsiz durumların her biri özellikle Faik için içerisi (kendi arazisi, ailesi, sürüsü) ve dışarısı arasındaki sınırları bozup hem gerçekliğine bir yarık açmakta hem de o gerçekliği gitgide daha büyük bir boşlukla bütünleştirerek o boşluğa çevirmektedir. Bu yüzden gerçeklik algısının ve bütünlüğünün bozulmaması için bu yarıkların yaratılan fanteziye/gerçekliğe, “görüyor musunuz, Yörükler bunu da yaptı” söylemiyle dâhil edilmeleri gerekmektedir. Faik’in yaptığı da budur, gerçekliğiyle kurduğu ilişkinin özündeki yanılsamayı gözden kaçırarak gerçekliğinin sınırları ihlal edilmeyormuş, zaten hep ihlal edilmiş durumda değilmiş gibi davranmak ve böylece gerçeklik kurgusunu devam ettirmek.

“Öteki”nin Boşluğunda Bireysel ve Toplumsal Bütünlük Yanılsaması

Bireysel ve grup bütünlüğünü devam ettirebilmek için bu yanılsama Faik dışındakiler tarafından da benimsenir ve öncelikle Faik’in takıntısı olan Yörükler tehdidi giderek tüm aile bireylerinin de paylaştığı bir gerçeklik haline gelir. Zizek’in sözünü ettiği “şunun yüzünden tehdit altındayız” fantezi söylemi burada “Yörükler” halinde ortaya çıkar ve “belli bir sembolik yapıya dâhil edilemeyen ama tam da bu sebepten ötürü o yapının kimliğini oluşturan [ve] o yapıdan olmayan/ondan ‘dışarı çıkan’ bir şeye işaret ederek bir sosyo-ideolojik yapının tutarlılığını [sağlayan]” (1992, s. 89) şey olur. Koskoca bir boşlukla çevrilmiş, tekinsizlik ve paranoya hissinin ağır bastığı bu ortamda, “Nusret’in vurulması, köpeğin öldürülmesi, silahın bulunamaması gibi muğlak olaylar Yörüklere atfedilerek öncelikle ‘her şey onlar yüzünden’ hikâyesiyle grup bütünlüğü sağlanır. Sonrasında da bütünlüğü tehdit eden tehlikeye karşı bir araya gelinir” (Gündoğdu, 2013, s. 19), örneğin artık sadece Faik değil, diğerleri de yavaş yavaş Yörüklerin tüm olanlardan sorumlu olduğuna inanmayı tercih etmeye başlar. Zafer (söylediği belki doğru da olsa) babasını ve köpeği kimin vurduğunu bilmediğini, sadece silah sesini duyduğunda ağaçların arasında koşan birisini gördüğünü söyler ve “bir Yörük çocuğu” diye ekler. Daha da ilginç olan kendisi de bir Yörük olan Sülü babası silahı kimin aldığı ve Nusret’i kimin vurmuş olabileceği konusunda kendisini sıkıştırdığında, “Yörükler yapmıştır belki, o deli [Zafer’i kastederek] yapmıştır belki” der. Hatta Mehmet, Yörükleri, “bu adamlarda öyle bir inat olur ki ağabey. Anlamaz onlar ekin işinden” diye tanımlar. Bu da Zizek’in “bir ideoloji ilk bakışta onunla çelişen olgular bile, onun lehine savlar olarak iş görmeye başladığı zaman gerçekten başarılı olur” (2004, s. 64) tespitini hatırlatır. Tehditkâr Yörükler fantezi kurgusu ile kurulan gerçekliği kendileri Yörük olan Sülü ve Mehmet bile devam ettirmeyi, “bilip de bilmiyormuş gibi yapmaya devam

etmeyi” tercih etmektedir. Bunu yaparken de sadece Mehmet ve Sülü değil, diğerleri de “kendi gerçekliklerini, kendi gerçek toplumsal faaliyetlerini yapılandıran yanılısamayı” (Zizek, 2004, s. 48) gözden kaçırmaktadırlar. Zizek’in sözünü ettiği insanların tehditkâr birilerinin ya da bir şeylerin gerçekliklerini ve topluluklarının bütünlüğünü bozduğunu düşünmeyi tercih etme sebepleri de burada yatar. Yaratılan bu yanılısamayla toplumsal yapının en özde var olan içkin yarılması ya da hiç kapanmayacak bir eksiği yokmuş gibi davranılarak yaratılan fantezi kurgusu ve öznesiyle (Yörükler) bu yarılma kapatılmış, hatta hiç yokmuş gibi davranılabilmektedir.

Bu anlamda bütünlüğe tehdit oldukları iddia edilen Yörükler bir taraftan Faik ve ailesinin tutarlılığını ve bütünlüğünü sağlarken atfedilen her “Yörük olayı” ile de tıpkı *gerçeğin* fantezi kurgusuna açtığı yarıklar misali buradaki fantezi kurgusuna yarıklar açmaktadırlar. Yani paradoksal olarak varlığı hem tehdit eden hem de varlığın devamını sağlayan “şey” konumundadırlar. Zizek’e göre yanılısama sonucu dışarıda sanılan bu unsur (şey) aslında, “‘Toplumun’ yapısal imkânsızlığını aynı anda hem inkâr eden hem de cisimleştiren bir fetiştir” (2004, s. 143) ve bu özelliğiyle “toplumun tam kimliğine ulaşmasını engelleyen” şey olmadığını da gösterir çünkü engel “[toplumun] kendi antagonistik doğası, kendi içkin blokajıdır ve bu iç negatifiğidir” (Zizek, 2004, s. 144). Toplumun bir mikrokozmu olarak düşünülebilecek Faik’in ailesi ve grubunun içkin yarılmasını yansıtan da Yörüklerdir. Bu yansıtma ya da fantezi “tam da bu antagonist yarılmanın maskeleyen biçimidir. [...] İdeolojik fantezinin işlevi, bu tutarsızlığı, ‘Toplum diye bir şeyin olmamasını’ örtmektir” (Zizek, 2004, s. 144). Bu blokaj örneğinin Aliye, Nusret’e kendilerinin de Yörük olduğunu söylediğinde Nusret’in “ama onlar kötü Yörükler” cevabında iş başındadır. Faik’in arazisine ve kavak fidanlarına bakmakla görevli, hatta Faik’in ölümünden sonra fidanları kendisine bırakacağını söylediği Mehmet Yörüklerin ekin işinden anlamadığını, tek bildiklerinin otlak olduğunu söyleyerek bizden olan/düşman olan ayırımının sınırlarını belirsiz hale getirdiğinde de aynı mekanizma çalışmaktadır. Diğer taraftan Aliye Nusret’e, “Yörükler bize bir şey yapmaz ki, biz de Yörügüz” dediğinde Yörüklerin/*gerçeğin* zaten ailenin içinde olduğunu, zaten *gerçekle* sürekli yüz yüze olduğunu da söylemiş olur ve yaratılan iyi Yörük/kötü Yörük ayırımını sıfırlayarak yanılısamayı daha da belirgin hale getirir. Benzeri bir söylem “sürçmesini” Faik de yapar. Nusret, babasına Yörükleri jandarmaya neden haber vermediğini sorduğunda Faik, “ekinlerimi talan ettiler, kavak fidanlarımı harap ettiler ömrümce bunlarla uğraştım, bunların gözünü korkutmazsan hiçbir şey yaptırılmazsın” diye çıkışır. Bu sözleriyle aslında o tehdidin ya da imkânsız olasılığın “ömrü bo-

yunca” varlığının ve hayatının merkezinde olduğunu ifade etmekte ve kendi fantezi kurgusunun da (farkında olmadan) dışına çıkmaktadır. Aliye’nin yaptığına benzer şekilde söylemiyle varlıklarının ve gruplarının özündeki içkin yarılmayı ve zaten bir yokluğu yaşamakta olduklarını farkında olmadan da olsa işaret etmektedir.

Ancak bu blokajın belki de en güçlü ve bir o kadar da patolojik olarak ortaya çıkışı Meryem’in Nusret’in tecavüzü sonrası hiçbir şey söylemeden, hiçbir şey olmamış gibi gündelik hayata devam ettiği/etmek zorunda kaldığı zamandır. Aslında Meryem’in film boyunca erkek karakterler kadar ağırlığı olmadığı akla gelse de bir kadın olarak toplumsal pozisyonu açısından bu olaydaki pozisyonu oldukça dikkat çekici bir hareket(sizlik) olarak da okunabilir. Alper Meryem’in, “film bir erkek cemaatin hikâyesi olarak tasarlandığı için [...] kendiliğinden biraz kurban, biraz da olumlu” (Aytaç & Göl, 2012, s. 33) bir karakter olarak belirlediğini anlatır: “Evet [kadın karakter] çok derinlikli çizilmedi.[...] Sonuçta yedi karakterin hikâyesini aynı anda anlatıyorsun, hiçbirinin dünyasına çok derin giremiyorsun [ama yine de] bütün içinde bir anlamı var” (Aytaç & Göl, 2012, s. 33). Meryem’in hareket(siz)liği işte bu eril yapının patolojisini göstermek açısından okunabilir. Meryem sessizliğiyle sembolik ve toplumsalı temsil ettiği kadar “Baba”nın (Faik) alanını ve (ata) erkiyi de (Faik) temsil eden Ötekinin var oluşsal boşluğu ve dolayısıyla da aslında “iktidarsızlığı” açığa çıkmasını diye neredeyse Ötekinin tüm eksikliğini, “suçunu” üzerine almaktadır: “Öteki’ni, kendisinin [Öteki’nin] tutarsızlığı, iktidarsızlığı ve var olmayışına dair yıkıcı bilgiden kurtarmak[ta]tır” (Zizek, 1992, s. 39). Meryem’in filmdeki “yokluğu” mekânsal olarak da bu sürekli “evin içinde-içeride” olmasıyla ilişkilendirilebilir. Onun bu kısıtlı varlığı ve sessizliği etrafındaki eril iktidar(sızlığın) yanılısamasının açığa çıkmasını engelleyen şey olur ve babayı/ataerkiyi/sembolik düzeni temsil eden Faik’in topluluğunun ontolojik yarılımlılığının trajik ve patolojik bir göstergesi olur. Alper’in bu sahnede Meryem ve Nusret’in başlarını çerçeve dışı bırakmayı tercih edip karakterlerin kompozisyonlarını çarpıtarak vermesi de bu patolojiyi vurgulayan bir görsellik olarak okunabilir.

Tüm bu yanılısamaların ortasında Faik’in film boyunca “şu tepenin ardındaki Yörükler” diyerek “tepenin ardındaki Yörük tehdidi” fikrine sığınması yarattığı fantezi kurgusu açısından daha da önem kazanır. Çünkü bu kurgu grup içerisinde Nusret’le Faik, Mehmet’le Faik veya köpek yüzünden Sülü ve Caner arasında çıkabilecek bir çatışmayla, Zafer’in tamamen gruptan kopmasıyla veya Meryem’in Nusret’le olanlara ilişkin konuşarak ailenin tamamen dağılmasına yol açmasıyla olabilecek yarılmayı sürekli birbirine yapıştirarak

engellemekte, grup olmayı ve varoluşlarını mümkün kılmaktadır. Filmde git-gide tüm bireylerin “tehlikli bir dış unsura” karşı bir araya gelişi de bu yüz-dendir, grup ya da aile diye bir şeyin olmayabileceği veya en baştan, zaten hiç olmamış olabileceği gerçeğini örtmek.

Kötülüğe sessizlikle ortak olmak konusunda Ekrem Buğra Büte'nin “Paranoyadan Sessizliğin Kötülüğüne: *Tepenin Ardı*'nda Paranoya ve Kötülük Üzerine” isimli yazısında Hannah Arendt'in *Kötülüğün Sıradanlığı* kitabının başlığında da geçen kötülüğün sıradanlaşması kavramına verdiği referansı ilginçtir. Büte, Arendt'in sözünü ettiği sıradanlaşan kötülük kavramının biraz farklı bir formda *Tepenin Ardı*'nda da görülebileceğini yazar:

Kötülüğün Sıradanlığı'nda bahsedilen sıradanlık, bir anlamda bürokratik bir düzlemde, fikrin işlevini yitirdiği bir noktada ortaya çıkan muhakeme yetisinin bilinçli olarak dışarıda bırakılması ve bir çeşit otomatikleşme durumu iken *Tepenin Ardı*'ndaki sessizlik, benzer şekilde fakat farklı bir biçimde karşımıza çıkıyor. Öyle ki, tek tek ayrı eylemlerden sorumlu olan bireylerin bir yöne aktığını fark ettikleri öfke karşısında eylemsiz kalmaları, “kötülüğün” en fazla boyun eğmede, görünen gidişat karşısında sessiz kalmada, yani ayak uydurmada varolduğu noktada ortaklaştırılabilir. Zira özne kendini ve/veya zihnî karakterini saklamış ve yanılığa müsaade etmiştir (2013).

Karakterlerin birbirlerine ve hayatlarına dair bilip de bilmiyormuş gibi davranmayı tercih ettikleri şeyler için sessiz kalışları, hatta bir çeşit işbirliği içine girişleri “koru, yüzleşememe ve riyakârlıkları nedeniyle ince ince ördükleri kolektif bir [kötülüğe]” (Bora, 2012) dönüşür ama paradoksal olarak bu durum varlıklarını da devam ettiren unsur olur. Ancak bu kolektif kötülük ve riyakâr işbirliğinde Meryem'in sessizliği, Alper'in de altını çizdiği üzere, muhafazakâr bir retorikle idealize edildiği oranda tartışması bir o kadar fazla yapılan aile kavramının “ne tür zalimlikleri örttüğünü, nasıl baskı mekanizmaları içerdiğini, nasıl yalan ve ikiyüzlülük üzerine inşa edilmiş olabileceğini” (Bora, 2012) göz önüne seren bir sessizliktir. Meryem eril bir iktidarın “sıradanlaşan kötülüğünün” nesnesi haline geldiği ve bu haliyle de o iktidarın ve o kötülüğün devamının sağlandığı bir pozisyonda tutulur.

Ötekinin Arzusu/Ötekinin Bakışı-Öznenin Varlığı

Filmde Faik'in Yörüklerle kurduğu ilişki fantezi işleyişinin birey ya da öznenin tek başına kurduğu bir yapı değil esasen bireyin Öteki⁵ ile olan

⁵ Öteki, ya da Büyük Öteki, yine Lacan'dan gelen bir kavramdır, en genel tabiriyle sembolik düzendir. Myers'in ifadesiyle “ya bireylerin tecrübe ettiği haliyle Sembolik Düzen ya da Semboliki temsil ettiği oranda başka bir öznedir” (2003, s. 23).

problemlili ve yine varoluşsal bağlantısı üzerinden işlerlik kazandığını hatırlatan bir süreç olarak da ortaya çıkmaktadır. Buna göre fantezinin temelinde Ötekiyle kurulan ilişki yatar çünkü “fantezi ‘*Che vuoi*’⁶ sorusuna, Ötekinin arzusunun, Ötekideki eksiğin dayanılmaz muammasına verilen bir [cevaptır], [...] arzumuzun koordinatlarını sunan, bir şeyi arzulamamızı sağlayan çerçeveyi inşa eden” şeydir (Zizek, 2004, s. 135). *Che vuoi* bu mesafeyi ifade eder: “‘neden, olduğumu söylediğin kişiyim’—büyük Ötekine sorduğumuz sorudur” (Myers, 2003, s. 93). Özne, Öteki ile kurduğu ilişkide kendini konumlandırırken daima Ötekinin kendisinden ne istediğini anlamaya çalışır ve Ötekine *Che vuoi*’yu sorar. Çünkü öznenin neden o an bulunduğu konumda olduğunu anlayabilmesi daima Ötekiye ait olan Ötekinin arzusunu (Ötekinin öznenin ne istediğini) anlayabilmesiyle mümkündür. Ancak özne Ötekinin kendisinden ne istediğini bilemediği/bilemeyeceği—yani aslında arzunun nedeni ve nesnesi arasındaki boşluk hiç kapanmayacağı—için bu boşluğun kendisinde oluşturduğu belirsizliğe karşı bir cevap yaratmaya çalışır. Fantezinin fonksiyonu işte *Che vuoi*’ya sağladığı o cevaptır: “[f]antezi, bize anlaşılabilir bir cevap sağlayarak ‘benden ne istiyorsun’ sorusunun boşluğunu doldurmaya yönelik bir çabadır. Ötekinin bizden ne istediğini bilememenin yarattığı zihin karmaşasından kurtarır” (Myers, 2003, s. 94). Bu sebeple fantezi sembolikte öznenin daima Ötekinin arzusuna cevap vermeye, Ötekinin arzusuna göre kendi arzusunu “çerçevelemeye” ve ona göre var etmeye çalıştığı bir süreçtir. Başka bir deyişle de neyi (nasıl) arzulayacağını anlamaya çalışmaktadır.

Filmde, açılış sahnesinin hemen akabinde çerçevede küçük bir pencere vardır. Bir anlamda Faik’in bakışını çerçeveleyen, “çerçeve içinde çerçeve” olan bir penceredir ve Faik’in “pencereden gördüklerinin anlamı pencerenin bu yanındaki fiili durumuna bağlıdır” (Zizek, 2005, s. 186). Bu sahnede Faik içerideki bu pencere/çerçeveden dışarıya bakıp Yörüklerin “bu sefer” ne yaptıklarını görmek için söylenerek ve telaşla dışarı fırlar. Bu an Faik’in, kendisini Ötekinin kendisinden ne istediğine (Ötekinin arzusunun bu sefer neye sebep olduğuna) göre konumlandırışına bir örnek olur. Faik’in Yörüklere karşı kendini savunma adına yaptığı her hareket kendisinden ne istediklerine ve neden onunla uğraştıklarına dair sorduğu *Che Vuoi*’ya fantezi gerçekliğiyle ürettiği cevaplardır aslında. Buna ilaveten film boyunca Alper’in birkaç kez tekrarladığı planlarda özellikle kayaların tepesinden aşağı bakan ya da aşağıdan yukarıya doğru bakan anlar öne çıkar. En dikkat edici anlardan birinde Faik Yörüklerden (ç)aldığı keçiyi kesmek üzereyken kayaların tepesinden birisi (belki Sülü, belki başka bir Yörük) Faik’e bakmaktadır. O kişi o kadar

⁶ Genel bir tabirle, “(Benden) ne istiyorsun? İsteğin? Arzuladığın şey nedir?”

uzak ve mesafe yüzünden o kadar ufak görünmektedir ki, aşağıdan, Faik'in baktığı yerden neredeyse kara bir leke gibi görünür. Buradaki lekeye benzeyen görüntü görmekten farklı olarak yine temel Lacan terminolojisine ait "bakışı" akla getirdiği için de dikkat çeker. Çünkü bakışın "gördüğümüzü sandığımız şeyle hiçbir ilgisi yoktur; o daha çok bize bakıldığı hissini uyandıran ve 'gerçekten' orada olan şeyi hakikaten görüyor olup olmamamız konusunda bizi şüpheye düşüren, görsel alandaki bir rahatsızlıktır" (Kay, 2006, s. 80). Bakış temelde Ötekinin arzusuyla ilişkilidir ve bu anlamda "bizim görüşümüzü zorlar, çünkü görülemeyene, görünür olanın ters yönüne temas edermiş görünür. Özneye Büyük Öteki'nin sırrını vaat eder, oysa bu sırrın var olması ancak onun saklı kalmasına bağlıdır" (McGowan, 2012, s. 28). Çünkü aslında ortaya çıkacak bir sır yoktur, sır Ötekinin özündeki ontolojik eksik, yokluktur. Bu yüzden bakış kendisini Ötekinin arzusuna göre konumlandırmaya çalışan öznenin çabalarını özneye geri döndürmektedir. Dolayısıyla özne ne kadar bu bakışın sırrına vakıf olmak istese de bu başaramayacağı için bakış öznenin sadece hâkimiyet duygusunu değil, varlık ve bütünlük algısını da tehdit eden ve kıran bir işleve sahiptir:

[bakış] öznenin nesneye hâkim olmasının aracı değildir, fakat Öteki'nin görüş hâkimiyetine direndiği noktadır. Bakış öznenin görüşündeki anlamsız lekedir; özne onu doğrudan göremediği ve onun dışında kalan görsel alana bu lekeyi başarılı bir şekilde dâhil edemediğinden dolayı, o öznenin görüşündeki hâkimiyet duygusunu tehdit eder (McGowan, 2012, s. 39).

Yönetmenin özellikle araziye resmederken tercih ettiği geniş açılı planların bu bakışı öne çıkardığı düşünülebilir. Faik uçsuz bucaksız araziye baktığı sürelerde ve sonrasında kamera bir süre daha o araziye görmeye devam eder. Bu anlar bir şeyin, yani o büyük boşluğun karşısındaki şeye baktığı hissini veren (yani bakışı geri çeviren) ama orada *ol(may)an* şeyin de (boşluktaki şey) görülüp görülemediği konusunda karşı tarafı huzursuz eden planlardır. Özellikle filmin başında ve film boyunca çok kere tekrarlandığı üzere Faik'in uçsuz bucaksız arazide karşıya doğru baktığı ve arka planında geniş kayalıkların olduğu anlarda o boşluk Faik'in bakışını geri döndürmekte gibidir. Bakışının karşılığı olmayan bu anlar Faik'in Ötekinin bakışına maruz ve savunmasız kalarak kendisinden ne istendiğini çözemediği anlardır çünkü bakış anında "gördüğüm şeyde, benim görüş alanıma açık olan yerde, 'hiçbir şey görmediğim' bir nokta vardır, bu nokta 'hiçbir manası yokmuş' gibi duran, yani, resmin lekesi olarak işlev gören bir noktadır—bu nokta resmin bakışı geri döndürdüğü, bana geri baktığı noktadır" (Zizek, 1992, s. 15). Paradoksal olarak bu "*kör nokta*" tehditkâr yapısıyla aslında görüşü engelleyen ama aynı

zamanda “gerçekliği” de görebilmeyi sağlayan noktadır. Filmde bakışın bu bir çeşit kör nokta olma halini boşlukla ilişkilendiren planlar da Faik’in (fantezi) gerçekliği(ni) görebilmesini sağlayandır; aksi bir durumda, yani o kör noktanın olmadığı yerde Faik’in karşılaşacağı şey *gerçek* olacaktır ki *gerçekle* birebir karşılaşma da semboliğin dışına düşmek ve yok olmak demektir. Bu yüzden o kör nokta *gerçeğin* gerçekliğe eklenmesini sağlayarak fantezi kurgusunun işleyişini devam ettirmektedir. Özellikle Faik’in keçiyi keseceği sahnede tepede gördüğü leke tam da bakışın işlevini hatırlatır. Faik kayalıklara baktığında tepedeki o “şey” (başka bir Yörük, Sülü) Faik’in doğrudan göremediği ve fantezi kurgusuna dâhil edemediği direnç noktası gibidir. Aynı sahnenin benzeri Zafer kayaların altında yatarken de görülür. Zafer yukarıdaki bir silüete bakarken yukarıdan da aşağıya (Zafer’e) doğru bir bakış vardır ve burada yukarıdan bakanın Sülü olduğu görülür. Zafer’in aşağıdan yukarıya doğru bakışında ise o nokta yine leke halinde görünen boş bir noktadır. Dolayısıyla Faik’in ilk anda gördüğü/göremediği, hemen akabinde dürbünle görmeye çalıştığına ise artık orada olmayan o leke onun Ötekinin (Yörükler/büyük boşluk) arzusunu yakalamaya dair bitmeyen çabasını tetikleyen ama hiç yakalanamayacak olan *objet petit a*⁷ gibidir. Çünkü:

objet petit a nesnenin somut bir varlık olmayıp görsel alandaki bir boşluk (lacuna) olduğunu belirtir. Bakış öznenin nesneyi gördüğü bakma eylemi değil, öznenin kadir-i mutlak görünen bakışındaki boşluktur. Görüşümüzdeki bu boşluk, arzumuzun kendisini gördüklerimizde sergilediği noktayı işaretler. Görsel alanımıza indirgenemez olan şey, arzumuzun bu alanı çarpıtma biçimidir ve bu çarpıklık kendisini nesne olarak bakış aracılığıyla hissettirir (McGowan, 2012, s. 27).

Bu yüzden gerçeklik ancak çarpıtılmış, Zizek’in “yamuk bakış” ya da “anamorfotik” (2005, s. 27) diye nitelendirdiği şekilde görülebilir. Bu bakış resme/gerçekliğe belli bir açıdan bakmayı gerektirir, “*arzu*’nun desteklediği, nüfuz ettiği ve ‘çarpıttığı’ ‘şahsi’ bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır” (Zizek, 2005, s. 27). Filmde bu anlamda en dikkat çeken “çarpık” anın, Zafer’in kayaların altında uyuklarken ayağa kalkıp yukarıya doğru baktığında, Alper’in hem iyice aşağıdan hem de iyice eğik şekilde, Zafer’i çerçevenin en sağına iterek aldığı an olduğu söylenebilir. Bu plan sadece Zafer’in ruh halini anlatan bir an değil aynı zamanda içinde yaşadıkları gerçekliği de mümkün kılan bakıştır. Buradaki kelimenin tam anlamıyla çarpık

⁷ Lacan terminolojisinin en temel kavramlarından ve Lacan’ın “başka dillere çevrilmemesi konusunda ısrar ettiği” *objet petit a* “temsilin alanında ya da dilin dünyasında sabitlenemez. O kaybolmadan önce var olmamasına rağmen, dilin öznesinin dile giriş yapmak için ardında bıraktığı kayıp nesnedir” ve “arzumuzu görsel açıdan tetikleyen, arzunun nesne nedenidir” (McGowan, 2012, s. 28, 26).

bakış o ortamda kurulan fantezi kurgusunu mümkün kılar. Bunun aksi yani düz şekilde bakmak Zafer'in, dedesinin öldürülen keçileriyle askerde ölen arkadaşlarını birbirine karıştırarak "kuzularımı öldürdüler, arkadaşlarımı öldürdüler" diye ağlayarak koştuğu anı, yani artık çarpık bakmadan, fantezi kurgusundan kopmuş şekilde *gerçekle* birebir karşılaşmayı getirecektir. Bu da film boyunca ne tamamen gerçeklikte yaşayan ne de tamamen ondan kopan ama iki düzlem arasında bir çeşit arafta olan Zafer için sembolikten ve sembolikte haiz olduğu kimliğinden kopması, yani gerçeklikten yok oluşu demektir.

Varolmamayı Yaşamak

Paradoksal olarak öznenin gerçeklikten ve gerçeklikteki varlığından kopuşuyla eşdeğer olan o an aynı zamanda asıl görmenin sağlandığı andır. Fantezi ve onun sağladığı çarpık bakış bu kopuşu engellemekte ve bireyin her an yok olabileceği korkusunu/gerçekliğini savuşturmaktadır. Bu yüzden askerden döndüğünden beri kimliği ve dolayısıyla varlığının sınırları patolojik olarak sarsılmış olan Zafer'in ölümü arkadaşları için ağlayarak, koşa koşa dedesinin sürüsünün arasında kendini saklamaya çalışması sırasında olur. Aslında buna dolaylı olarak sebep olan ve savunma adına ailesinden kurban veren Faik'tir. Zafer'in dedesinin sürüsünün arasında, yani kendi ailesine ait "tapulu" mallar arasında üzerinde "kamufraj" postla ölmesi içeride olan/dışarıda sanılan tehlike kavramını hem Faik hem de diğerleri için çok acı bir ironiyle hatırlatır. Film boyunca sürekli asker arkadaşlarının hayali figürlerini görüp, onlarla konuşan ve geçişleri için kamufrajlarını sağlamak üzere söz veren Zafer yerde bulduğu bir postu alıp yürürken biraz ilerisinde yine asker arkadaşlarını "görür." Bu sırada Faik Sülü'yle beraber Nusret'in vurulmasının öcünü almak için gözdağı amacıyla Yörüklerin sürüsüne ateş açarlar. Aynı anlarda Zafer'de artık arkadaşlarına yardım etme zamanı geldiğini sanıp bulduğu postu üzerine almıştır ve Faiklerin Yörüklerin sürüsüne ateş açmasının ardından bu sefer de Faik'in sürüsüne ateş açılmasıyla sürünün arasında hayatını kaybetmiştir.

Zafer'in zaten belirsizleşmiş sınırlarının tamamen dağılması o postla sürünün arasına karışmasıyla başlar. O zamana kadar çalıkların arasında yattarken ya da kardeşine derede ölü taklidi yaptıktan sonra sudan çıktığında sıra halinde geçen asker arkadaşlarını hep uzaktan leke gibi karartılar halinde görür.⁸ O "lekeler" onun hâlâ belli bir fantezi kurgusunun içinde kalmasını

⁸ Zafer'in travmalarıyla bu mekânla kurduğu ilişkiye farklı bir bakış Lefebvre'in mekân kavramı dâhilinde orayı "fantezi mekânı" olarak yaşamasıdır. Yani "mekânı bir noktadan sonra tamamıyla fantezi mekânı olarak kurup, kişisel tarihi (ve de aslında ülke tarihi) ve buna dair hisleri üzerinden tanımlayan tek kişidir Zafer" ve

sağlamaktadır. Ne zaman “lekesiz” şekilde, fantezi desteği olmaksızın “gerçekten” görmeye başlar işte o an sembolikte kendisine biçilen kimlik ve varlık alanından tamamen kopar, gerçeklik kurgusu içinde değil doğrudan *gerçekle* yüz yüze gelir. Baktığı yerdeki lekeyi görmediği an Zafer’e kalan tüm çıplaklığıyla “semboliğin dışında olmanın muazzam ağırlığıdır” (Zizek, 1992, s. 8). Dedesi Faik’in film boyunca Zafer’e sık sık “şöyle bir iki ay kalsan burada benim yanımda, çok iyi gelir” deyişinin bu durumda taşıdığı iki anlam vardır. İlkinde, kelimenin sözlük anlamıyla Zafer’in iyileşmesi, ruhunun dinginleşmesi, eski sağlığına ve hayatına kavuşması söz konusuyken, metaforik anlamda da kendini Faik’in fantezi kurgusuna entegre edebilmesi ve dolayısıyla belli bir gerçeklik algısında yaşamaya devam edebilmesidir. Bunun olamadığı an yani Zafer’in semboliğin kurgusundan bağımsız olarak gerçekten görebildiği an “boşluğın katıksız hiçliğine, Ötekideki (sembolik düzen) boşluğa” (Zizek, 1992, s. 8) düşüğü/dönüşüğü andır.

Bununla birlikte Zafer’in ölümü ve sembolikten tamamen düşüşü Zizek’in yine Lacan terminolojisinin kavramlarından olan “passage to act/*passage a l’acte*” (Zizek, 2005, s. 187) olarak anlattığı durumu da akla getirmektedir. Sıradan bir “eyleme koymak” durumundan farklı olarak passage to act ya da “eyleme geçiş” büyük Öteki boyutunu askıya alır, çünkü burada eylem gerçek boyutuna taşınır” (Zizek, 2005, s. 187) ve bu eyleme geçişin ardından yeni bir yapının oluşup oluşmayacağı kesin olmasa da hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Bu tip bir eylem genel bir ifadeyle semboliğin boşluğuna eşdeğer ya da semboliğin kurgusunun dışında kalan bir eylemdir çünkü sembolikle olan tüm bağların “zaten olmadığını,” kaybedilecek hiçbir şey olmadığını, bir başka deyişle de “sembolik intiharı” (Zizek, 1992, s. 43) yaşamaktır. Zafer’in sanrılarını tamamen gerçekliğe dâhil edişi “simgesel ağdan çıkmayı” ve “hakikat boyutunu askıya” (Zizek, 2005, s. 187, 188) almasını sağlamıştır. Bu anlamda eyleme geçiş “fanteziyi katetmekle” ilgilidir yani fantezinin “ardında” hiçbir şey olmadığını ve fantezinin tam da bu ‘hiçbir şeyi’ maskeleydiğini yaşayarak görmektir” (Zizek, 2004, s.143). Zafer’in ölümü / “yaşadığı” şey de fantezi kurgusunun arkasında hiçbir şey olmadığını ve Ötekideki boşluğu “yaşamaktır.”⁹ Zafer’in bu durumu ile ilgili olarak Fırat Konuşlu Lefebvre üzerin-

Faik’in herkes üzerinde kurabildiği iktidarı “fantezi dünyasıyla” Zafer aşmaktadır (Konuşlu, 2013). Buradaki fantezi kavramı Zizek’in “fantezi” sözünü kullanımından farklı olsa da Zafer’in mekânla ilişkisi açısından alternatif bir okuma sunabilir.

⁹ Zizek fanteziyi kat etmek konusunda da vurgu yaptığı noktaları zaman içinde yeniden gözden geçirmiştir. Eyleme geçiş sadece *gerçekle* bağlantılı bir sembolikten kopuş durumu, sembolik kimliği tamamen kaybetmek değil, öznenin sembolikteki konumunu radikal olarak değiştiren ve yeniden yapılandıran bir hareket olarak tanımlanır. Örneğin *On Belief*’te Zizek, “eylem onu ifa edenin içinde bulunduğu durumun sembolik[düzendeki] yerinin yeniden yapılanmasıdır. Eylemi ifa edenin

den yaptığı okumada fantezi mekânının muhtemel dönüştürücü fonksiyonuna değinir. Buna göre fantezi mekânı bir çeşit dönüşüm, yeni bir başlangıç potansiyelinin yattığı yerdir ancak Zafer'in bu mekânda böylesi bir potansiyeli gerçekleştirme şansının olamayacaktır:

Lefebvre'e göre fantezi mekânı aslında devrimci-dönüştürücü eylemin kurulacağı noktadır. *Orası* yer yer ütopyik de olsa, gelecekte istenilen toplumun maddi ve temsili mekânın dayatıcılığına rağmen yaratılabileceği alandır. [...] Fakat bu noktada Zafer'in fantezi dünyasının aslında dönüştürücü bir şeye işaret etmediğini hatırlamamız gerekiyor. Bunun yerine, toplumsal bilinçdışının, politik ve sosyal konjonktürün ürünü olan *askerliğin* fantezi dünyasını talan ettiğini görüyoruz. [...] [E]ğer Zafer askerlik döneminde yaşadığı travmalardan bir şekilde etkilenmemeyi başarabilmiş olsaydı, yaşadığı gerçekliğin kendi fantezi dünyasını ele geçirmesine engel olabilseydi (elbette ki bu bireysel bir sorun değil toplumsal bir meseledir) tepenin bu yanında bambaşka bir tezahürde bulunup, Faik'in mekânı üzerinde bambaşka bir fantezi mekânı yaratarak Faik'in iktidarını bozabilirdi (Konuşlu, 2013).

Eyleme geçiş ya da fantezi mekânı potansiyelini deneyimlemek açısından Zafer için olumlu bir sonuca varamayan, tam tersine “gerçeklik”ten tamamen kopmakla sonuçlanan bu durum diğerleri için de varlıkları ve sembolikte kendilerini konumlandıkları pozisyon açısından sarsıcı sonuçlar doğurur. Zafer'in fanteziyi kat ederek eyleme geçişi kendisinin sembolikten çıkmasını getirdiği kadar “toplumsal bağın çözülmesini [de] beraberinde getirir” (Zizek, 2005, s. 187). Zafer'in ölümü ve özellikle üzerini örten kana bulanmış postla tuhaf bir görüntüdeki cesedinin—bir bakıma Zafer'in “yokluğunun”—“varlığı” diğerleri için *gerçeğin*/Ötekideki boşluğun içlerinden birisini yutmasının ve sembolikteki hayati sınırlarına nüfuz edişinin zirve noktası olur. Bir özne olarak sembolikte artık var olmayan Zafer'in cesedinin varlığı “simgesel [sembolik] temsil alanından daima kaçan Gerçek'in gerçeklikteki travmatik fazlası” (Zizek, 2007, s. 244, 248) olarak tam karşılarında durmaktadır ve tepenin ardındaki boşlukla yüzleşmek üzeredirler. Bu an hem tek tek her birisinin hem de bir grup olarak artık varlıklarına tutarlılık veren dayanağın korumasında olmadıkları andır. Sembolikteki varlık sınırlarını radikal şekilde ortadan kaldıran bu durum paradoksal olarak ailenin grup bütünlüğünü doğrulamak için bir kez daha bir araya gelmelerinin aracı olur; ya dayanağı tekrar işler hale getirecekler ya da tepenin ardında, tıpkı bu taraftaki gibi uçsuz

kimliğinin bu eylem süreciyle çok keskin şekilde değiştiği bir süreçtir” yazmıştır (2001, s. 85). Yine de öznenin konumunu ve varlığını radikal şekilde değiştiren bir hareket olarak, bu değişikliğe eşlik edebilecek bir yeniden yapılanmayı mümkün kılacak bir süreçle ilintili olması eyleme geçişe dair ortak bir nitelik olarak belirir.

bucaksız bir çukurun boşluğuna düşmekle karşı karşıya kalacaklardır. Zaten Faik, Sülü, Caner, Mehmet ve Nusret tepenin ardına doğru eyleme geçmek için kararlarını tabutun başında, kamera düşmanın orada olduğuna inandıkları tepeye doğru bakışlarına odaklandığında verirler. Sonunda tepenin ardına doğru eyleme geçişleri sembolik içindeki koordinatlarını büyük ölçüde “yeni-den” düzenleyecektir.

Varlığın Özüne Doğru Son, İlk Adım

Tepenin Ardı hikâyesi ve hikâyesini aktarış şekliyle gerçekliği, ötekiyi ve öteki olmayanı da yaratan düşüncenin kendisinin aslında bir kurgu olduğunu gösteren bir okumayı mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla filmin sadece bir öteki yaratarak hayatta kalma mekanizmasını değil hayatta kalma, var olma durumunun kendisinin Zizek’in sözünü ettiği türde temel bir yokluk/ol(a)mama durumu olduğunu gösterdiği söylenebilir. Buna göre gerçeklik ile bireysel ve toplumsal kimlikler varoluşsal bir boşluğun üzerine inşa edilerek kurulmakta, özlerinde esas bu boşluğu/travmayı taşımaktadırlar. Her tür sosyal, kültürel ya da politik sistem temelde gerçeklik çerçevesinden her an farklı biçimlerde sarkabilen bu varoluşsal boşluğa/*gerçeğe* karşı ve ona rağmen var olabilmek için “kurgulanan fantezi gerçekliğidir”. Dolayısıyla fantezi kurgusunun altı kazındığında ortaya çıkacak bir sır yoktur, fantezi kurgusu, “olmayan şey”in bizatihi kendisidir ve aslında olmadığını gizlemektedir. Faik ve ailesinin gerçeklikleri ya da hayatları olarak addettikleri de varlığı hiç somutlaşmamış ve bir boşluğun göstergesi haline getirilen Yörükler hikâyesi etrafında yaşadıkları bir kurgudur. Yörükler Faik için varlıklarını ve birliklerini “*gerçeğin* yok edici ve bütünlüğü bozucu tehdidine karşı temel bir tutarlılık oluşturmak” (Zizek & Daly, 2004, s. 7) ve bu tutarlılığı sürdürebilmek için kullandıkları araçlar olur. Paradoksal olarak varlıklarının tutarlılığını bozan şey (Yörükler) kurgusu olmadan sahip olduklarını sandıkları tutarlılıkları ve gerçeklik algıları mümkün olamayacaktır. Bir bakıma ailenin tüm sırları çözülecek, Nusret’in Meryem’e, Sülü’nün Nusret’e, Mehmet’in Faik’e, Caner’in köpeğe yaptıkları ortaya çıkacak, suçu üzerine atacak (ya da alacak) kimse ya da bir şey kalmayacağı için gruplarına dair içkin yarılmayla karşı karşıya kalacak yani Ötekinin büyük boşluğuna düşeceklerdir. Myers’in yazdığı üzere “fantezinin Ötekindeki boşluğu ya da tutarsızlığı gizlediğini kabul etmek zorunda [kalacaklardır]” (2003, s. 108). Filmin sonunda Zafer’in tabutu başında tepeye doğru baktıkları sahnede olduğu gibi boşlukla, yani *gerçeğin* sembolikten bir şekilde dışarı sarkan fazlasıyla karşı karşıya geleceklerdir. O yüzden dünyaya, hayata, bireysel ve grup kimliklerine dair gerçeklik ve hakikilik inançlarını kaybetmemek için bu fantezi kurgusu kaçınılmazdır. Bu yüzden “*gerçeği* [çeşitli şekillerde] işlemekte [ve] ona

bir kesik açarak onlarca farklı şekilde onu [şekillendirmeye]” (Myers, 2003, s. 25) çalışarak gerçeklik sınırlarını güvende tutmaya uğraşmaktadırlar. Dolayısıyla olası pek çok şekillendirmeden sadece birisi olan Yörükler fantezi kurgusu Faik ve ailesinin etrafını kuşatan boşluğu algılanabilir ve anlamlı bir bütün haline getiren, “yokluğu” “var” gösteren şey olur. Bu kurgu aynı zamanda varlıklarının asıl özü olan boşluk ve hiçliği söylem alanına katarak sembolige dâhil eder ve ailenin ve grubun bütünlüğü dağılmasın diye bilip de bilmiyormuş gibi oynamayı, baktıkları yerde “boşluğu gör(me)meye” devam etmelerini sağlar.

Öte yandan gerçeklik algısının ve varlıklarının devam edebilmesi için bir destek işlevi gören fantezi kurgusunu “gerçeklik” olarak yaşamaya devam ettikçe kaçmaya çalıştıkları hiçlik tarafından iyice kuşatılmakta ve kendi yarattıkları kurgunun esiri olmaktadır. *Gerçek* sızıntısını gerçeklikten ne kadar uzak tutmaya çalışırlarsa çalışsınlar o farklı formlarda yine sınırlarına yarıklar açmaya devam edip kocaman bir boşlukta uzaktan gelen sesler, kayalardan düşen taşlar, faili meçhul ölümler, yaralanmalar ve tecavüzler formunda onları hapsedmeye devam edecektir. Kendi özgür (ve anlamlı) bölgeleri olarak sınırlarını belirledikleri yerlerin de böylece tam tersine sınır kavramının kendisinin yapı sökümü uğratıldığı anlamsız bir boşluğa dönüşmesi sürecektir. Çünkü “gerçek, gerçeklik anlayışımızı şekillendiren şeydir, her ne kadar onun dışında tutulsa da” (Kay, 2006, s. 17) ve dışarıda tutulmaya çalışıldığı oranda daha belirgin hale gelerek bu çabayı absürd bir hale getirmektedir. Bu varoluşsal çıkmazdan kurtulabilmenin bir yolunun grupların ya da bireylerin gerçekliklerine dair içinde buldukları yanılısamayı—bunu yapmak ne kadar ürkütücü gelse de—fark edebilmek olduğu söylenebilir. Alper’in kimlik inşası ile ilgili sözleri de bu bağlamda dikkat çeker:

[...] ortak bir kimliğin inşası için bir ‘öteki’ gerekiyor desek bile, bu ötekinin çok daha barışçıl bir şekilde kurulabileceğini, kurulabileceğini düşünüyorum ben. Tek bir kimliğin baskın olmadığı, farklı kimliklerin aynı anda işlediği, dolayısıyla tek bir ‘öteki’nin baskın olmadığı durumlar da olabilir. Hepimiz aynı anda bir sürü kimliği barındırıyoruz. Bu herkes için geçerli, bu kimlikleri heterojenleştirerek, ortak ötekilerin mümkün olduğu kadar çakışmamasını sağlayarak bir tür barış ortamı tesis edilebileceğini söyleyebiliriz. [...] Hem bu kimliği sahiplenirsin hem de bu kimliğin hangi ‘öteki’ye karşı inşa edildiğinin bilgisine sahipsindir; dolayısıyla bu kimliği denetim altında tutarsın. Bu ilişkinin raydan çıkmasına, husumet boyutlarına varmasına engel olabilirsin (Aytaç & Göl, 2012, s. 32).

Toplumsal ya da bireysel gerçekliğin özünün, Zizek’in sözünü ettiği şekliyle, temel bir içkin yarılma, “yokluk” ile var olduğunu kabul edebilmek “travmatik ve/veya dönüştürücü” fanteziyi kat etme eyleminin başlangıcı olabilir. Kendimize ve ait olduğumuzu düşündüğümüz gruplarımıza dair ontolojik “yok merkezleri-

mizin varlığını” kabullenebilmek varlığımızı ve gerçeklik algımızı nasıl kurduğumuzu “görmemizi” sağlayabilir. Filmin kapanış sahnesi bu açıdan okunduğunda daha da çarpıcı hale gelir. En önde Faik, Sülü, Caner, Mehmet ve bir ayağı sakat, elinde bastonla önekilere yetişmeye çalışan haliyle “aksayan” (ata)erkin absürd bir resmi gibi duran Nusret tepeyi tırmanırken, “en sonunda absürdlüklerin zirveye çıkması lazımdı” (Aytaç & Göl, 2012, s. 33) diyen Alper yine geniş planı tercih eder. Uçsuz bucaksız bir tepenin boşluğunda bu beş kişi gitgide küçük “lekeler” haline gelirken, bu son sahneyle “yokluğu kaybedersen ne olur?” diye sormaktadır belki de *Tepenin Ardı*.

Kaynakça

Akça, K. (2012, 13 Aralık). Antonioni Usulu ‘Seyyit Han.’ *Habertürk*. <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/802952-antonioni-usulu-seyyit-han>.

Alper, E. (Yönetmen/Senarist). (2012). *Tepenin Ardı*. [Film]. Türkiye: Bulut Film.

Aytaç, S.&Göl, B. (2012, Aralık). Aristo Varsa Brecht de Var. Emin Alper’le Söyleşi. *Altyazı*, 123, 30-34.

Bora, T. (2012, 15 Aralık). Emin Alper ile Tepenin Ardı Üzerine Söyleşi: Milli Karakter, Paranoya, Güvensizlik. *Birikim*. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=895&makale=Emin%20Alper%20ile%20Tepenin%20Ard%FD%20%DCzerine%20S%F6yle%FEi:%20Milli%20Karakter,%20Paranoya,%20G%FCvensizlik>.

Büte, E. B. (2013, 27 Ocak). Paranoyadan Sessizliğin Kötülüğüne: Tepenin Ardı’nda Paranoya ve Kötülük Üzerine. *Birikim*. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=910&makale=Paranoyadan+Sessizliğin+Kötülüğüne:+Tepenin+Ardında+Paranoya+ve+Kötülük+Üzerine>

Gündoğdu, A. (2013). Sistemin Özü Tepenin Ardı’nda. *Film Arası*, 30, 18-19.

Kay, S. (2006). *Zizek: Eleştirel Bir Giriş* (Z. Kuyumcu, Çev.). İstanbul: Encore.

Konuşlu, F. (2013, 7 Şubat). Tepenin Bu Yanı: Mekânsal Bağlamda Tepenin Ardı. *Altyazı*, <http://www.altyazi.net/yazilar/tepenin-bu-yani-mekansal-baglamda-tepenin-ardi/>

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. (Z. Özen Barkot, Çev.). İstanbul: Say.

Myers, T. (2003). *Slavoj Zizek*. Londra: Routledge.

Zizek, S. (1992). *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge.

Zizek, S. & Daly, G. (2004). *Conversations with Zizek*. Cambridge: Polity.

Zizek, S. (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (T. Birkan. Çev.). İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak* (T. Birkan. Çev.). İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2007). Onun Cüretkâr Bakışında Yatar Benim Çöküşüm (B. Erdoğan. Çev.). S. Zizek, *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey* (s. 213-278). İstanbul: Agora.