

TEPENİN ARDI HOMOSOSYALLİK, AİLE VE ERKEKLİK

Aslı Gön

Ankara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Öz

Tepenin Ardı (Emin Alper, 2012) anlatısında erkeklerden oluşan ve homososyal bir topluluk gibi işleyen bir ailenin ilişkilerine odaklanır. Filmde aile ilişkileri, sosyalizasyon için bir ortam sağlar ve erkeğin toplumsal bir inşa olarak şekillenmesini olanaklı kılar. İşlenen suçları saklamak adına baskın erkeklik anlayışının benimsenmesi erkeklerin bir araya gelecek erkek homososyalliğini üretmelerini sağlar. Ortaya çıkan uyum, dayanışma ve güven ortamı eril hegemonyayı güçlendirir ve homososyal bir topluluk gibi hareket eden ailenin, bir ulus ve ordu gibi davranmasına yol açar. Bu makale filmi, western ikonografisini de ele alarak, farklı erkekler ve erkekliklerden oluşan aile ve üretilen erkek homososyalliği çerçevesinde çözümlemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Homososyallik, erkek homososyalliği, aile, sosyalizasyon, hegemonik erkeklik, western.

Beyond The Hill: Homosociality, Family, and Masculinity

Abstract

Beyond The Hill (Emin Alper, 2012) is focused on the interactions of a family of men operating as a homosocial group. These family interactions provide a ground for socialization, enabling masculinity to take the form of a social construction. To conceal their crimes, the men unite into male homosociality by adopting the dominant masculinity. The resulting unison, solidarity, and secure environment reinforce male hegemony and enable the family to act like a nation and an army. This article analyses the male homosociality that unites the various masculinities of men in the family. It also discusses aspects of western iconography.

Keywords: Homosociality, male homosociality, family, socialization, hegemonic masculinity, western.

Giriş

Erkeklik, toplumsal cinsiyet bağlamında kültürel olarak inşa edilen bir kavramdır. Bu inşa süreci, farklı erkekliklere göre değişen farklı aşamaları, ortamları ve anlamları kapsar. Erkekliği sadece biyolojik özelliklere indirgemek ya da kadınlardan farklı bir grup olarak açıklamak, erkeklik kavramının anlaşılmasında yeterli değildir. Bu nedenle cinsiyetten çok toplumsal cinsiyetten söz etmek gerekir; çünkü toplumsal cinsiyet erkekliği öğrenilen, ezberlenen ve tekrarlanan davranışlar olarak ele alır. Böylece erkeklik, karşılıklı etkileşim alanları içinde, toplumsal hayatta varlığını sürdürür. Davranışların, öğrenmenin ve karşılıklı etkileşimin önemli olduğu alanlardan ilki ailedir. Aile erkekliğe dair anlamların, belirli tutum ve davranışların edinildiği ilk yerdir. Bununla birlikte erkekliklerin dâhil olduğu homososyal topluluklar da erkekliğe atfedilen değerlerin, davranışların ve bakış açılarının aktarıldığı alanlardan biridir. Aileyi ve homososyal toplulukları erkekliğin aktarılmasında, öğrenilmesinde ve yinelenmesinde işlevsel kılansa sosyalizasyon için uygun bir ortam sağlamalarıdır.

Emin Alper'in yönettiği *Tepenin Ardı* (2012), tek bir günde geçen öyküsünde erkeklerden oluşan bir topluluğa odaklanır. Filmde erkeklerin davranışları ve karşılıklı ilişkileri, erkekliğin öğrenilen, kabul edilen ve yinelenen bir olgu olduğuna işaret eder. Dede, oğul ve torun ile işveren-çalışan ilişkileri bir etkileşim alanı yaratır ve bu, topluluğun önce bir ulusa, ardından da ortak bir düşman karşısında birleşen bir orduya benzemesine yol açar. Oluşan bu etkileşim alanında ise sosyalizasyon gerçekleşir. Çözümlemek üzere seçilen film, işlenen suçların gizlenmesi adına, erkek homososyalliğinin sağladığı müşterek uyum ve dayanışmayı seçen erkek karakterlerin, bu güvenli alanda baskın görüşü benimsemelerini veya örnek almalarını ortaya koyar. Bununla birlikte, anlatıda yer alan western türü filmlere özgü özellikler, erkeklik inşasının kültürel ve toplumsal yapısını vurgulaması açısından önemlidir.

Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik

Erkekliğin, biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda düşüncelerini ve davranışlarını belirleyen, sadece erkek olduğu için ondan beklenen rolleri ve tutumu içeren pratikler toplamı (Atay, 2004, s. 14) olması ve mücadelenin, çatışmanın, savaşın bir erkek ritüeli olarak algılanması ile sonuna kadar dayanma ve erkekliği ispat etme çabası ve bu bakış açısının “erkeklik yaratmak” (doing masculinity) olarak kavramsallaştırılması (Onur & Koyuncu, 2004, s. 40) sonucunda gerçekleştirilen eylemlerle var olduğu söylenebilir;

çünkü “toplumsal cinsiyet bireysel bedenlerin toplumsal ilişkiler ve mekânlar içinde-arasında hareket etmesi ile ortaya çıkmıştır. Bedenlerin öznelliği aynı zamanda maddi pratiklerdir” (Sancar, 2009, s. 181). Var olan toplumsal cinsiyet yapıları içine doğduğumuzu dile getiren Woodward ise, daima bedenleri içeren ama sadece bedenler hakkında olmayan toplumsal cinsiyetin, sosyal dünyada konumlandırılan bu bedenlerin, anatomi kadar toplumsal baskılarla da oluşturulduğunu ve yeniden yaratıldığını söyler (2011, s. 3).¹ Başka bir deyişle biyolojik özellikler değil, davranışlar ve tutumlar etkilidir ve Atay’ın da belirttiği gibi erkekliğin doğal bir hal olmayıp kültürel bir pratik olduğunu hatırlamak önemlidir (2004, s. 20).

Davranışlar ve tutumlar, erkeklik kavramının oluşmasında ve aktarılmasında kültürel bir pratik olarak işler; çünkü “bedensel hareket ve icralar genellikle *performatiftirler*, yani dışa vuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen *üretimlerdir*” (Butler, 2010, s. 224).² Bu nedenle “toplumsal cinsiyet bir fiildir; hareket halinde oluşan, edimler bütünüdür” (Sancar, 2009, s. 182). Öyleyse belirli davranış biçimlerinin, erkeklerin belirli durumlarda nasıl hareket edeceğini şekillendirmek üzere öğrenildiğini, ezberlendiğini ve taklit edildiğini³ söylemek mümkündür.

Erkeklik ve aile kavramları birlikte düşünüldüğünde, ailenin bir bölümünü oluşturan erkeklerin kendi aralarında var olan ilişkileri, hem yetişkin erkekler hem de erkek çocuklar açısından önemli hale gelmektedir. Aile, erkek çocukların erkeklik kavramını ve belirli davranış biçimlerini öğrendiği bir kurum olduğu kadar, belirli erkeklik biçimlerinin ve erkekliğe dair tutumların nesilden nesile aktarıldığı ya da örnek alındığı bir alan da olmaktadır. Erkekliklerin öğrenildiği eğitim süreci, erkek çocuklar doğrudan eğitilmediğinde bile gerçekleşmektedir; çünkü baba-oğul arasında özellikle öğretmeye/öğrenmeye dayanan bir ilişki olmasa bile babanın davranışlarının gözlemlenebiliyor olması, belirli tutumların nesilden nesile aktarılmasına ya da örnek teşkil etmesine olanak sağlamaktadır. Burada önemli olan baba ve erkek çocukların hangi şartlar altında bir arada olduğudur; çünkü baba olmak, anne olmaktan fiziksel olarak ayrılır. Sancar’a göre babalık, annenin onayına muhtaç niteli-

¹ West ve Zimmerman “toplumsal cinsiyet yaratmak (doing gender), kız çocukları ve erkek çocuklar, kadınlar ve erkekler arasında biyolojik, esas ya da doğal olmayan farklar yaratmaktır” (1987, s. 137) der. Connell ise toplumsal cinsiyetin, toplumsal pratiğin düzenlendiği bir yöntem olduğunu söyler (1995, s. 71).

² Vurgu özgün metne aittir.

³ Butler’a göre drag performans, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ortaya çıkarır (2010, s. 226).

ğinden dolayı belirsizlik riski taşır (2009, s. 120). Bilimsel bir onaylamadan çok sosyal bir onaylanmanın söz konusu olduğu bu durumda, çocuğun baba ile kurduğu bağ, fiziksel olarak anne ile kurduğu bağdan farklı olabilir.⁴ Bu nedenle “baba olmak, bazı sosyal ve siyasal dolayimleri gerektiri(r)” (Sancar, 2009, s. 120). Başka bir deyişle anne ilk önce fiziksel ve duygusal bir bağ kurarken, baba ilk önce sosyal bir bağ kurmaktadır. Böylece babanın tutumu, davranışları ve erkeklik anlayışı, erkek çocukların erkeklik kavramını algılayışında önemli hale gelir.⁵

Homososyallik ve Hegemonik Erkeklik

Tepenin Ardı dede, oğul ve torun ilişkileri ve bu ilişkilere eklenen işveren-çalışan ilişkileri ile erkek homososyalliğini üreten bir aileyi merkeze alarak, erkekliğe dair belirli yaklaşımların örnek alınmasına olanak sağlayan bir sosyalizasyon sürecini ortaya koyar. Bu yaklaşımların aktarılması ve sosyalizasyon süreci eylemler ve davranışlarla gerçekleşir. Lipman-Blumen’e göre homososyallik, aynı cinsiyetin arkadaşlığını/birlikteliğini aramak veya tercih etmek ya da bundan hoşlanmaktır; ama aynı cinsiyetin üyeleri arasında bariz bir biçimde erotik bir etkileşimin olması özellikle gerekmez; homososyallik çocuklukta başlar ve daha sonra erkeklerin dâhil olduğu çeşitli toplumsal kurumlarca cesaretlendirilir ve yönlendirilir (1976, s. 16).

Aynı cinsiyetin üyelerinin müşterek uyum sağladığı, toplumsal cinsiyete dayalı bağları ve dayanışmayı birleştiren homososyalliğin fiziksel ve sembolik anlamları olduğunu söyleyen Meuser’a göre, homososyallik fiziksel ifadesini erkeklerin ve kadınların mekânsal ayrılığında, sembolik ifadesini ise ahlaki tutum, politik görüş ve değerler sisteminde bulur (2004, s. 396). Bir grubun homososyal olarak adlandırılabilmesi için bu iki anlamın bir arada

⁴ Sancar’a göre “baba olmak, erkek olmanın anlaşılması zor hallerinden biri. Baba olmak, bir erkek için, kadınların ‘doğurarak anne olmak’ bağlantısı kadar somut bir kavramı olanaklı kılan bir durum değil. Farklı olarak, baba olmak, çocuk ile babası olan erkek arasında doğrudan biyoloji yoluyla açık ve belirgin bir ilişki olarak kurulamıyor; bir kadının (annenin) onayına ve kabulüne muhtaç niteliğine bağlı olarak babalık belirsizlik riski taşıyor. Baba olmak, bu nedenle bazı sosyal ve siyasal dolayimleri gerektiriyor; çoğu zaman ancak kırılğan, başarısız ya da sorunlu biçimde inşa edilebiliyor” (2009, s. 120).

⁵ Connell’a göre, “yeni doğan çocuğun biyolojik cinsiyeti vardır, ama henüz toplumsal bir cinsiyete sahip değildir. Çocuk büyürken toplum da, çocuğun önüne cinsiyete uygun kurallar, şablonlar ya da davranış modelleri dizisi koyar. Belirli toplumsallaştırma etkenleri ya da failleri –özellikle aile, medya, arkadaş grupları ve okul– söz konusu bu beklentileri ve modelleri somutlaştırarak çocuğun bunları sahipleneceği ortamları hazırlar” (1998, s. 255). Bununla birlikte Connell şartlanma, öğretim, model alma ve özdeşleşme gibi çeşitli öğrenme mekanizmalarının da işin içine girdiğini söyler (1998, s. 255).

bulunması gerekir,⁶ böylece homososyal ortamlar erkeklik kimliğinin kurulmasında ve sürekliliğinin sağlanmasında önemli hale gelir (Meuser, 2004, s. 396).⁷ Bununla birlikte, homososyal grubun üyeleri, aynı toplumsal cinsiyete ait olma niteliğinin o grubun kurucu özelliği olduğunun farkında değildir ve bunu göz ardı ederek, erkeklerin toplumsal cinsiyet düzenindeki konumlanışının sorgulanmaksızın kabul edilmesine katkıda bulunurlar (Meuser, 2004, s. 396). Ayrıca Meuser, “habituel güvenlik” (habitual security) kavramına işaret ederek kadınlar ve erkekler arasında yaratılan fiziksel ve sembolik ayırım ile homososyalliğin erkeklere güvenli bir alan da sağladığını vurgular (2004, s. 396).

Behnke ve Meuser, öne sürdükleri habituel güvenlik (habitual security) kavramıyla, eril habitusun⁸ erkekler için belirli ölçütler yarattığını ve bu ölçütlerle uyumlu yaşayan bireyin temel bir güven duygusu edindiğini söyler ve bu güvenli durum kendini, toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde, doğallıkla icra edilen ve sorgulanmaksızın kabul edilen bir konumlanışla ifade eder; bunun sonucunda ise erkeklik kasti ya da planlı bir eylemin sonucu olarak görülmez (2001, s. 159). Bununla birlikte, Behnke ve Meuser, eril habitusla uyumlu görülebilecek toplumsal cinsiyeti yaratmanın (doing gender) kurucu ilkesi olarak hegemonik erkekliğin, eril habitusun esası olarak kavranmasını önerir ve hegemonik erkekliğin, bir erkeğin davranışlarının yargılanabildiği, habitusun varlığını ve sınırlarını hatırlatan bir standart ya da norm olduğunu dile getirir (2001, s. 159). Böylelikle, heteroseksüel erkekler arasında homososyal etki-

⁶ Meuser kadınlardan tamamen muaf bir topluluğun, sembolik düzeyde bile olsa kadınların beklentisini taşıdığı zaman, homososyalliği oluşturamadığını, diğer yandan bir ya da birkaç kadının da içinde bulunduğu bir erkekler topluluğunun, gruptaki kadınlar erkeklerin iletişim ve etkileşim biçimlerini edindikleri zaman, homososyalliği sağlayabildiğini söyler (2004, s. 396).

⁷ Kimmel, erkekliğin çoğunlukla homososyal bir anlaşma (homosocial enactment) olduğunu, 19. yüzyılın başından günümüze kadar erkeklerin, diğer erkeklerin (baba, çocukluk arkadaşı, öğretmen, iş arkadaşı, patron) değerlendiren ve yargılayan bakışları altında, erkekliği aralıksız kanıtlama çabalarında homososyalliğin ana unsur olarak yer aldığı dile getirir (1996, s. 7).

⁸ “Günümüz erkek egemen toplumsallığını sorgulayan bazı düşünürlerin ileri sürdükleri önemli bir çözümleme çerçevesi de toplumsal cinsiyetin bir tür iktidar ilişkileri örüntüsü içindeki *habitus* olduğudur. Bu düşüncenin öncülerinden Bourdieu’nun anladığı anlamda toplumsal cinsiyet, hem Foucault’nun tanımladığı tarzda, kendi arzularını ve isteklerini gerçekleştirme peşinde koşarken kendini toplumsal iktidar ilişkileri uzantısı olarak inşa eden ‘cinsiyetlenmiş beden’ anlayışından, hem de Butler’ın eylem ve fiil olarak bedeninin performansı biçiminde gerçekleşen toplumsal cinsiyet yaklaşımından beslenmiş bir tür sentezdir” (Sancar, 2009, s. 189). Vurgu özgün metne aittir. Ayrıca Sancar, cinsel ya da diğer ayrımların doğallaşarak, kişilerin tercihlerinin dışında gelişen bir toplumsal tahakküm düzeni yarattığını ve cinsler arasındaki ayrımların kişilerin habituslarını oluşturduğunu vurgular (2009, s. 190).

leşim, hegemonik olmayan kimliklerle ilişkilendirilen anlamları bastırırken, hegemonik ideallere uyan kimliklerle ilişkilendirilen anlamları destekleyerek, hegemonik erkeklik normlarının devamlılığına katkıda bulunur (Bird, 1996, s. 121).⁹ Başka bir deyişle homososyal topluluğu oluşturan erkeklerin kendi aralarındaki karşılıklı ilişkileri, davranışları ve tutumları ile topluluk içinde baskın bir karakterin varlığı önemlidir.

Connell'a göre hegemonik erkeklik bir toplumsal cinsiyet pratiği düzenlemesidir ve erkeklerin baskın, kadınların ikincil konumunu garantileyerek patriarkanın meşruiyeti sorununa mevcut durumda kabul görmüş bir cevabı içinde barındırır (1995, s. 77). Filmde yer alan homososyal topluluk göz önüne alındığında ise hegemonik erkeklik kadınlar üzerindeki baskın karakterinden çok, bu tek cinsiyete dayalı topluluk içinde erkekler arasında işleyen anlamı ile ön plandadır. Connell'in belirttiği gibi farklı erkekliklerin var olduğunu fark etmek sadece ilk adımdır; esas olarak aralarındaki ilişkilerin incelenmesi gerekir (1995, s. 76); çünkü hegemonik erkeklik, her zaman ve her yerde aynı olmadığı gibi, sabit bir karakter tiplemesi değildir; hegemonik erkeklik, verili toplumsal cinsiyet örüntüleri içinde hegemonik konumu elinde tutan erkekliktir ve bu konum tartışmaya açık, itiraz edilebilir bir konumdur (1995, s. 76). Demetriou ise hegemonik erkeklik kavramına alternatif bir yaklaşım öne sürerek Gramsci'nin tarihsel blok ve Bhabha'nın hibrid/melez kavramlarını kullanır ve hegemonik erkekliğin sadece beyaz ve heteroseksüel bir gruplaşma olmadığını, çeşitli erkekliklerin patriarkanın üretimini garantilemek adına melez bir blok oluşturduğunu söyler (2001, s. 337). Gramsci, hâkimiyet ve liderlik kavramlarının farklı stratejiler kullandığını ve hâkimiyetin düşmana karşı silahlı kuvvetlerle gerçekleştirilirken, liderliğin benzer/akraba ve müttefik gruplara yönelik olduğunu dile getirir (1991, s. 57-58). Bu kavramlardan yola çıkan Demetriou'ya göre, liderliğin hedefi tüm müttefik grupları hegemonya arayışında olan bir grubun şemsiyesi altında birleştiren bir tarihsel bloğun kurulmasıdır; bu, müttefik grupların dünya görüşlerini, önderlik edilen grupların bazı çıkarlarını ikincil konumda bırakarak, hâkimiyet projesi ile homojen ve tutarlı kılarak gerçekleştirilir (2001, s. 344-345).¹⁰

⁹ Meuser'a göre "homososyal grup, hegemonik erkekliğin ve farkın inşasında 'kollektif fail' (collective actor) olarak görülür" (2004, s. 397). Bununla birlikte Meuser, erkek egemenliğinin özellikle daha fazla sorgulandığı bir dönemde, erkekler kimliklerini doğrulayabilecekleri bir sığınma işlevi sağlayarak, erkek homososyallığının, eril hegemonyanın güçlenmesine yardımcı olduğunu söyler (2004, s. 397).

¹⁰ Makalesinde bu tartışmaya yer veren Arxer ise, hegemonik olmayan gruplardaki öğelerin, kendiliğinden ikincil konumda olmadığını ya da hegemonik gruplarca tamamen yok edilmediğini söyler (2011, s. 397) Patriarkanın çıkarı söz konusu olduğunda, hegemonik olmayan erkekliklere ait özellikler hegemonik eril kimliğin

Sosyalizasyon ve Erkeklik

Aile, tek bir cinsiyete dayalı homososyal toplulukların aksine, her iki cinsiyetin de yer alması ile oluşan sosyal bir yapıdır. Kadınlar ve erkekler çeşitli akrabalık bağlarıyla bir arada var olurlar ve bu bağların kurduğu aile bireylerinin sayısına göre değişen büyüklükteki bir alanda etkileşim halindedirler. Dolayısıyla farklı erkeklik modellerinin ve davranış biçimlerinin aktarılmasında veya örnek alınmasında erkekler kadar kadınlar da önemli rol oynar. Ordu ya da spor takımları gibi homososyal topluluklar ise tek bir cinsiyete dayalıdır ve o cinsiyete özgü davranışlar ve tutumlar çerçevesinde var olur. Oysa *Tepenin Ardı*'nda baskın olan ve öne çıkan Faik'in ailesi, onlara katılan çalışanlarıyla birlikte, heterojen yapıda bir ailenin aksine homososyal bir topluluk gibi hareket etmektedir. "Erkekliğin genel anlamda krize girmemesi"¹¹ ve erkek egemenliğinin hâlâ belirgin olması, homososyal erkek birlikteliklerinin varlığı ile açıklanabil(diği)" (Onur & Koyuncu, 2004, s. 39) için, homososyal bir topluluk erkeklik bağlamında önemli ve etkilidir. Meuser etkileşimselliği içinde, eşitlikçi ya da hiyerarşik, erkek homososyalliğinin, askerlik gibi resmi yapılardan gayri resmi arkadaş gruplarına kadar çeşitlilik gösterdiğini ve sunduğu rahatlatıcı atmosfer ile erkeklere kendileri olabilecekleri bir alan sağladığını söyler (2004, s. 397). *Tepenin Ardı*'nda ise homososyallik, filmde Faik'in ortak bir düşmana işaret etmesiyle silahlanan erkekleri bir araya getirişinde ve işlenen suçların bağlayıcılığında belirgindir. Bu şekilde suçların gizlenmesi adına erkeklerin bir araya gelişi, kimliklerinin krize açık kırılğan yapısına yönelik değil, sığınma ve kaçış için bir rahatlama alanı sunar.

Aynı cinsiyet temelinde bir araya gelerek homososyal bir topluluk oluşturan bireylerin, sadece bir arada var olmaları erkeklik oluşumu için yeterli değildir. "Homososyal yapılar tarafından belirlenen sosyalizasyonlar" (Onur & Koyuncu, 2004, s. 32) da belirli erkekliklerin hem oluşmasında hem de

belirleyici öğelerine dönüşür ve bu nedenle Arxer'a göre Demetriou, hegemonik erkekliğin potansiyel "melez" olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürer (2011, s. 398).

¹¹ Toplumsal cinsiyet bağlamında "taklitmiş gibi yapan bir üretim (ve) daimi yer değiştirme kimlikleri akışkan kılar, yeniden imlemeye, bağlamsallaştırmaya belli bir ölçüde açık tutar; parodik çoğaltma, hegemonik kültürü de, onu eleştirenleri de doğallaştırılmış veya özcü toplumsal cinsiyet kimliği iddialarından mahrum bırakır" (Butler, 2010, s. 227). Toplumsal cinsiyetin yeniden bağlamsallaştırılabilmesi, "değişime tabi olması" (Peberdy, 2011, s. 28) ya da "erkek üstünlüğünün hiçbir maddi – biyoloji ve yaradılışa dayalı – temelde savunulmadığı günümüz zihniyetler dünyasında erkek üstünlüğünü her alanda yeniden yeniden 'icat edecek' iktidar stratejilerinin inşasına gerek duyuluyor" (Sancar, 2009, s. 115) olması, "oldukça istikrarsız, kırılğan cinsiyet konumları ve değişken cinsiyet kimlikleri anlamına geli(r)" (Sancar, 2009, s. 115).

yaygınlaşmasında rol oynar; çünkü bir araya gelen erkekler davranışları ve sözleriyle, beraberinde yargılama, onay ve dayanışmayı getiren bir etkileşim halindedir. Aynı zamanda, Onur ve Koyuncu'nun dile getirdiği gibi, sosyali-zasyon söz konusu olduğunda erkeklik tanımıyla ilgili önemli iki unsur öne çıkmaktadır: erkekliğin sosyal ve kültürel bir kurgu olması ve birden çok erkekliğin olduğu iddiası ile erkeklerin homojen bir grup oluşturmamaları (2004, s. 33-34). Filmde erkek homososyallliğini üreten aile yaş, eğitim, sınıf ve kültür gibi dinamikler açısından ele alındığında farklı erkeklikleri bir araya getirerek, topluluğun homojen olmayan yapısına ve hegemonik erkeklik ilişkilerine işaret eder. Öte yandan, işledikleri suçları örtbas etmek adına bir araya gelen erkekler, aynı şemsiyenin altında, ortak bir düşman karşısında birleşerek topluluğun idealini homojenleştirir.¹²

Heiliger ve Engelfried'e göre erkeklik kavramı ve sosyalizasyon birlikte düşünüldüğünde, sosyalizasyon modeli sekiz farklı noktada ele alınmaktadır: ilk nokta, erkeklerin ve kadınların ayrılması, olumlu sıfatlarla tanımlanan erkekler dünyasının yani dış dünyanın varlığı ve bu dünyanın güçlü, acı çekmeyen, daima rasyonel olan erkekler yaratması; ikinci nokta, kullanma kavramı ile açıklanan, erkeğin kadının emeğinden katkı sağlamadan faydalanması ve cinsiyete dayalı işbölümü; üçüncü nokta, suskunluk, erkeğin kendisi ve duyguları hakkında konuşmaması; dördüncü nokta, suskunluğun sonucunda ortaya çıkan ve kadınsılıktan uzak olduğu düşünüldüğü için olumlu bir değer olarak algılanan yalnızlık; beşinci nokta, rasyonellik; altıncı nokta, rasyonelliğin sonucunda ortaya çıkan ve egemenlik kurma ihtiyacına işaret eden sürekli denetim pozisyonu; yedinci nokta, egemenlik kurma ihtiyacı ve sürekli denetim sonucunda çözümleyici bir davranış biçimi olarak başvuru şiddet; sekizinci ve son nokta ise fizyolojik uzaklık olarak adlandırılan, vücut ve beyin kopukluğu sonucunda erkeğin bedenini, örneğin sporda olduğu gibi, işlevselleştirmesidir (aktaran Onur & Koyuncu, 2004, s. 38).

Tepenin Ardı: Homososyallik, Hegomonik Erkeklik ve Sosyalizasyon

Filmsel anlatı boyunca, Faik ve ailesinin en belirgin özelliği, bu ailenin tamamen erkeklerden oluşmasıdır: Dede (Faik), oğul (Nusret) ve torunlar (Zafer ve Caner). Nusret'in oğullarını, dedelerinin yayladaki evine getirmesiyle

¹² Jeffords, John Del Vecchio'nun *The 13th Valley* romanında Vietnam'daki Amerikan askerlerini tanımlayışından yola çıkarak, savaş zamanında askeri birliğin ırksal, sınıfsal, etnik ve toplumsal sınırların yok edildiği bir mekân olduğunu söyler (1989, s. 54). Ayrıca Jeffords, Vietnam temsilindeki bütünlüğün eril bağ (the masculine bond) ile sağlandığını ve bu eril bağın da farkların inkârında ısrar ettiğini dile getirir (1989, s. 59).

başlayan anlatı, ailedeki erkeklerin arasındaki ilişkileri ve buradan hareketle farklı erkeklikleri izleyiciye sunar. Ailede en baskın erkek Faik'tir. Faik çevresinde olup biten her şeyden haberdar olmasa da¹³ tüm aile hatta yanında çalışan Mehmet ve oğlu da onun işaret ettiği ve düşman ilan ettiği bir öteki karşısında bir araya gelir. Sancar, her ne kadar "Türkiye'de pederşahilik olarak da bilinen, büyük ve yaşlı erkek-babanın tartışmasız bütün genç erkekler, kadınlar ve çocuklar üzerindeki otoritesini tanımlayan pederşahi erkekli(ğin) artık yok ol(duğunu)" (2009, s. 111) söylese de Faik'in bir "erkek-baba" olarak hem kendi ailesindeki erkekler hem de yanında çalışan Mehmet ve ailesi karşısında baskın olduğu söylenebilir. Her şeyden önce üzerinde yaşadığı, özel mülkiyet kavramıyla sıkı sıkıya bağlı olduğu toprak parçası onundur. Bu sahiplenme ile hem o toprak parçasını kime bırakacağına karar verebilmekte hem de sınırlarını çizdiği bu alana ailesini yerleştirerek, alanın dışında kalanları düşman olarak adlandırmaktadır.¹⁴ Faik özel mülkiyetin kendisine verdiğini düşündüğü yetkiyle olduğu kadar ailedeki en yaşlı otoriter kişi olarak da hareket eder. Burada söz konusu olan, Faik'in ailedeki diğer erkeklere karşı ortaya koyduğu kavramın otorite olmasa bile, tahakküm içeren belirli bir tutum olmasıdır.¹⁵ Faik'in her şeye hâkim tutumunun, "toplumsal patriarkanın bir alt sistemi olan, mahrem ve haneye ait her şeyi kontrol eden ailevi patriarki(nin)" (DeKesedy & Schwartz, 2005, s. 363) bir sonucu olduğu söylenebilir. Filmde ev/hane, arazinin/özel mülkiyet alanınının tamamına yayılır.

Filmde yer alan, birleşerek erkek homososyalliğini üreten aileler Demetriou'nun ifade ettiğine benzer bir şemsiyenin altında bir araya gelmektedir. Burada, mevcut zamanda kabul gören baskın erkeklik, bir tartışma ortaya çıkana kadar ya da itiraz edilene kadar Faik'in çizdiği erkekliktir. Faik'in önderliği homososyal topluluğu bir arada tutarken hedef olarak gösterdiği Yörükler de grubun hâkimiyet kurmak üzere harekete geçtiği ortak düşmana dönüşerek grubun altında yer aldığı şemsiyeyi oluşturur. Gündelik hayatta ya da farklı anlatılarda bu tür erkeklikler arası ilişkiler daha heterojen topluluklarda meydana gelebilir; oysa film anlatısının merkezine homososyal bir topluluğu alarak Demetriou'nun öne sürdüğü "eril bloğu" (2001, s. 355) görünür kılar.

¹³ Faik yanında çalışan Mehmet'in kavak ağaçlarına zarar verdiğini, Nusret'in Mehmet'in eşi Meryem'e tecavüz ettiğini, Caner'in Mehmet'in oğlu Sülü'nün köpeğini öldürdüğünü bilmez.

¹⁴ Faik, Yörüklerle olan öfkesini dile getirirken "Gariban mı eşkıya mı? Osmanlı'dan beri bizim otlağımızmış. Osmanlı yıkılalı kaç yıl oldu? Burası benim tapulu arazim" der.

¹⁵ "Feminist düşünürler arasında patriarki kavramını hâlâ işe yarar bulanların görüşlerine baktığımızda, patriarkanın kuşaktan kuşağa geçen, babadan devralınan bir otorite olarak tanımlanmasının gerekmediği; babanın ve kocanın kadınlar ve gençler üzerindeki tahakkümünün patriarki olarak tanımlanabileceğini söylediklerini görürüz" (Sancar, 2009, s. 113).

Bununla birlikte bu homososyal topluluğun aynı zamanda bir aile olması, grubu bir arada tutan hegemonik yaklaşımın aile üyelerince benimsenebileceğine de işaret eder.

Faik'in sahip olduğu toprak parçası ve mülkiyet ilişkisine dair düşüncülerinin yanı sıra davranışları da erkekliğin aktarılmasında veya örnek alınmasında önemli rol oynar; çünkü baba olarak oğlu Nusret karşısında baskındır. Edebiyat öğretmeni olan Nusret, babasına emeklilik günlerinin keyfini sürdürdüğünü söylediğinde, babasından “Keyif sürmek senin fitretin, dede yadigârı bu topraklar, ben bakmazsam kim bakacak?” cevabını alır. Faik için bu toprak parçası emeklilik günlerini geçireceği bir doğa parçasından fazlasıdır. Faik arazisini şiddetle ve sonuna kadar savunur;¹⁶ arazinin sınırlarına hâkim olmaya çalışır; arazide bir yabancıya tahammül edemez. Arazisinde olan biteni sürekli izleyen ve dürbünle tepeyi gözetleyen Faik için bu alan, sınırları korunması gereken kimliğini/erkekliğini yerleştirdiği bir alandır.¹⁷ Bu toprak parçasının hakkını veremeyeceğini düşündüğü için, oğlu Nusret'e karşı olumsuz bir tavır takınır. Oğlundan şüphe duyduğu için de araziye Mehmet'in almasından yanadır. Aslında Faik'e göre bu toprak parçasına sahip olmak ve onu korumak için hiç kimse yeterli değildir; çünkü onun için önemli olan arazinin bir erkekten diğerine kâğıt üzerinde aktarılmasından çok, belirli bir erkeklige, o erkeklige özgü davranışlara, tutumlara ve yargılara sahip bir erkeğe aktarılmasıdır.¹⁸ O toprak parçasına sahip olacak kişi, onu yabancılara karşı en az kendisi kadar korumalı, kendi davranış biçimini sürdürmelidir.¹⁹

¹⁶ Yönetmen söyleşide, mülkün filmdekine benzer bir şiddetle ancak taşrada savunulduğunu ve ortakçı ile mülk sahibi arasında feodal, sınırları belirsiz bir maduniyet ilişkisi olduğunu söyler (Bora, 2012).

¹⁷ Kavak fidanlarına zarar verilmesinden sonra, onu gördüğümüz ilk sahnede Faik silahlıdır; yataktan kalkar; evden tüfikle çıkar. Evi ve araziye görürüz; Faik yamaca kadar gelir. Karşısında tepe vardır; Mehmet “Sansardır belki” der. Filmin adı yazılır. Faik ve Mehmet yazı karakterleriyle aynı boyda, uzaktan görülür.

¹⁸ Mutfakta Faik ve Meryem arasında geçen konuşmada Faik “Biraz genç olacaktım da şu Sülü'yü sana ben doğurtacaktım. O zaman tam herif olacaktı” der. Meryem “Şimdi de herif” diye karşılık verdiği Faik'in cevabı “O zaman tam olacaktı tam” olur. Meryem “Kendi çocuklarının nesini beğenmiyorsun?” diye sorduğunda ise Faik “Hepsi fasülyeden” cevabını verir. Ardından Faik, öldüğünde Nusret'in her şeyi satıp savuracağını söyler ve araziye onların almasını önerir. Ayrıca ateşin başından ayrıldıkları bir anda Mehmet, Caner'e gizlice rakı içerir ve “Ara sıra gel de besleyeyim seni, alış herif olmaya” der. Dolayısıyla Faik'in, erkeklik anlayışı söz konusu olduğunda kendi oğlundan çok Mehmet'e yakın durduğu görülür.

¹⁹ Erkekliğin kırılğan ve krize açık yapısı sürekliliği gerekli kılar. Peberdy, kriz ve endişe kavramlarını birbirinden ayrı tutarak, krizin genellikle eril güvensizlik, istikrarsızlık ve belirsizlik anlarına, endişenin ise belirli erkeklik temsil, performans ve tezahürlerine işaret ettiğini söyler (2011, s. 8). Faik'in sınırlarını ısrarla koruma çabası ve topraklarının geleceğini düşünmesi, sürdürmek istediği erkeklik biçimini de şekillendirir.

Bununla birlikte Faik, torunları üzerinde de oğlundan daha fazla etkilidir. Zafer askerliği sırasında yaşadıkları nedeniyle tedavi görmektedir. Faik oğlunun yaklaşımını hiçe sayarcasına Zafer'in iki ay yanında kalsa iyileşeceğini söyler. Torunlarının yanında uzun bir süre kalmasına izin vermediği için oğlunu eleştirir; çünkü iyileştireceğini söylediği torunu ile vakit geçirebilmesi ve üzerinde etkili olabilmesi için, sosyal bir bağ kurabileceği zamana ihtiyacı vardır. Diğer torunu Caner ise dedesinin arazisinde daha aktif ve uyumludur. Silah kullanmaya heveslidir. Faik torununa nişan almayı ve ateş etmeyi öğretir. Sancar'a göre farklı babalık modelleri farklı erkeklik modellerine teka-bül eder ve bu farklı modeller kır-kent ayrımına ve sınıfsal farkları oluşturan eğitim ve aile biçimlerine dayalı kültürel sermayeye bağlıdır (2009, s. 126). Bu ayrımlar farklı ailelerde olabileceği gibi farklı babalık örnekleriyle aynı aile içinde de ortaya çıkabilir.²⁰ Ayrıca "sürekli akışkan ve kırılğan 'erkeklik deneyimleri'nin erkekten erkeğe aktarılması ve öğrenilmesi için sürekli yeni deneyimlerin ve pratiklerin icat edilmesi gereki(r)" (Sancar, 2009, s. 124). Böylece, Caner için silah kullanmayı öğrenebildiği dedenin, şiir okuyan babanın yerine geçtiği söylenebilir.

Filmde yer alan tek kadın Mehmet'in eşi Meryem'dir. Meryem'in filmdeki varlığı, homososyal topluluğu görünür kıldığı için önemlidir. Meryem'i daha çok evde veya evin yakınında izleriz. Evden uzaklaşmayan Meryem ev ve ev işleriyle özdeşleşerek karşımıza çıkar. Homososyalliğin fiziki boyutu, Meryem'in filmde yer alış biçimiyle fark edilir. Meryem mutfakta etleri döver, elma keser, çay koyar; erkeklerin yanına gitmez, erkekler onun bulunduğu mekâna gelir.²¹ Çok kısa bir an dışında,²² Meryem'i arazide görmeyiz. Erkekler dere kenarında, evin önünde ve ateşin başında otururken, araziye dolaşırken ve en sonunda tepeye çıkarken, Meryem evde ya da evin yakınındadır. Evden çıktığında ya kapının önündedir ya da evin önündeki alanda erkekleri karşılamak üzere onlara doğru ilerler. Homososyalliğin sembolik boyutu göz önüne alındığında ise Meryem, erkeklerin özellikle Faik'in ötekini düşman ilan edişine ve erkeklerin silahlanışıyla ortaya çıkan, Yörüklere karşı düşmanlık besleyen görüşlerine katılmaz. Aslında dolaylı yoldan "Biz de Yörüğüz"

²⁰ Nusret edebiyat öğretmenidir; şehirde yaşar. Filmde ateşin başında şiir okur. Babası ise Orman İşletmeleri'nden emekli olmuştur. Zamanını dışarıda, arazide geçirmektedir. Aralarında nesil ve yaş farkı vardır.

²¹ Faik elma istemek için mutfağa gelir. Nusret çay bahanesiyle geldiği mutfakta Meryem'e tecavüz eder. Ayrıca Nusret, vurulduktan sonra Meryem ve kızıyla mutfakta kalır. Caner, mutfaktaki divanda oturur, tüfeği temizler.

²² Zafer öldükten sonra herkesin etrafına toplandığı sahnede kısa bir an için Meryem de vardır. Faik'e "Jandarmaya haber etsek" der, ama Faik onu kızının yanına yollar. Böylece Zafer'in çevresinde sadece erkekler kalır.

der²³ ve karşıt görüşte olduğunu dile getirir. Meryem hem cinsiyeti hem de farklı görüşü nedeniyle erkekler topluluğunun dışındadır; çünkü “homososyal birlikler, erkek ve kadın dünyaları arasında bir dengesizlik yaratarak bir taraftan erkek egemenliğini vurgula(r), diğer yandan erkekler arası ilişkilerin önem kazandığı egemenlik ortamının yeniden üretilmesini sağla(r)” (Onur & Koyuncu, 2004, s. 39). Böylece Meryem, çoğunluğu oluşturan erkeklerin karşısında karar alma sürecinden de uzak tutularak homososyal topluluğun varlığını görünür kılar.

Tepenin Ardı, tamamına yakını erkeklerden oluşan karakterleri ile erkeklerin sosyalizasyonu için uygun bir alan yaratmaktadır. Faik’in erkek homososyalliğini üreten ailesine, yanında çalışan Mehmet ve oğlu da katıldığında homososyal grup genişler. Sosyalizasyon için ele alınabilecek tüm noktalar, grubun farklı üyelerinin sergiledikleri davranışlarda ve ortaya koydukları tutumlarda bulunabilir. Filmde erkeklerin dünyası/dış dünya, kadınların dünyasından belirgin bir şekilde ayrılmıştır. Meryem evle özdeşleşirken, açık alanların tamamına erkekler hâkimdir. Aynı şekilde cinsiyete dayalı işbölümü de Meryem’in mutfakla, erkeklerin de keçi gütmeye ve kesme, kavakları kontrol etme, arazide dolaşma ve nöbet tutma ile silah kullanma gibi işlerle anılmasıyla ortaya konur. Bununla birlikte güçlü erkek modeli yaratmayı amaçlayan dış dünyanın varlığı, filmde korkmak-korkmamak ikilemiyle verilir. Caner ve Sülü arasında geçen iki diyalog korku üzerinedir. Her iki karşılaşmada da Sülü Caner’e korkmamasını, korktuğunu anlarsa köpeğin saldıracağını söyler. Caner, ikinci karşılaşmada elinde tüfekle, Sülü ve köpeğinin karşısında yer alır. İlk karşılaşmada korkusunu, “Ne korkması!” diyerek geçiştiren Caner, gece gerçekleşen ikinci karşılaşmada dedesinin tüfeğiyle köpeği öldürerek korkusunu yok eder. Aynı şekilde Faik de koruması gereken bir alan olarak belirlediği arazisini, yani dış dünyayı korkusuzca savunma çabasıdadır; bu savunma sırasında saldırgan bir tutum takınır.

Filmde suskunluk, erkeklerin kendileri ve duyguları hakkında konuşmadıkları zamanlarda olduğu kadar, suçların örtbas edilmesinde de ortaya çıkar. Caner ve Sülü köpeğin öldürülüşünü dile getirmez. Nusret Meryem’e yaptıklarını ve vurulma nedenini, bunu bilen Sülü de uzaktan ateş ederek Nusret’i bacağından yaraladığını açıklamaz. Mehmet kavak fidanlarına zarar verdiğini gizler. Zafer askerliği sırasında olanları, gördüğü halüsinasyonları, içinde bulunduğu ruh halini hiç kimse ile paylaşmaz. Kesilen keçinin, aslında Yörük-

²³ Nusret vurulduktan sonra mutfaktadır ve Meryem’in kızı Aliye ile konuşur. Aliye “Yörükler bize bir şey yapmaz ki, biz de Yörüğüz, annem öyle söyledi” dediğinde Nusret’in cevabı “Onlar kötü Yörük” olur.

lerin olduğunu söyleyense Faik değil, Meryem'dir. Yalnızlık ise Faik'in kadınların yer almadığı ailesinde açıkça görülebilir. Faik, Nusret'in evlenmesini ister, ama kendisi de oğlu gibi tek başınadır. Zafer bulunduğu yer ve zamandan kopmuş bir halde kendi iç dünyasında yalnızdır. Sülü tepelerde tek başına gezer. Bu erkekler hem olmayan birliklikleri hem arazideki dağılımları hem de suskun kalışları nedeniyle yalnız görünürler.

Filmde rasyonellik, sürekli denetim pozisyonu ve egemenlik kurma ihtiyacı birlikte var olur. Faik topraklarında söz sahibidir. Bu toprakların her yerinde egemen olmak ister. Sınırları belirli bu toprak parçası, Yörükleri düşman olarak gören Faik'e göre, onlara karşı sürekli savunulmalıdır. Yörükler, Faik için egemenliğini ve denetimini meşru hale getirdiği ve egemenliğinin sınırlarını onlar üzerinden kurduğu için vazgeçilmezdir. Diğer yandan, Faik'in Yörükler üzerinden kurduğu rasyonellik, daha sonra diğer erkeklerin yaptıklarını saklamak için kullandıkları bir mazeret olur.²⁴ Yörükler Faik'in iddia ettiği gibiye ve sürekli topraklarını ihlal ediyorlarsa, "köpeği öldüren de Nusret'i yaralayan da kavaklara zarar veren de Yörüklerdir" yaklaşımı, önce Faik tarafından sonra topluluğun genelinde mantıklı bulunur ve konuşulmadan kabul edilir.

Bir çözüm biçimi olarak şiddet, filmin ilk sahnesinde karşımıza çıkar ve sonrasında da homososyal grubu birleştirir. Film, şiddeti gördüğümüz ama bunu kimin gerçekleştirdiğini bilmediğimiz bir sahne ile başlar. Kamera ilerlerken bir sopayla kavak fidanlarına söylene söylene hınçla vurulur. Daha sonra kavak fidanlarına zarar verenin Faik'in yardımcısı Mehmet olduğunu öğreniriz. İlk sahnede başlayan şiddet, film boyunca devam eder: Caner köpeği öldürür; Yörüklerden alınan keçi kesilir; Nusret Meryem'e tecavüz eder; Sülü Nusret'i yaralar; tüm erkekler silahlanır ve Yörüklerin sürüsüne ateş açar; Zafer öldürülür.²⁵ Bireysel çatışmalar, Faik'in egemenlik kurma ve sınırlarını koruma dürtüsüyle silah ve şiddet bir çıkış yolu olarak görmesine bağlanır. Faik ve ailesinin yaptıklarından sonra keçi postuna sarılı Zafer, sürünün içindeyken vurulduğunda hayali olan saldırılar gerçeğe dönüşmüş olur. Ardından bir araya gelerek

²⁴ "Öykü ilerliyor ve karakterlerden her biri bir suça bulaşıyor. Faik bu suçların kabahatini Yörüklerden biliyor ve diğerleri sırlarını açık etmedikleri ölçüde düşman Yörükler miti giderek büyüyor ve gerçeğe dönüşüyor [...] Kimse itiraf etmiyor, kimse yüzleşmek istemiyor, sonunda herkes kendi suçlarını örten Yörüklerle karşı seferberliğe ekleniyor" (Çiftçi, 2012, s. 38). Böylelikle itiraf etmekten kaçınılan suçlar, yarattıkları bağlayıcılıkla hegemonik erkeklik görüşünün örnek alınmasına ve benimsenmesine yol açarak erkeklerin birlikte hareket etmesini sağlar.

²⁵ Yönetmen filmde yer alan şiddet için şunu söylemektedir: "Ne yazık ki Türkiye'de şiddet uygulama yeteneği ve kapasitesi erkeğin en önemli göstergelerinden birisi. Bunu da farklı biçimleriyle görüyoruz *Tepenin Ardı*'nda; silah kullanmaktan hayvanları öldürmeye, tecavüze ve savaş açmaya kadar" (Ertan, 2012, s. 75).

silahlanan erkekler, bedenlerini bir askere dönüştürerek işlevselleştirirler. Faik'in işaret ettiği ortak düşman karşısında birleşmeleri, bir taraf belirlemeleri, kullandıkları dil,²⁶ tek sıra halinde tepeye tırmanmaları ve tırmanışlarına eşlik eden marş, sivil hayattan uzak militarist çağrışımlarla doludur.

Ortak Düşman, Paranoya ve Militarizm

Tepenin Ardı'nda birden fazla tahakküm alanının iç içe geçtiği söylenebilir. Faik'in kendi ailesi üzerindeki tahakkümünün yanı sıra Faik ve ailesinin, Mehmet ve ailesi üzerinde kurduğu bir tahakkümden de söz etmek mümkündür. Bununla birlikte homososyal topluluğu bir arada tutan üçüncü bir tahakküm alanı, erkeklerin Faik'in işaret ettiği ve adını koyduğu ortak bir düşman karşısında birleşmeleri ile ortaya çıkar. Tepenin ardındaki Yörükler bir anda tüm ailenin suçladığı ortak düşman haline gelir.²⁷ Yönetmen, filmde herhangi bir cemaat değil, belli bir cemaat olduğunu söyler ve o cemaati “eril bir kimlik üzerine inşa edilmiş, kendi iç ilişkilerini bir tür savunma mekanizması üzerinden kuran, militarist, öfke dolu, dışlayıcı bir cemaat” (Aytaç & Göl, 2012, s. 32) olarak tanımlar. Filmde erkekler yaptıklarını gizlemek için sessizce anlaşılır ve olanlardan haberi olmayan, başından beri sürekli Yörükleri suçlayan Faik'in gösterdiği hedef karşısında militarist ve dışlayıcı cemaati oluştururlar. Bu şekilde Faik'in görüşü onaylanır ve kabul edilir.²⁸

İki ailenin erkeklerinin birleşerek oluşturdukları homososyal topluluk/cemaat bir ulusa,²⁹ Faik'in arazisi de düşmana karşı korunması ve savunulması gereken ülkeye dönüştüğünde militarist çağrışımlar da ortaya çıkar. Ayrıca “ulusu büyük bir aileye benzeterek ulusal birlik duygusunu güçlendirmek milliyetçiliğin sıklıkla başvurduğu söylemsel taktiklerden biridir” (Çiftçi, 2012, s. 37). Böylece erkek homososyalliğini üreten aile bir ulusa dönüşmenin yanı sıra, silahlandığında homososyal bir kurum olan orduya da benzer. Aileyi, ulusu, orduyu ortak bir hedef karşısında birleştirdiği için, ortak düşmanın varlığı bu kavramların tanımlarında etkilidir.³⁰ Filmin, erkek homososyalliğini üreten

²⁶ “Misillemeye karşı dikkatli olmalıyız”, “Nöbet tutmalıyız”, “Ateş açtılar”.

²⁷ Çağhyan, filmi René Girard'ın “günah keçisi seçme” kavramıyla ele alır ve Yörüklerin topluluğu bir arada tutmak amacıyla kurban olarak seçildiğini söyler (2013, s. 151-158).

²⁸ İşlenen suçların gizlenme isteği, erkekler için bir arada bulunma gerekliliği yaratır ve erkekler homososyalliğin sağladığı “müşterek uyum” ve “dayanışma” (Meuser, 2004, s. 396) ile sessizce anlaşarak baskın görüşün şemsiyesi altında toplanırlar.

²⁹ “*Tepenin Ardı*, bir ulusal toplum metaforu olarak aile kurumuna odaklanıp oradan da mükemmelen işleyen bir ulusal alegoriye doğru uzanıyor” (Çiftçi, 2012, s. 37).

³⁰ Yönetmen şunu söylemektedir: “Ötekinin varlığı bir cemaatin ayakta durmasını kuşkusuz kolaylaştırdığı gibi, bu tanımın her zaman düşman şeklinde olması gerekemeyebilir. Bizim gibi milliyetçiliğin öne çıktığı, şiddete eğilimli toplumlarda

bir aileyi öykünün merkezine yerleştirerek bu kavramların cinsiyetçi ve dışlayıcı yanını ortaya koyması önemlidir; çünkü “militarizmin ürettiği davranış ve dil kalıpları, tüm düşünce ve pratiklerin sınırlarını önceden çizer” (Selek, 2009, s. 122). Aynı zamanda “askerlik, erkeklerin topyekûn eğitimden geçirilerek ‘savaşçı’ yapıldığı; bu eğitimler aracılığıyla her tür kadınsılığın egemen erkeklik değerlerinden dışlandığı; katı bir cinsiyet farkları/hiyerarşileri ile inşa edilen, ‘kahraman erkekler’ miti üzerine kurulu bir yapı olarak karşımıza çıka(r)” (Sancar, 2009, s. 154). Bu nedenle, kısa bir sürede homososyal yapı değişmeden ulus-ailenin askerlere, arazinin de savunulması gereken ülkeye dönüştüğü söylenebilir.

Filmde askerliğe dair anıları en canlı olan Zafer’dir. Zafer ve yaşadığı travmanın filmde yer alması birkaç açıdan önemlidir. Öncelikle Zafer, Faik’in “Yörüklerin düşmanca emellerine dair paranoyası(nı)” (Ertan, 2012, s. 73) somutlaştırır. Arazide dolaştığı sürece takip edildiği hissi peşini bırakmaz. Onu takip eden kamera ve gördüğü halüsinasyonlarla yaratılan sürekli bir tekinsizlik duygusu Zafer’e eşlik eder. Tekinsizlik ve izleniyor olma duygusu Faik için de geçerlidir; ama o adını koyabildiği için, yaşananların sorumlusu olarak Yörükleri görür. Örneğin kayalar tepeden aşağıya yuvarlandığında kimin yaptığı bilinmese de, Faik dürbünüyle baktığında hiç kimseyi göremese de cevap hazırdır. Bununla birlikte Zafer ve hayal ettikleri, başında Faik’in olduğu dışlayıcı ve militarist topluluğun savaşçı yanını da somutlaştırır; çünkü “erkekliğin en önemli değer addedildiği, korkunun erkekliğe leke süren bir duygu olarak bastırıldığı, erkeklerin her fırsatta birbirinin erkekliğini sınıadığı, birbirini ezdiği, bir tüfeğin elden ele dolaştığı, durmadan tepenin ardındaki düşmanlardan bahsedilen bu ortam, askerliğin uzantısı haline geli(r) Zafer için” (Çiftçi, 2012, s. 38). Zafer, askerlikte yaşadıklarının travmasını üzerinden atamadan, kendisini sivil hayata sinen militarist bir tutumun idaresinde başka bir homososyal topluluk içinde bulur. Çiftçi’ye göre Zafer, savaş coğrafyasını hatırlatan, her yerinde askerlik anılarının gözleendiği tehdit edici bir mekânda (2012, s. 38) bu toplulukla birlikte sıkışıp kalmıştır.³¹

Sancar’a göre “militarizmin savunma ve güvenlik gereksinmelerinin var olduğu her yerde egemen yapılara hükmeder hale gelmesi, güvenlik görevinin askerlik adı altında bir tür ‘erkeklik ispatı’ haline dönüşmesi sayesinde hegemonik erkeklik değerlerinin genç erkeklere benimsetilmesi kolay-

öteki temsili de düşman olarak karşılık buluyor” (Ertan, 2012, s. 74).

³¹ Yönetmen Zafer için şunu söylemektedir: “Zafer’in Türkiye’deki erkeklik kurgusunun mağduru olduğuyusa şüphesiz. Askerden travmatize olmuş bir şekilde döndüğü gibi, filmin sonunda ölecek bir anlamda ikinci bir mağduriyet yaşıyor” (Ertan, 2012, s. 75).

lıkla gerçekleşebilmektedir” (2009, s. 154). Bu nedenle Zafer’in filmde yer alması, kardeşi Caner’le karşılaştırma yapabilmek adına önemlidir. Caner’in benimsediği erkeklik biçimi Zafer’in deneyimleri ve yaşadığı travmadan etkilenmez. Aksine tüfeği kullanma konusunda aşırı hevesli olması köpeği vurmasına neden olduğu gibi, tek başınayken tüfekle talim yapması filmdeki baskın erkeklik anlayışına dâhil olduğunu gösterir. Kendi kendine savaş eğitimi yapar gibi oyun oynarken,³² Sülü’nün kardeşi Aliye’nin “deli deli kulakları küpeli” demesi Caner’i sınırlendirir. Burada gösterdiği tepki ve boynuna astığı kurşunlarla Zafer’in ölü bedeni başında yer alması, homososyal topluluk içindeki genç erkeklerden biri olarak Caner’in, yaylaya gelişiyile dâhil olduğu sürecin sonunda benimsediği değerleri ciddiye aldığını göstermektedir. Korkusunu yok ederek başladığı erkeklik ispatı, tepeye tırmanışıyla devam eder.

Erkeklerin Zafer’in ölü bedeni başında bir araya gelişleri, homososyal topluluğun kenetlendiği andır. Başında toplandıkları ölü bir bedenden çok, Faik’in paranoyasının ve militarist-dışlayıcı yaklaşımının onaylanmasıdır. Bu sahnede karakterlerin, izleyiciye de yukarıdan baktıkları göz önüne alınırsa aralarına bir yabancıyı ya da farklı görüşte olan birini almayacakları düşünülebilir.³³ Bununla birlikte bu sahnede ölü bedeninin görülmemesi, yukarıdan bakan erkeklerin yaptıklarının sonucunu görmedikleri anlamına da gelebilir; çünkü yönetmenin de dile getirdiği gibi burada asıl görünür olan “kendi toplumu yapay bir cennet olarak kurgulamanın, bu kurguya inanmak için sorunları görmezden gelmenin, kendi cemaatinin kusursuzluğuna inandıkça dışarıdan gelen tehdit imgesine daha çok sarılmanın, bu imgeye sarıldıkça da birbirine daha muhtaç hale gelmenin açmazları(dır)” (Ertan, 2012, s. 74). Zafer’in ölü bedeni aşağıda, görülmez bir noktada kalırken, Faik “Zafer’imi öldürenler işte şu tepenin ardında” diyerek, bu homososyal topluluğun gerçekte olanları/saklanan sırları ve asıl sorunları geride bırakıp tepeye tırmanmasını sağlar; çünkü o ana kadar gerçek olmayan nedenlerle savunma halinde olan Faik için Zafer’in ölümü, tepenin ardındakilere saldırma nedenidir. Bir paranoyadan beslenen ve saklanma gereği duyulan suçlarla ortak düşman karşısında kenetlenen bu militarist ve dışlayıcı aile, eylemlerin bir arada tuttuğu homososyal

³² Ayrıca bu oyun/talim sırasında bir film repliği de kullanır: “Lanet olsun!”

³³ Nitekim jandarmaya haber vermekten bahseden Meryem, kısa bir an için diğer erkeklerle birlikte, ama Faik tarafından Aliye’nin yanına yollanır. Bu sahne aynı zamanda izleyicinin karakterlerle özdeşlik kurmasına da olanak tanımaz. Yönetmen izleyicinin karakterlerle özdeşlik kurmasını en başından itibaren tasarladığını söyler. Ayrıca “özdeşleşecek herhangi bir karakter yok. Film hiçbir anlamda özdeşleşmeye davet etmiyor seyirciyi. Sürekli karakterlerin gerçekliğiyle seyircinin gerçekliği arasında bir mesafe bırakıyor. Bu mesafe finalde müzikle doruk noktasına ulaşacak” (Aytaç & Göl, 2012, s. 31) der.

bir topluluktur. Davranışların ve eylemlerin bir araya getirdiği farklı erkekler bu kez belirli ve ortak bir eylem etrafında yer alır. Erkek homososyallığını üreten ulus-ailenin, sınırları belli bir toprak parçasının güvenliğini sağlamaya çalışan askerlere dönüşümünün ve bedenlerinin silahla uyumunun çok kısa sürede gerçekleşmesi, öğretilen ve ezberletilen eylemlerin çatışma anlarında doğal davranışlar olarak algılanabileceğini göstermektedir. Gerçekleştirdikleri eylemlerle bir araya gelen bu topluluğun bireyleri, bir araya geldikten sonra da ortak bir eylem sergilemek üzere harekete geçerler: silahlanarak tek sıra halinde, düşmanı yok etmek üzere tepeye tırmanırlar.

Western ve Erkeklik

Tepenin Ardı, tür olarak bir western filmi değildir; ama film, bu türe ait özelliklere yer vermesi³⁴ ile yönetmenin dile getirdiği gibi “klasik anlamda kahramanlık imgeleri içermesi gereken sahneleri western ikonografisi sayesinde ironik bir boyuta çekmeyi dene(yerek)” (Ertan, 2012, s. 75) farklı eylemler sonucunda, ortak bir düşmana karşı militarist ve dışlayıcı bir homososyal topluluk oluşturan erkekleri ve bu bağlamda erkeklik kavramını kurulabilecek paralelliklerle değerlendirme imkanı vermektedir. “Militarizm ve erkeklik arasında karşılıklı bir ilişki” (Higate & Hopton, 2005, s. 434) olduğu kadar militarizm ve western arasında da karşılıklı bir ilişki vardır.³⁵ Bir tür filmi olarak “geleneksel western filmleri, erkeklerin kamusal alana egemen olmalarının uygunluğuna inanılan bir toplumsal gerçekliğin inşasına katkıda bulunmuş(tur)” (Ryan & Kellner, 1997, s. 130).³⁶ Böylelikle yönetmenin, filme ironik bir yaklaşım sağlayan western ikonografisini kullanması önemli hale gelir; çünkü “bir türün ikonografisi filmden filme anlamı aktaran ve sü-

³⁴ Yönetmen western için şunu söylemektedir: “Çekimler için mekân bakma aşamasından beri gündemdeydi western. İlk olarak yapımcılarımızdan Enis Köstepen, o coğrafyanın (film Karaman’ın Ermenek ilçesinde çekildi) western mekânlarına benzerliğinden bahsetti. Daha sonra aslında hikâyenin de çok benzediği üzerine konuştuk. Yörüklerin yerine Kızılderilileri koyalım, dede karakteri de özel mülkünü korumaya çalışan Amerikalı aile babası olsun, al sana western. Bu benzerliği fark ettikten sonra western ikonografisi başka bir anlamda da yardımcı oldu bana. Filmin ironik bir boyutu olması gerektiğini en başından beri düşünüyordum ve bu ironiyi stilize mizansenlerle sağlamak niyetindeydim. İşte western benzerliği bu noktada devreye girdi. Dedenin elinde tüfekte beklediği sahneler, evin önündeki toplantı, tek sıra halinde tepeye Yörüklerle savaşmaya çıkma... Klasik anlamda kahramanlık imgeleri içermesi gereken bu sahneleri western ikonografisi sayesinde ironik bir boyuta çekmeyi denedim” (Ertan, 2012, s. 74-75).

³⁵ “Savaş filmleri Batı’nın dışında yer alan westernlerdir” (Donald, 2001, s. 171).

³⁶ Ryan ve Kellner’in belirttiği gibi “türler bir doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini tayin eden ve ortak bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan bakış açılarını, kodları ve işaretleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutarlar” (1997, s. 129).

rekli ortaya çıkan simgesel görüntülerden oluşur” ve bu görüntülerle de “film-den filme yeniden ortaya çıkan ortak *tür uyuşmaları*” (Bordwell & Thompson, 2008, s. 320) meydana gelir.³⁷ Bu nedenle toplumsal cinsiyet bağlamında erkekliğin kurallar, şablonlar ve davranış modelleri ile aktarılmasının, belirli bakış açıları, kodlar ve işaretler kullanan tür filmlerinin yarattığı uyuşmalara benzediği söylenebilir.³⁸

Geleneksel western filmleri, belirli kalıpların ve davranış biçimlerinin kullanıldığı, sınırları önceden çizilmiş bir dünyanın yer aldığı anlatım biçimleridir. Abisel’in belirttiği üzere çöl, nehir, dağ gibi coğrafi bir engelle somutlaşan sınır olgusu; sürü sahipleriyle çiftçiler arasında ortaya çıkan gerginlik ve mücadele; kamp ateşi etrafında oturan, silah kullanan, at binen, kavga eden cesur ve güçlü erkekler; Kızıldirililer; ev ve ev çevresinde konumlandırılan kadınlar; rekabet ve intikam olguları (1994, s. 78-111) gibi öğelerle birçok western filminde tekrarlanan eril bir evren söz konusudur. Western filmlerinde ön planda olan erkeklerdir; çünkü “bu türün belirleyici karakterleri erkeklerdir” (Abisel, 1994, s. 101). Erkeklerin ve gerçekleştirdikleri eylemlerin belirleyici ve ön planda olduğu bir olay örgüsü *Tepenin Ardı* için de geçerlidir. Filmde, suçlarını saklayarak Faik’in önderliğinde bir araya gelen erkekler, düşman olarak adlandırılan Yörüklerle saldırmak üzere tepeye çıkmadan önce, evin önünde toplanırlar. Burada Meryem evin yakınında yer alırken, erkekler önemli bir işi gerçekleştirmek ve eyleme geçmek üzere hazırlanırlar.³⁹

Abisel’in dile getirdiği gibi western filmleri, dışarıdan bir tehditle sarılan bir alan içine yerleşmiştir; bu alana yapılan her müdahale şiddetle ve korumacı bir tutumla karşılanır; yaratılan fiziksel çevre kadar toplumsal çevre de tehlikeli ve tehditkârdır; tehdit yok edilirken şiddet meşrulaştırılır ve alanını koruyan western kahramanı bir birey olarak idealleştirilir (1994, s. 97-103). Benzer şekilde Faik de bir western kahramanı gibi davranmaktadır; ona göre içinde yaşadığı alan, doğruluğundan şüphe etmediği bir şekilde, Yörükler tarafından tehdit edilmektedir. O alan içinde gerçekleşen her şeyin sorumlusu olarak gördüğü Yörüklerle sürekli mücadele halindedir. Uyguladığı şiddeti

³⁷ Vurgu özgün metne aittir.

³⁸ Bkz. dipnot 5.

³⁹ Geleneksel western filmlerinde, yapılması veya halledilmesi gereken bir iş erkeklerin toplanmasını, bir araya gelmesini gerektirir. Örneğin, Horrocks’a göre, *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) filminin çekirdeğini eril aile (male family) oluşturur, filmdeki dört erkeğin yapacak bir işi vardır ve yönetmen eril bağ (male bonding) aracılığıyla profesyonel işin gerekliliğini vurgulamaktadır (1995, s. 64). Wollen ise, Hawks’un tamamıyla erkeklerden oluşan bir gruptaki dostluğu en yüce insan duygusu olarak değerlendirdiğini, bu grupları da mutlak bir birim olarak gördüğünü söyler (2008, s. 75-82).

meşrulaştıran bir mantık yürütür. Western filmlerinde “zehirli yılanı öldürmekle, yerlileri öldürmek arasında bir fark yoktur. Ancak yabancı bir ortamın uygarlaştırılması görevini üstlenen beyaz adamın, kurmak zorunda olduğu düzen, koymak ve uygulamak zorunda olduğu yasa, bireycilikle özel mülkiyet esası üzerinde yükseldiğinden, zenginliklerin sahiplenilmesini de beraberinde getir(ir) (Abisel, 1994, s. 100-101). Faik de sahip olduğu alanın içinde bir yasa koyucu gibi hareket eder. Tutumu ve davranışları, önderliğinde olduğu homososyal aile ile kurduğu eril düzenin ve sınırlarını çizdiği alanın sahibinin bilinmesine yöneliktir.

Bordwell ve Thompson westernin bir tür olarak geliştikçe, anlatısında dolaylı olarak yer bulan toplumsal bir ideolojiye bağlandığını ve “beyaz nüfusun batıya doğru ilerlemesi tarihsel bir misyon olarak görülürken, fethedilen yerli kültürlerle genellikle ilkel ve vahşi muamelesi yapıldığı” (2008, s. 328) söyler. Filmde de Faik’in çatışma halinde olduğu Yörükler, onun kurduğu düzeni ve sınırları ihlal ettiği için fethedilmesi ya da yok edilmesi gereken düşman olarak görülür. Faik’in kurduğu eril düzende Yörüklere, Kızılderililer için de geçerli olan, iki seçenek sunulur: ya Mehmet ve ailesi gibi asimile olacaklardır ya da yok edileceklerdir; çünkü Yörüklerin göçebe oluşu, Faik’in egemenliğine, baskın karakterine ve eril düzenine tehdit oluşturmaya devam edecektir.⁴⁰ Bu nedenle Faik, düşman olarak adlandırdığı Yörüklere karşı savaşında bir yandan sınırlarının ihlal edilmemesini ve kurduğu düzenin istikrarını sağlamaya çalışırken, diğer yandan dışlayıcı ve militarist bir erkeklik anlayışının sürekliliğini de korumaya çalışmaktadır.

Sonuç

Toplumsal ve kültürel bir kurgu ya da inşa olarak erkeklik, ürettiği anlamları davranışlar yoluyla öğretir ve aktarır. Öncelikle aile ilişkileri ile başlayan sosyalizasyon süreci, davranışların ve dolayısıyla da belirli görüş ve tutumların aktarılması için gereklidir. Babalık fiziksel ve duygusal yakınlıktan önce, davranışları temel alan sosyal bir bağ ile sağlandığı için aile sosyalizasyonun başladığı ilk yerdir. Bununla birlikte erkekler, belirli erkeklik biçimlerinin sürdürülmesi için homososyal topluluklara da ihtiyaç duyar. *Tepenin Ardı* anlatısında aileyi de homososyal bir topluluk olarak ele aldığı için, egemenlik ortamının devamlılığı adına erkeklerin kendi aralarındaki ilişkilerin ne kadar önemli olduğunu ortaya koyar. Erkekler arası ilişkiler ve sosyalizasyon, homososyal erkek

⁴⁰ Shohat’a göre ulusal söylemlerde ev ve vatan, göçebenin şüphe uyandıran değişkenliğine/istikrarsızlığına ve hareketliliğine karşı, genellikle bir durağanlık alanı olarak temsil edilmiştir (1999, s. 225).

toplulukları ile belirli değer yargılarını ve davranış biçimlerini aktarırken baskın erkeklik biçimlerinin ve görüşlerinin de kabullenilmesini sağlar.

Filmde, militarist davranışlar sergileyen erkek homososyalliğini üreten bir ailenin, erkekliğin sürekli denetim pozisyonunda, egemenlik kurma ihtiyacına yönelik hareket etmesi, sosyalizasyonun sadece fiziki değil sembolik yanına da işaret eder. Bu topluluk sadece kadınlardan ayrı olma özelliği taşımaz. Aynı zamanda ortak bir eylem ve amaç çevresinde kenetlenerek ve hareket ederek baskın erkeklik biçimlerinin yeniden üretilmesini sağlar. Bu nedenle ailede o gün işlenen suçlar kolaylıkla geçmişte bırakılır; yeni bir görüş ve davranış biçimi edinilir. Bu noktada, anlatıda western filmlerinin izini sürmek, belirli davranış kalıplarına ve ideolojiye yaslanan bu türün yaklaşımı yardımıyla, doğa ve özel mülkiyet çatışmasını, paranoyanın homososyal bir topluluğun işleyişine katkısını, aile-ulus-cemaat-ordu arasındaki geçişleri ve iç içe geçen tahakküm alanlarını görünür kılar.

Kaynakça

Abisel, N. (1994). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.

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

Arxer, S. L.(2011). Hybrid Masculine Power: Reconceptualizing the Relationship Between Homosociality and Hegemonic Masculinity. *Humanity and Society*, 35, 390-422.

Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer! *Toplum ve Bilim*, 101, 11-30.

Aytaç, S.& Göl, B. (2012, Aralık). Aristo Varsa Brecht De Var. Emin Alper'le söyleşi. *Altıyazı*, 123, 30-34.

Behnke, C. & Meuser, M. (2001). Gender and Habitus Fundamental securities and crisis tendencies among men. B. Baron & H. Kotthoff (Ed.), *Gender in Interaction: Perspectives on femininity and masculinity in ethnography and discourse* (s. 153 – 174). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing. <http://f3.tiera.ru/genesis/575-579/577000/0e0ce29ab2e7a0c1eeb23e41aab36613> Erişim tarihi: 08.02.2014

Bird, S.R. (1996). Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity. *Gender and Society*, 10 (2), 120-132.

- Bora, T. (2012, 15 Aralık). Emin Alper'le *Tepenin Ardı* Üzerine Söyleşi: Milli Karakter, Paranoya, Güvensizlik. *Birikim*. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=895>. Erişim tarihi: 28.07.2013
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz & E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1987 tarihlidir).
- Connell, R.W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Çağlıyan, Ç.E. (2013). *Tepenin Ardı*'ndaki Günah Keçileri. L. Kabadayı (Haz.), *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler* (s. 151-158). İstanbul: Ayrıntı.
- Çiftçi, A. (2012). Büyük Bir Ailedir Ulus *Tepenin Ardı*. *Altyazı*, 123, 36-38.
- DeKeseredy, W. & Schwartz, M.D. (2005). Masculinities And Interpersonal Violence. M.S. Kimmel, J. Hearn & R. W. Connell (Ed.), *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (s. 353-366). Londra: Sage.
- Demetriou, D. Z. (2001). Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique. *Theory and Society*, 30(3), 337-361.
- Donald, R. (2001). Masculinity and Machismo in Hollywood's War Films. S. Whitehead & F. Barrett (Ed.), *The Masculinity Reader* (s. 170-183). Cambridge: Polity Press.
- Ertan, E. (2012). Türkiye'deki Erkeklik Kurgusu Erkeklerin de Canını Acıtıyor. Emin Alper'le söyleşi. *Sinema*, 12, 72-75.
- Gramsci, A. (1991). *Selections From the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. (Q. Hoare & G. N. Smith, Çev.&Ed.). Londra: Lawrence and Wishart.
- Higate, P. & Hopton, J. (2005). War, Militarism and Masculinities M.S. Kimmel, J. Hearn & R. W. Connell (Ed.), *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. (s. 432-447). Londra: Sage.
- Horrocks, R. (1995). *Male Myths and Icons Masculinity in Popular Culture*. Londra: Macmillian.
- Jeffords, S. (1989). *The Remasculinization of America Gender and the Vietnam War*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Kimmel, M. (1996). *Manhood in America A Cultural History*. New York: The Free Press.
- Lipman-Blumen, J. (1976). Toward A Homosocial Theory of Sex Roles: An Explanation of the Sex Segregation of Social Institutions. *Signs*, 1 (3), 15-31. <http://www.jstor.org>. Erişim tarihi: 27.07.2013

- Meuser, M. (2004). Homosociality. M. Kimmel & A. Aronson (Ed.), *Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia* (s. 396 – 398). Santa Barbara, California: ABC-CLIO. [http://eds.a.ebscohost.com/eds/results?sid=aeb4fdb-5bbf-4bbd-a2e3-ca87cee56526%40sessionmgr4003&vid=1&hid=4111&bquery=\(men+and+masculinities+encyclopedia\)&bdata=JmNsaTA9R1QxJmNsdjA9WSZ0eXB1PTAmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d](http://eds.a.ebscohost.com/eds/results?sid=aeb4fdb-5bbf-4bbd-a2e3-ca87cee56526%40sessionmgr4003&vid=1&hid=4111&bquery=(men+and+masculinities+encyclopedia)&bdata=JmNsaTA9R1QxJmNsdjA9WSZ0eXB1PTAmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d) Erişim tarihi: 07.02.2014
- Onur, H. & Koyuncu, B. (2004). Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler, *Toplum ve Bilim*, 101, 31-49.
- Peberdy, D. (2011). *Masculinity and Film Performance Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Selek, P. (2009). Türkiye’de Özgürlüğü Ararken. Z. Direk (Der.), *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 118-129). İstanbul: YKY.
- Shohat, E. (1999). By The Bitstream of Babylon. H. Naficy (Ed.), *Home, Exile, Homeland Film, Media and The Politics of Place* (s. 213-232). New York: Routledge.
- West, C. & Zimmerman, D.H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125-151.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Z. Aracagök & B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis. (Özgün eser 1969 tarihlidir).
- Woodward, K. (2011). *The Short Guide to Gender*. Bristol: Policy Press.