

FİLOLOJİDE GÜNCEL ÇALIŞMALAR

EDİTÖR
DOÇ. DR. AHMET YILMAZ

EĞİTİM
yayınevi

FİLOLOJİDE GÜNCEL ÇALIŞMALAR

Editör: Doç. Dr. Ahmet Yılmaz

Yayınevi Grubu Genel Başkanı: Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)

Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)

Sayfa Tasarımı: Kübra Konca Nam

Kapak Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Yayıncı Sertifika No: 76780

E-ISBN: 978-625-385-288-7

1. Baskı, Temmuz 2025

Kütüphane Kimlik Kartı

FİLOLOJİDE GÜNCEL ÇALIŞMALAR

Editör: Doç. Dr. Ahmet Yılmaz

VIII+73 s., 135x215 mm

Kaynakça var, dizin yok.

E-ISBN: 978-625-385-288-7

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/mechanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM
yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis: İstanbul: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
+90 332 351 92 85, +90 533 151 50 42
bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Egitim Publishing Group, Inc.
P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America
americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
sevkiyat@egitimyayinevi.com

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye
+90 332 499 90 00
bilgi@egitimkitabevi.com

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr
bilgi@kitapmatik.com.tr

EĞİTİM YAYINEVİ
GRUBU

EĞİTİM
yayınevi

SALON
yayınevi

Kitapmatik
yayınevi

kitapmatik
eğitimci kitapları

EĞİTİM
kitabevi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....IV

**ALBERT CAMUS TİYATROSUNUN SİYASAL
YÖNLERİNİNİ MARKSİST EDEBİYAT
KURAMINA GÖRE YORUMU 1**

Ahmet Yılmaz

**BEDEN VE METİN: DURAS VE CIXOUS'DA
YAZI DENEYİMİ29**

Esra Başak Aydınalp

**THE RIVER: HEGEMONİK ERKEKLİĞİ
YENİDEN ONAYLAMAK47**

Hüseyin Erdin

ÖNSÖZ

Güncel Filoloji Çalışmaları başlıklı bu kitabın ‘**Albert Camus Tiyatrosunun Siyasal Yönlerinin Marksist Edebiyat Kuramına Göre Yorumu**’ başlıklı birinci bölümünde yazar **Doç.Dr.Ahmet YILMAZ**, Camus’ü Marksist edebiyat kuramı perspektifinden okumaya ve yorumlamaya çalışmaktadır. Bu bölümde yazar, genellikle varoluşçuluk ve uyumsuzluk (absürdizm) çerçevesinde ele alınan Camus tiyatrosunu, **dönemin toplumsal, sınıfsal ve tarihsel çelişkilerine dair önemli izlekleri** üzerinden ele almakta; Camus’nün bireyin anlamsız ve adaletsiz bir evrende taşıdığı ahlaki sorumluluğu nasıl yorumladığını, özellikle *Caligula*, *Yanlışlık* ve *Adiller* oyunları üzerinden incelemekte ve Marksist kuramın temel kavramları olan sınıf mücadelesi, yabancılaşma, iktidar ilişkileri ve toplumsal çatışma bağlamında değerlendirmektedir. Marx’ın tarihsel materyalizm ile Camus’nün varoluşsal başkaldırı kavramları arasındaki hem örtüşen hem de ayrışan noktaları ortaya koyarken, Camus’nün devrim, şiddet ve totalitarizm konusundaki eleştirel duruşunu da kapsamlı biçimde tartışmaktadır. Böylece, Camus’nün tiyatrosunun toplumsal yapıyı doğrudan dönüştürme çağrısından ziyade, bireyin ahlaki ve varoluşsal sorumluluğuna işaret eden özgün konumuna vurgu yapmaktadır.

Marksist edebiyat kuramının temsilcilerinden Lukács, Eagleton ve Williams’ın kuramsal çerçevesiyle desteklenen analiz, Camus’nün eserlerindeki bireysel yabancılaşmanın tarihsel ve sınıfsal gerçekliklerle nasıl ilişkilendirilebileceği üzerine tartışmalar sunmaktadır. Ayrıca, Camus’nün tiyatrosunun toplumsal eleştiri, devrim ve etik sorumluluk arasındaki gerilimi anlamak açısından değerli bir kaynak olduğu bu çalışma aracılığıyla bir kez daha vurgulanmaktadır. Bu bölümde, Albert Camus’nün oyunlarının, varoluşsal sorgulamaların yanı sıra Marksist toplumsal eleştirinin ışığı altında, absürdizm felsefesinin temelini oluşturan insanın uyumsuzluğu, anlamsızlık karşısındaki direnci ve özgürlük

arayışının salt bireysel bir varoluş problemi olmaktan çıkıp, aynı zamanda tarihsel ve sınıfsal bağlamda iktidar ilişkileri ve toplumsal yabancılaşmanın oyunları olduğu gösterilmektedir. Yazar, *Caligula* oyununda mutlak gücün yozlaştırıcı ve yıkıcı etkilerini, insanın sınırları ve imkânsız arzuları bağlamında ele alırken, aynı zamanda iktidarın sınıfsal doğasına dair Marksist bakış açısı ile ilişkili olarak yorumlamaktadır. *Yanlışlık* oyununu ise kapitalist sistemin birey üzerindeki baskısını, yabancılaşmayı ve ahlaki çözülüşü çerçevesinde yorumlamaktadır. Bu bölüm, Camus ve Marksizm arasındaki entelektüel etkileşimleri ve çatışmaları anlamak isteyen araştırmacılar için sağlam bir çerçeve sunarken, varoluşsal temalar ile toplumsal teori arasındaki kesişim noktalarını araştıran disiplinlerarası çalışmalar için de önemli bir referans niteliğindedir. Camus'nün eserlerinin çok katmanlı yapısını ve ideolojik eleştiriye açık zenginliğini ortaya koyarak, varoluşsal trajediyi toplumsal yapıların eleştirisi ile birleştirmenin önemli örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Aynı zamanda, çağdaş edebiyat eleştirisi ve felsefi düşünceyle ilgilenen okuyucular için zengin bir perspektif sunmaktadır.

Bu bağlamda, söz konusu bölümün Camus tiyatrosunun hem edebi hem de düşünsel derinliğini kavramak isteyenler için dikkate değer bir kaynak olduğunu vurgulamak gerekir. Camus'nün trajik karakterleri aracılığıyla ortaya koyduğu insanın hem bireysel hem toplumsal dramına tanıklığı, günümüz dünyasında da geçerliliğini koruyan evrensel temaları olarak öne çıkmaktadır. Bu bölümde ayrıca Camus'nün 20. yüzyıl başındaki Rus sosyalist devrimcilerin mücadelelerini dramatize eden ve devrimci terörizm, adalet, ahlak ve insanlık temalarını derinlemesine sorgulayan *Doğrular* adlı oyunundaki bireyin etik sorumlulukları ile tarihsel toplumsal mücadele arasındaki gerilim yine Marksist bir yorumla ele alınmaktadır.

Kitabımızın '**Beden ve Metin: Duras ve Cixous'da Yazı Deneyimi**' başlıklı ikinci bölümünde ise yazar **Doç.Dr.Esra Başak AYDINALP**, Fransız edebiyatının iki önemli yazarı

Marguerite Duras ve Hélène Cixous'un yazma anlayışlarını, beden ve metin arasındaki derin ilişki bağlamında inceleyerek edebi ve feminist düşünce dünyasına değerli katkılar sunmaktadır. Yazının bedensel bir deneyim olduğu tezinden yola çıkarak, hem kişisel hem de toplumsal boyutlarıyla yazma eyleminin sınırlarını, özellikle ataerkil normlara karşı bir direniş biçimi olarak nasıl zorladığını ortaya koymaktadır.

Duras ve Cixous'un eserlerine dayanan bu araştırma, yazının yalnızca bir dilsel üretim değil; aynı zamanda varoluşsal bir eylem ve özgürleştirici bir deneyim olduğunu göstermektedir. Her iki yazarın da bedenin yazıdaki merkezi rolüne dikkat çekmesi, onların edebi pratiklerini feminist kuram ve post-yapısalcı düşünceyle buluşturarak, yazının hem bireysel hem de toplumsal dönüşüm aracına dönüşme potansiyelini derinlemesine tartışmaktadır.

Yazarın odaklandığı temel sorular, kadın bedeni ve yazı arasındaki bağın feminist eleştiri açısından anlamını açığa çıkarırken, yazının ataerkil yapılara karşı bir direniş stratejisi olarak işlevini de güçlü bir biçimde vurgulamaktadır. Yazar böylece, çağdaş edebiyat çalışmalarında beden, kimlik ve dil ilişkisine dair zengin bir tartışma zemini oluşturmakta ve yazı eyleminin politik boyutunu açığa çıkarmaktadır.

Söz konusu bölümün okuyuculara, yazınsal üretim ile toplumsal cinsiyet, beden ve kimlik ilişkilerini anlamada yeni ufuklar açacağına inanıyoruz. Bu bölümün, özellikle feminist edebiyat ve kültürel çalışmalar alanında çalışanlar için önemli bir referans oluşturacaktır. Bu çalışmanın edebiyat eleştirisi ve feminist düşünce alanlarında yeni tartışmalara ilham vermesini dilerim.

Kitabımızın **'The River: Hegemonik Erkekliği Yeniden Onaylamak'** başlıklı üçüncü bölümünde yazar Öğr.Gör. Dr.Hüseyin ERDİN, Jez Butterworth'ün *The River* adlı oyunundaki erkeklik temalarını, özellikle başkarakter The Man'in hegemonik erkeklik kavramı çerçevesinde incelenmesi yoluyla özgün bir perspektifle ele almaktadır. Bu bölüm, Jez

Butterworth'ün oyunlarındaki erkek karakterlerin temsiline odaklanarak, 1990'ların sonundan itibaren İngiliz tiyatrosunda erkeklik kavramının geçirdiği dönüşüme ışık tutmaktadır. Metinde, Butterworth'ün erkek oyun kişilerinin çeşitliliği, özellikle hegemonik erkeklikten kopuşu, farklı cinsel kimlikleri ve psikolojik kırılganlıklarıyla ele alınması, İngiliz çağdaş tiyatrosunda erkeklik temsiline dair önemli bir perspektif sunmaktadır. Aynı zamanda diğer yüzevurumcu yazarların da katkılarıyla, İngiliz tiyatrosunda erkekliklerin çok katmanlı ve çatışmalı doğası incelenmektedir.

Toplumsal cinsiyet araştırmalarında erkeklik konusunun görece az yer bulduğu bir dönemde, tiyatro metinlerinden hareketle erkeklik kavramının sahneye nasıl yansıdığına dair yapılan bu çalışma, alanında önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Bu bölümde yazar, Reawyn Connell'ın hegemonik erkeklik teorisini titizlikle kullanarak, The Man karakterinin geleneksel erkeklik temsillerinden nasıl ayrıştığını ve özellikle İngiliz yüzevurumcu tiyatrosundaki erkek karakterlerle karşılaştırıldığında hangi yeni boyutları ortaya koyduğunu başarıyla göstermektedir. Oyun, erkeklik doğasının karmaşıklığını, hem doğayla hem kadınlarla kurulan ilişkilerdeki çelişkilerle birlikte sahneye taşıyarak, izleyiciyi ve okuru erkek kimliğinin çok katmanlı yapısı üzerine düşünmeye davet etmektedir. Bu bölüm ayrıca, hegemonik erkeklik kavramının tarihsel ve toplumsal bağlamını derinlemesine açıklamakla kalmayıp, bu kavramın günümüzdeki geçerliliğini ve eleştirilerini de gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, çalışmanın edebiyat ve toplumsal cinsiyet araştırmaları kesişiminde disiplinlerarası bir katkı sunduğu söylenebilir. Ayrıca, The Man'ın kadınlarla kurduğu yakın ilişkilerde sergilediği hakimiyet ve metalaştırma, oyun boyunca hegemonik erkekliğin toplumsal cinsiyet politikalarını ve ataerkil iktidar biçimlerini yansıtan güçlü bir motif olarak kullanılır. Karakterin kadınları manipüle etmesi, sevgi arayışının çelişkili doğası ve ilişkilere dair tutarsızlığı, erkeklik normlarının eleştirel bir portresini sunar.

Jez Butterworth tiyatrosunun erkeklik tasvirleri üzerine odaklanan bu bölüm, çağdaş İngiliz toplumsal cinsiyet dinamiklerine ve tiyatronun toplumsal eleştiri işlevine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Yazar bu bölümde karakterlerin sahnedeki yansımaları aracılığıyla erkeklik, aile, kimlik ve toplumsal normlar arasındaki karmaşık ilişki üzerine düşünmeye davet etmekte, hegemonik erkeklik kavramının sahne üzerindeki temsiliyetini ortaya koyarak, Jez Butterworth'ün tiyatrosunda erkekliklerin çok boyutlu yapısını ve toplumsal cinsiyet politikalarıyla olan ilişkisini anlama konusunda önemli katkılar sağlamaktadır.

Okuyuculara, hem edebi metin analizlerine hem de toplumsal cinsiyet teorilerine ilgi duyan akademisyenler, öğrenciler ve tiyatro eleştirmenleri için zengin bir kaynak sunan bu çalışmanın, çağdaş erkeklik temsillerinin anlaşılmasına dair yeni perspektifler kazandıracağına inanıyoruz.

Doç. Dr. Ahmet YILMAZ

Editör

Temmuz 2025

ALBERT CAMUS TİYATROSUNUN SİYASAL YÖNLERİNİNİ MARKSİST EDEBİYAT KURAMINA GÖRE YORUMU

Ahmet Yılmaz¹

Giriş

Daha çok varoluşçuluk bağlamında değerlendirilen ve hatta absürd tiyatro ile yakın duruşuyla tanınan Camus tiyatrosu, dönemin sınıfsal, toplumsal ve tarihsel çelişkilerine dair önemli izlekler sunar. Bu çerçevede yazarın *Caligula*, *Yanlışlık*, *Adiller* adlı oyunları genellikle bireysel ahlak üzerine odaklanırken birincil soru insanın uyumsuz, adil olmayan, mutsuz ve anlamsız bir evrende ahlaki sorumluluğunu nasıl taşıyacağıdır. Bu bakımdan sanat eserini tarihsel maddecilik çerçevesinde, sınıf mücadelesi, üretim ilişkileri ve ideolojik işlevler bağlamında değerlendiren Marksist edebiyat kuramı üzerinden yorumlanmaya açıktır. Bu çalışma, Marksist edebiyat kuramının temel ilkeleri bağlamında Camus'nün tiyatrosunu tartışmayı; yazarın birey-yazgı, birey-toplum, birey-dünya ilişkisi üzerine görüşlerini Marksist kuramdan hareketle ele almayı ve böylece toplumsal eleştirisinin temelleri olarak varoluş, birey, iktidar, yabancılaşma ve toplumsal çatışma izleklerini yorumlamayı amaçlamaktadır.

Marksist edebiyat kuramı, edebiyatı toplumsal ilişkilerin bir yansıması olarak görür ve sanatın toplumsal sınıfların egemenlik mücadelesi ile ilişkisini inceler. Kuramın temsilcileri olarak bilinen Georg Lukács, Terry Eagleton ve Raymond Williams gibi eleştirmen ve yazarlara göre sanat yalnızca bireysel bir ifade değil, toplumsal bir üründür. Bu bağlamda, Marksist

¹ Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas / Türkiye, ahmetyilmaz@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7106-2343

kuram, edebiyatı yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ideolojik bir mücadele alanı olarak değerlendirir.

Genellikle uyumsuzluk ve varoluşçuluk akımı içinde değerlendirilen Albert Camus'nün oyunları ve denemeleri; bireyin kendini aşan güçlerle ilişkisi, içinde bulunduğu durum ile arzu ettiği durum arasındaki uçurum veya çelişki, gücü ve gücünün sınırları, değişiklik isteği, eylemsel ahlak gibi konuların yanı sıra yine bireyin toplumla olan derin uzlaşmazlığı ve çatışmaları ile öne çıkar. İnsanın anlam arayışını, uyumsuzlukla yüzleşmesini işleyen Camus'nün tiyatrosu her durumda madde ve anlam olarak dünya üzerinde devrim ideali ile yaşayan bireyin açmazının, yalnızlığının ve yabancılaşmasının eleştirel anlatımıdır.

1.Kuramdan Yapıta: Marx ve Camus

Karl Marx ve Albert Camus, 19. ve 20. yüzyılın iki önemli entelektüel figürüdür, ancak dünya görüşleri ve felsefeleri temelde farklıdır. Karl Marx (1818-1883) tarihsel materyalizm, kapitalizm ve sınıf mücadelesi üzerine teorileriyle, kapitalist ekonomiyi eleştirir ve kapitalist sistemi devirip yerine sosyalizmi ve daha sonra komünizmi getirecek devrimci bir teori önerir. Marx, bir toplumun maddi ve ekonomik koşullarının, o toplumun toplumsal yapısını, fikirlerini ve değerlerini belirlediğine inanır. İnsanlık tarihinin ezilenler ile ezenler arasındaki bir dizi sınıf mücadelesinden oluştuğunu, kapitalizmin burjuvazi (üretim araçlarının sahipleri) ile proletarya (işçiler) arasında derin eşitsizlikler yarattığını savlar. Üretim araçlarının özel mülkiyetini ortadan kaldıracak ve sınıfsız bir toplum kuracak bir devrim fikrini savunur. Ona göre proleter devrim, kapitalist düzeni yıkmak ve komünist toplumu kurmak için gerekli bir adımdır.

Adı sıklıkla varoluşçulukla birlikte anılan ancak kendisi bu akımdan uzak durmaya özen göstermiş olan Albert Camus (1913-1960), Marx ile daha çok eşitsizlik temelinde buluşur. Başkaldırı ve insanlık durumu üzerine düşüncelerinin açıklamaya çalıştığı *Sisifos Söyleni* ve *Başkaldıran İnsan* (1951)

denemelerinde etraflıca açıklamaya çalıştığı uyumsuzluk (saçma) teması, insan yaşamının temelde adil olmayışı, diğer bir deyişle uyumsuz oluşunu merkeze alır. Bu çalışmada üzerinde duracağımız üç oyun boyunca Camus kurgusu gereği uyumsuz olan yaşamın ve adil olmayan dünyanın ortasına atılmış insanın anlam arayışı ile evrenin kayıtsızlığı arasındaki gerilime odaklanır.

Denemelerdeki tanımlama girişimlerinin tümünde Camus uyumsuzluğun insanın bu adaletsizliğin farkına varmasından, varoluşundaki anlaşılmazlığıyla yüzleşmesinden doğduğunu söyler. İnsan, bilincinin yardımıyla, uyumsuz olanı fark ettiğinde, dünyanın bu durumuna karşı bir direniş eylemi olan başkaldırı fikrini sığırır. Camus, nihilizme kapılmak ya da dine yönelmek yerine, uyumsuz olanı açıkça kabullenmeyi, onurlu ve özgün bir şekilde yaşamayı savunur.

Anlamanın olmadığı bir dünyada bile, özgürlük ve dayanışma gibi temel insan değerlerini savunması, toplumsal kaygılara yakın duruşu, haksızlığa ve eşitsizliğe karşı çıkması ile Marx'ın bazı düşünceleriyle yaklaşır. Hareket noktaları farklı olsa da Marx ve Camus toplumsal adaletsizlik, sınıfsal sorunlar gibi insanın süregelen sorunlarında buluşurlar.

Marx konuya sınıf mücadelesi açısından hareketle ve devrim yoluyla aşılması gerektiğini savunurken, Camus sorunu uyumsuz olarak somutlaştırır ve başkaldırı yoluyla aşmaya önerir. Her ikisi yeryüzünde yaygın olduğu belli olan her türden soruna; insanın mutluluk, özgürlük ve eşitlik içinde yaşamasına engel olan tüm durumlara ve yapılara aynı şekilde karşıdır.

Marx'ın eşitliği sağlamanın, toplumsal yapıyı değiştirmenin yolunun devrimden geçtiği yönündeki görüşünün bir süreliğine de olsa Camus'ü etkilemiş olduğu bilinmektedir. Camus başlangıçta devrimci ideallere yakın durduysa da, özellikle Stalin yönetimindeki komünist rejimlerin otoriter eğilimleri ortaya çıktığında devrime şüpheyile bakmaya başlamasını önemli bir ayrışma olarak değerlendirmek gerekir. Camus, en

yüksek amaçlar uğruna, devrim adına bile olsa siyasal şiddetin her biçimini kınar ve sağ ya da sol olsun totalitarizme karşı sert eleştiriler geliştirir.

Keskinliği ile öne çıkan bu eleştirileri Sartre ile arasının bozulmasının ilk kıvılcımlarını barındırır. Camus, Sartre'tan çok farklı bir bakışla, özellikle şiddet içeren totaliter devrimler olmak üzere tüm devrimlere şüpheyle bakmaktadır. Camus hümanizmasının somutlaştığı eşik tam da buradadır. Camus daha da ileri giderek her türden devrimi gerçek başkaldırının ruhuna ihanet olarak değerlendirirken *“cinayeti meşrulaştırmaya izin veren her isyan saflığını yitirmiş ve suça rıza göstermiştir.”* (Başkaldıran İnsan, Bölüm V) diyecektir.

Bu ifade ile Camus devrimlerin, şiddete başvurduklarında ve bir ideal adına cinayeti meşrulaştırdıklarında, başlangıçtaki itici güçlerine ihanet ettiklerini söyler. Camus bu ifade ile kesin bir etik çizgi çizirken gerçek başkaldırının, bir ideal adına bile olsa, cinayetin meşrulaştırılmasını reddetmesi gerektiğini belirtir. Camus'nün burada, insan hayatına saygıya dayanan ölçülü başkaldırıcı, soyut bir gelecek uğruna bireyleri feda eden ideolojik devrimle karşılaştırmak isteği sezilir. Şiddeti tarih adına kutsallaştıran Marksist-Leninist doktrinlere doğrudan karşı çıkmak anlamına da gelen bu ifade ile Camus için, Mattéi'nin (1999) belirttiği gibi, *‘hem Tanrı’yı hem de nihilizmi reddeden, insanlığa sadık bir isyan’* esastır.

Tiranlığa dönüşen devrim üzerine ise yine aynı denemede *“devrim mutlak güçle veya tam anarşiyle sonuçlanır”* (Başkaldıran İnsan, Bölüm III) diyerek tarihsel devrimlerin (Fransız Devrimi veya Rus Devrimi gibi) genellikle adalet ve özgürlük ilkeleriyle çelişen yeni bir despotizm kurulmasıyla sonuçlandığını söyler. Marksizm-Leninizm'in reddi bağlamında sayılacak ifadesinde ise Camus *“Marksizm-Leninizm bir düşünce değil, bir felsefe tarafından sonradan haklı çıkarıldığını iddia eden bir eylem organizasyonudur”* (Başkaldıran İnsan, Bölüm III) diyerek şiddeti ve Sovyet totalitarizmini haklı çıkarmak için Marksizmin ideolojik kullanımını eleştirisinin konusu yapmaktan çekinmez.

Camus özellikle ütöpik bir amaç adına özgürlüğe ihanet edilmesini hiçbir şekilde kabul etmez. Bu ret ile Camus doğrudan Sovyet komünizminin dogmatik ve manipülatif doğasını hedef alır ve Leninist versiyonunda Marksizm'in bir düşünce olmaktan çıkışını tartışmaya açar. Marksizmin iktidarı ve şiddeti meşrulaştırmak için bir makine haline gelişini temelden eleştirir. Burada Marksizme “aşılmaz bir ufuk” olarak daha hoşgörölü davranan Sartre ile Camus arasındaki kopuşu kısmen de olsa açıklayan önemli bir nokta yatmaktadır. Aynı bağlamda Michel Onfray (2012), Camus'nün devrimci cinayeti reddettiğini, Marksist değil hümanist bir liberter geleneğe bağlı olduğunu söyler.

Devrimin sapkın mantığı üzerine düşüncelerini paylaştığı bölümde ise “Amaç, aracı meşru kılar. Devrimin mantığı budur.” (Başkaldıran İnsan, Bölüm III) diyerek, modern devrimlerin temel fikrine, sözde daha iyi bir geleceği hedefliyorsa tüm şiddetin meşru olduğu fikrini kabul etmez. Bu mantığı ahlaksız ve insanlık dışı olarak kökten reddeder. Camus, burada, özellikle tarihsel materyalizmden esinlenen modern devrimlerin araçsal mantığına karşı çıkmakla kalmayıp Machiavelli'den miras alınan, Marx tarafından benimsenen ve Lenin ve ardından Stalin tarafından uygulanan bir yaklaşım olarak bireysel etiğin zararına tarihin mutlaklaştırılmasını eleştirir. Ütopya adına her şeyin mübah olduğu bir şiddet sarmalı anlamına geldiğini düşündüğü bu yaklaşımı nedeniyle Aron (1955) Camus için ‘Yunan önlemlerini Jakoben veya Bolşevik terörüyle karşılaştırarak, devrimci suçun tarihsel mazeretini reddeden birkaç entelektüelden biri’ olarak söz eder.

Camus başkaldırı ve devrim bağlamında “başkaldırı, ılımlılıkla sınırlanmış ve bağlı olan devrimden farklı olarak, belirsiz bir gelecek adına öldürmeyi reddeder” diyerek iki kavramı temelden ayırır. Bu anlamda Camus için başkaldırı etik bir onaylama iken devrim soyut bir gelecek adına insanları araçsallaştırma eğilimindedir. Yüceltilmiş, kutsallaştırılmış, ilahlaştırılmış tarihe karşı duruşunu ifade ederken

“günümüzdeki tarih kültü, katillerin meşruiyetlerini buldukları bir gizemdir.” (*Başkaldıran İnsan*, Bölüm III) vurgusuyla Camus, Marksizm veya faşizm gibi tarihi kutsallaştıran ve şiddeti tarihsel bir gerekliliğe dönüştüren ideolojileri kökten eleştirir. Bu ifade ile Camus tarihsel mesihçiliğe yönelik bir eleştiriden öte, tarihin önceden tanımlanmış bir anlamı, bugünün feda edilmesi gereken görkemli bir sonu olduğuna inanmayı reddettiğini söyler. Aynı zamanda sınırlayıcı olan bu ifade ile Camus tarihe dayatılan anlamı reddeder ve Hegelci veya Marksist düşünürlerden, örneğin Sartre’den bir kez daha ayırır. Camus bu bağlamda daha çok ölçü ile belirlenmiş ve bireyin onuruyla işaretlenmiş trajik bir şimdiki zaman düşüncesinin içine yerleşmekten yanadır.

Paul Ricoeur, (1955) Camus’nün devrimci kehanetten ayrıldığını; kötülüğü tarihin teleolojik bir son aracılığıyla kurtarmak istemediğini, ancak ona burada ve şimdi, insanca direnmek istediğini söyler. “*Camus’yu eleştirmek veya onu kendimize çekmek niyetinde değiliz; onu anlamak ve her şeyden önce saçma olandan başlayarak nasıl yaşamaya çalıştığını anlamak daha önemlidir*” diyen Ricoeur’e göre *Başkaldıran İnsan*, “*bizi çok uzağa düşünmeye zorlayan büyük bir kitap*”tır. Bunun nedeni ise “*modern düşüncenin zorluklarının kalbinde*” yer almasıdır. *Başkaldıran İnsan*’ı Ricoeur hem Camus’nün, hem eserinin hem de döneminin içine yerleştirir ve denemeyi “*hiççiliğe bir yanıt*” ve “*bir iradenin ortaya çıkışı*” gibi ifadelerle yüceltir. “*Başkaldırın anlamı üzerine kısa meditasyon, modern bilinçte gerçek bir başkaldırı tarihi olan büyük bir kitap tarafından bastırılmıştır.*” Belli ki Ricoeur’ün sözünü ettiği tarih, ister metafizik ayaklanma ister tarihsel devrim olsun, sapkınlıkların tarihidir. Devamla, “*Camus’nün tüm inancı, başkaldırı ilkesinin başkaldırı tarihinden daha büyük olduğuna olan inançta yatar*” demektedir.

Ricoeur (1955) ayrıca Camus’nün bilgeliğinin üç temel ilkeyi içerdiğini belirtir: herhangi bir tarih felsefesinin reddi, sınırların zorunluluğu ve araçların seçiminde uzlaşmazlık. Ricoeur, Camus’deki başkaldırının kökeninin insan durumunun

reddi olduğunu belirtir: Ricoeur ayrıca “*Camus, insanın Tanrı’nın ölümünden sağ çıkıp çıkamayacağı, insanın Tanrı ile birlikte ölüp ölmediği sorusunu kendine soranlardan biridir. [...] Bu kitap, hem tarihsel gerçeklikle ilgili acımasız bir doğruluk alıştırması, hem de tarihin ötesinde ve ona karşı mutlak bir insan anlayışına refleksif bir başvuru olmayı amaçlamaktadır*” notunu düşer. Burada Marx’ın devrimi adaletsizliğe bir çözüm olarak görmesi ile buna karşılık Camus’nün başkaldırıcıya saçmaya bir yanıt, anlamsız bir dünyaya karşı bir meydan okuma ve özgürlük eylemi olarak görmesi arasındaki ince sınıra vurgu vardır.

Marx ile ayrışmayı ve Camus için başkaldırının toplumsal bir devrim olmaktan çok kişisel bir tutum olduğunu gösteren en özlü ifade Camus ‘nün “*başkaldırıyorum o halde varız*” ifadesidir. Kısaca söylersek, Marx ve Camus toplumsal adaletsizliğe yönelik eleştirilerinde ortak noktalara sahip olsalar da yaklaşımları birbirinden farklıdır: Marx toplumsal devrimin kuramcısıdır, Camus ise saçmaya karşı bireysel başkaldırıcıyı savunan bir filozoftur. Camus’nün toplumsal eleştirisi, tarihsel ve ekonomik koşulların birey üzerindeki etkilerini incelerken, toplumsal yapıyı değiştirmeyi amaçlayan bir çözüm önerisi getirmez. Bunun yerine, o, insanın anlam arayışını ve varoluşunu sorgular, fakat bu arayışları Marx gibi genelleştirmeyip sadece bireysel bağlamda somutlaştırır.

Camus’ü Marksist kuram çerçevesinde okuma çalışması, Camus’deki bireysel varoluşsal mücadeleyi toplumsal bağlamda ele almak açısından da ayrıca önemlidir. Yukarıda belirtildiği gibi, Karl Marx’ın tarihsel materyalizm anlayışına dayanan Marksist kuram, edebiyatı ideolojik bir alan olarak görür. Marx’a göre, toplumların gelişimi, ekonomik altyapıdaki değişimlerle şekillenir ve üstyapı (hukuk, siyaset, kültür, sanat) bu altyapıyı yansıtır. Toplumsal sınıfların ideolojilerini yansıtan sanat eserleri, doğrudan bir yansıma olmamakla birlikte, ekonomik altyapının ve sınıf ilişkilerinin etkilerini taşır ve bu ideolojilere karşı bir eleştiri de sunabilir. Gerçekçi edebiyatın toplumsal çelişkileri ve sınıf mücadelesini

ortaya koyma işlevini vurgulayan Lukács'a göre edebiyat, toplumsal ilişkileri somutlaştırarak okuyucuya eleştirel bir bilinç kazandırır. Bu bağlamda edebiyat, sınıf ilişkilerinin ve ideolojik çatışmaların görünür hale geldiği bir alan olarak ele alınmalıdır (Lukács, 1971).

Marksist edebiyat kuramında önemli bir diğer isim Eagleton ise edebi metinlerin, hegemonik ideolojilere karşı mücadele eden bir alan olduğunu savunur. Onun edebiyat anlayışında sanat, yalnızca bireysel duyguların dışavurumu değil, toplumsal ilişkilerin bir yansımasıdır. Eagleton, edebiyatın toplumsal işlevinin altını çizerken, metinlerin sınıf mücadelesi, hegemonya ve ideolojiyle nasıl ilişkili olduğunu tartışır (Eagleton, 2008).

Camus'nün tiyatrosunda da bu sınıfsal çatışmalar ve ideolojik çatışmalar belirgin bir şekilde yer almaktadır. Camus'de ayrıca Marksist eleştirinin bir diğer önemli boyutu yabancılaşma kavramına çok sık rastlanır. Modern kapitalist toplumun belirleyici unsurlarından olan yabancılaşma öncelikle bireyin emeğine, doğaya ve diğer insanlara yabancılaşması olarak belirlenirken bu durum Camus'de daha çok kendine ve parçası olduğu topluma yabancılaşma olarak karşımızdadır.

2. Marksist Edebiyat Kuramı Bağlamında Camus Tiyatrosu

Temel temaları itibariyle bireyin anlamsız bir dünyada ahlaki duruş arayışı, özgürlük ve etik ikilemler gibi başlıklar altında özetlenebilecek bir çerçevede Camus tiyatrosu Marksist edebiyat kuramının tarihsel ve toplumsal bağlamı içinde yer alır. Marksist kuramın ortaya attığı sorulardan biri eserin sınıf ilişkilerini nasıl tasvir ettiği ya da görünmez kıldığıdır. Kuram ayrıca eserin bireysel meseleleri öne çıkararak toplumsal sorunları bastırıp bastırmadığını tartışırken hangi ideolojik pozisyonlardan seslendiğine odaklanır. Bu bağlamda son soru eserin devrimci bir praksi mi, yoksa statükonun yeniden üretimini mi öncelediği sorusudur. Camus tiyatrosu, bazı

karşıtlıklarla da olsa, tüm bu sorular etrafında tartışılmaya son derece açıktır.

Uyumsuzluk ve sınıf gerçeği Camus'nün *Caligula* ve *Yanlışlık* gibi tiyatro eserlerinde, bireyin anlam arayışı ve absürd karşısındaki isyanı üzerinden işlenir. Terry Eagleton (2008), bu tür bireysel ve metafizik sorunsalların, Marksist eleştirinin temel ilgisi olan sınıfsal çelişkilerden kopuk olduğunu belirtir ve Camus'nün tiyatrosunda görülen bireysel yabancılaşmanın, kapitalist toplumun üretim ilişkileriyle bağlantısız bir soyutlama olarak kalmakta olduğunu altını çizer.

Toplumsal eleştiri ve devrim açısından yaklaşıldığında ise Marksist kuram, sanatın toplumsal çelişkileri göstermek ve devrimci bir bilincin oluşmasına katkı sunmak gibi bir işleve sahip olduğunu savunur (Lukács, 1971). Oysa Camus, *Başkaldıran İnsan* adlı denemede, devrimci şiddetin tehlikelerine dikkat çeker ve tarihsel materyalizm temelindeki toplumsal dönüşümü sorgular. Tiyatro eserlerine de yansıyan bu tutum Marksist bakışla sanatın devrimci potansiyelini kısıtlayıcıdır.

Yabancılaşma ve tarihsel bağlam açısından yaklaşıldığında Karl Marx'ın yabancılaşma kavramı, ekonomik üretim ilişkileri içinde biçimlenirken, daha önce belirtildiği gibi Camus'nün eserlerindeki yabancılaşma, bireyin evrensel ve metafizik yalnızlığından kaynaklanır. Fredric Jameson (1981), bu tür bireyselci yaklaşımların, tarihsel bağlamdan koparıldığında eleştirisel gücünü kaybettiğini savunur. Bunun en iyi örneği Camus'nün *Caligula* oyununda sınıfsal bir yapının ürünü değil, bireysel bir varoluş krizi olarak tasvir ettiği despot figürdür.

Sanatın toplumsal işlevi açısından ele alındığında Marksist bir bilinç oluşturmaya amaçlayan epik tiyatronun aksine Camus'nün tiyatrosu seyirciyi daha çok etik ve varoluşsal sorularla yüzleştirir. Bu fark, bireysel başkaldırıyı toplumsal devrimden önce tutan Camus'nün tiyatrosunun Marksist estetik anlayışla çatıştığını gösterir. Tüm bu açılardan bakıldığında, Camus'nün bireyciliğinin Marksist eleştiriyle gerilimli olduğu

görülür. Camus, özellikle *Adiller* oyununda bireysel ahlakın terörist şiddete karşı konumunu sorgular. Marksist eleştiri ise bunu, sınıf mücadelesinin tarihsel zorunlulukları ve devrimci praksis bağlamında okur. Camus'nun “şiddete karşı etik duruşu” Marksistlerce bir tür küçük burjuva hümanizmi veya tarihsel körlük olarak değerlendirilebilir.

Camus'nun oyunlarında öne çıkan sınıfsal arka plan eksikliğinin yerini bireysel yabancılaşma ve varoluşsal bunalımın aldığını görmekteyiz. Camus sınıf ilişkilerinin veya ekonomik altyapının tiyatrodaki açık temsiline nadiren yer verir. Marksist bir okumayla bu durum Camus'nun eserlerinin burjuva toplumunun ideolojik bir yansıması olduğu, sınıfsal ilişkileri görünmez kıldığı sonucuna varılabilir.

Fazlaca öne çıkan bir özellik olarak ideolojinin eleştirisi ve yeniden üretimi bağlamında Camus, baskıcı iktidarlara (örneğin Caligula figürüyle) eleştirirken bireysel etik ve özgürlük sorununu öne çıkarır. Marksist bir yorumla bu durumda Camus'nün eleştirisinin tarihsel materyalist değil, ahlakçı ve bireyci düzeyde kaldığı; dolayısıyla mevcut ideolojiyi (kapitalist ya da küçük burjuva) yeniden ürettiği ileri sürülebilir.

Bireyin içsel çatışmalarının yanı sıra hegemonik gücün, toplumsal yapının ve verili koşulların insanın duygu ve davranışını şekillendirmesi üzerine eğilen Albert Camus'nün tiyatrosunun temelde uyumsuzluk (saçma) felsefesi etrafında şekillendiğini söylemiştik. Camus'nün bu bağlama en iyi oturan oyunları olarak *Caligula* ve *Yanlılık*, Marksist bakışla toplumsal yapının bireyi yabancılaştırması ve sınıfsal ilişkilerin insan hayatındaki etkileri üzerine oyunlardır. Her iki oyun uyumsuzun toplumsal arka planına odaklanmanın ötesinde yaşamın anlamsızlığını aşmak adına bireysel başkaldırı temasını işler.

3. İmkânsızın Peşinde Bir İmparator: Caligula

Ana temalar olarak uyumsuzu işleyen bir oyun olarak *Caligula*, insanın dünyayı anlamak isteğine karşılık kayıtsız

bir evrenle karşı karşıya kalışının anlatır. Aşırılık bağlamında, Caligula sahip olduğu gücün mantığını insanlık dışı olana iterken gerçeğin ve özgürlüğün peşine düşer. Mutlak gerçeğin arayışı, kişinin kendisinin ve başkalarının yıkımına yol açarken başkaldırısı yoluyla yeni bir düzen hayal eder. Bu düzende keyfilikle karşı karşıya kaldığında ise tek çıkış yolu düşünce yoluyla direniştir.

Oyun 1938’de yazıldı ve 1944’te yayınlandı. Roma imparatoru Caligula’nın kız kardeşi ve sevgilisi Drusilla’nın ölümünden sonra insan durumunun saçmalığıyla yüzleşmesini konu alır. Oyun her bakımdan uyumsuzun bir trajedisidir. Drusilla’nın ölümünden sonra derin bir varoluşsal krize düşen Caligula’nın dünyanın saçma olduğunu, insanların sebepsiz yere öldüğünü ve mutluluğun bir yanılsama olduğunu keşfetmesi sonrası girişmiş olduğu yıkımın anlatımıdır. Özgürlük, ölüm ve güç arasındaki ilişkilerin anlatıldığı oyun şu temel soruyu sormaktadır: Anlamdan yoksun bir dünyada yalanlar olmadan yaşanabilir mi? Bu gerçeğe yaşamaya kararlı olan Caligula, kısa süre içinde inatçı bir tirana dönüşür. Saltanatına zalim bir mantık dayatır, etrafındakileri nedensizce aşağılar, tüm haklarından mahrum bırakır, cezalandırır, mutsuzluğa ve umutsuzluğa sürükler, öldürür. Amacı maskeleri çıkarmak, insan değerlerinin (adalet, sevgi, ahlak) sahteliğini veya yanlışlığını ortaya dökmek, mutlak özgürlüğün de çözüm olmadığını, yıkıma ve sonunda öz yıkıma yol açtığını göstermek.

Ancak bu radikal özgürlük bir süre sonra onu yalnızlaştırır. Çaresizlik içindeki Senatörler (patrisyenler) onu öldürmek için planlar yaparlar ve sonunda bir komplo ile Caligula’yı etkisiz hale getirirler. Caligula sonunda insanın trajik durumunu aşmaya çalışırken, onun sınırlarına ihlal etmiş olduğunu, büyük bir hata yaptığını fark eder. Kaybetmiştir, ama hala aklı başındadır, her şeyin farkındadır. Son sahnede kendini tarihe mahkûm eder.

Oyunun birinci perdesinde Caligula, Drusilla’nın ölümünden sonra üç gün boyunca ortadan kaybolur. Geri döndüğünde artık

aynı kişi değildir. İnsanların öldüğünü ve mutlu olmadığını anlamıştır ve bu onu radikal bir arayışa sürüklemiştir. Artık tek derdi yanılsamalardan uzak, mutlak hakikat içinde yaşamaktır. Bu yeni evrede yaptığı şeyi tüm düzeni, yerleşik ahlakı yok etmek anlamına gelse bile, son derece bilinçli görünerek temel bir argüman geliştirir: *‘Etrafımdaki her şey yalan, oysa ben gerçek içinde yaşıyorsun istiyorum’* der.

İkinci perde korkunç bir tirana dönüşen Caligula’nın eyleme geçmiş halini aktarır. Tebaasından saçma isteklerde bulunur, keyfi idamlar gerçekleştirir, senatörleri aşağılar ve şairleri intihara sürükler. Gücün her şeyi yapabileceğini kanıtlamak ister ve soğukkanlılıkla zalimliği uygulamak için absürt mantığı sonuna dek kullanır.

Üçüncü perde Caligula’nın deliliğiyle yüzleşen siyasi çevresinin bir kısmının (özellikle Chaérea) bir komplo düzenlediği direniş ve komployu anlatır. Halk acı çeker, seçkinler titrer ve yine de kimse ona karşı koymaya cesaret edemez. Chaérea, imparatorun yıkıcı mantığına tutarlı bir düşünceyle karşı çıkan tek kişidir.

Dördüncü perdede Caligula sonunda komplocular tarafından öldürülür. Son sözlerinde başarısız olduğunu kabul eder: İmkânsız istiyordu ancak esas imkânsız ölümle sınırlı bir dünyada mutlak özgürlüktür. Aynanın karşısına geçer, kendisiyle yüzleşir ve kendini tarihe mahkûm eder. Ağlayarak ölürken *“Hâlâ hayattayım!”* diyerek insanlık durumunu aşmak konusundaki trajik başarısızlığını vurgular.

İlk anlamda iktidar eleştirisi olarak okunmaya açık bir oyun özelliği ile öne çıkan Caligula, yarı gerçek bir hikayeden esinle Roma İmparatoru Caligula’nın diktatörlük rejimindeki çıldırmış gücünü ve bireyin bu güce karşı çaresizliğini ele alır. Camus, burada bireyin mutlak güce karşı olan direncinin anlamsızlığını ve toplumsal yapının birey üzerindeki baskısını işler. Marksist bir bakış açısıyla, Caligula’nın iktidarı, sadece bireysel bir delilik değil, aynı zamanda mutlak gücün yapısal doğasının bir sonucudur. Caligula, sınıfsal bir hegemonya aracı

olarak toplumu kontrol ederken, bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerini ve insanlıklarını kaybetmelerine yol açar.

İmkânsız ve uyumsuz olana takıntılı bir Roma imparatorunun canlandırdığı modern bir trajedi olan *Caligula* Camus'nün insan durumu üzerine düşüncelerinin bir parçası olsa da, aynı zamanda Marksist bir analitik çerçeve üzerinden önemli mesajlar içerir. *Caligula* her şeyden önce egemenlik mantığının, sınıf ilişkilerinin ve toplumları şekillendiren ideolojik mekanizmaların bir aynasıdır.

Camus, tiran karakteri aracılığıyla, yabancılaştırmış ve suç ortağı seçkinlerin toplumsal gerçekliği dönüştürmede başarısız olduğu baskıcı bir sistemi ortaya koyarken insanın varoluşsal boyutunun ötesinde, egemenlik ilişkilerini ve ayrıcalıklı sınıfların tiran bir gücü devirmedeki başarısızlığını Marksist bir okumaya göre de tasvir eder. Egemen ideolojinin maskesi olarak mutlak gücü temsil eden karakter, ideolojik ve sembolik kontrol araçlarını elinde tutan bir sınıfın sınırsız egemenliğini temsil eder. Sadece delirmiş bir tiran olmaktan çok uzakta, kendisini tüm yasaların üstünde gören bir gücün amansız mantığını ortaya koyarken “imkânsız” olana (Ay) duyduğu arzu, ölümsüzlük, mutlak mutluluk- toplumsal düzeni kendi suretinde, mutlak bir dikeylikte yeniden inşa etme arzusunu ustaca gizler. “*Birdenbire imkânsıza ihtiyaç duydum. Şeyler oldukları haliyle beni tatmin etmiyor.*” (I. Perde) diyen Caligula, Marksist bir okumada, bu “imkânsız” arayışı ile ilk adımda her egemen sınıfın kurgulayabileceği bir fanteziyi sembolize eder.

Bu fantezi oyununda ortak yasayı aşmak, insan sınırlarını ortadan kaldırmak, kendini norm olarak kurmaktır. Caligula, imparator olmanın verdiği güçle ve bir çeşit sarhoşlukla, sevgilisi Drusilla'nın ani ölümünü bahane edip, ahlaki ve toplumsal yasaları reddetmeye, tebaasının referans noktalarını yok etmeye, hiçbir kolektif temele veya uzlaşmaya dayanmayan bir iktidar anlayışının sert, çıplak şiddetini adım adım ortaya koymaya girişir. Liberal kapitalizmin ötesine geçen bir mantığı tüm karşı çıkışlara rağmen kararlılıkla hayata geçirir. Bu mantık artık kendisinden başka hiçbir güce yaslanmayan, bilinen

değerlerin arkasına saklanmayan, ancak terör yoluyla kendini acımasızca dayatan ideolojik bir gücün mantığıdır. “*İyilik veya kötülük yoktur, sadece efendiler ve köleler vardır.*” (II. Perde) repliği ile özetlediği yeni mantıkta Caligula, Marksizmin kınadığı acımasız toplumsal ikiliği özetler: toplum, gücün meşrulaştırdığı temel bir karşıtlık etrafında yapılandırılmıştır.

Tanrıya meydan okumakla başlayıp etrafındakileri rastgele öldür-t-meye başlayan Caligula’nın karşısında, patrisyenler, itaatkâr ama açık görüşlü, etkili bir şekilde isyan edemeyecek kadar ayrıcalıklarına bağlı bir burjuva elitini temsil eder. Caligula’nın gücü onları terörize eder, ancak onunla yüzleşmekten çekinirler. Caligula’nın başvurduğu suçun ortakları olarak patrisyenler hem kurban hem cellatlırlar aslında. Duruşları, söylemleri, esneklikleri, tedbirlilikleri, korkuları, cesaretsizlikleri ile kölelik kokan bu yönetici sınıf üzerinden Camus muhafazakârlığın yabancılaşmasına vurgu yapmaktadır.

Patrisyenlerin ağzından alçak sesle duyulan “*İmparatorlara nasıl uyum sağlayacağımızı her zaman biliyorduk. Ama bu...*” (Perde II) repliği, daha çok Marksizm’deki uyum mantığının ötesine geçemeyen burjuvazinin ikiyüzlülüğünü yansıtır. Bu mantık, bilindiği gibi, ‘düzeni korumak, adaletsiz bile olsa, yeni bir düzen yaratmaktan daha iyidir’ mantığından başkası değildir. Camus’nün bu yolla anlatmak istediği şey, egemen olanların yerleşik düzene boyun eğdiği ideolojik bir yabancılaşmadır.

Caligula’nın eylemsel cesaretinden önce gelen söylemsel gücü son derece çarpıcıdır. Akıllıca kurgulanmış cümlelerle kendi sözlüğünü dayatır; tüm konuşma, düşünme, mantık kurallarını yeniden koyar. Böylece kendisini dinlemekten başka çareleri olmayan muhataplarını –patrisyenler- saçmalığa iter. Düşünce kategorilerini belirleyen tüm egemen ideolojiler gibi, anlam üzerinde sembolik bir tekel yaratır ve bu tekeli son sahneye dek elinde tutar. Oynadığı oyunun farkındadır, verdiği dersi iyi çalışmıştır. Kendisini ‘ne anlattığını bilen tek

öğretmen' olarak tanımlar. “İnsanları istediğime inandırma gücüm var.” (Perde III) repliği ile Caligula, başkalarının gerçekliğini kendine uyacak şekilde şekillendiren her tiran gibi ideolojik kontrolünü ilan eder.

İkincil karakterler olan Helicon veya Scipio tarafından temsil edilen entelektüeller bile bu mekanizma karşısında çaresizdir. Scipio, bir şair olmasına rağmen, sonunda acizliğe düşer ve “*Aynı anda hem konuşmalı hem de susmalıyım.*” (Scipio, Perde III) repliği ile açmazını, durumunu özlü fakat çelişkili bir şekilde anlatır. Bu çelişkide, vicdanı ile güvenliği arasında yabancılaşmış burjuva entelektüelinin ikilemi yatar. Bu ikilem devrimsiz değişim diyebileceğimiz Caligula’nın ölümüne dek sürecektir.

Caligula’ya karşı suikast, tiranlığa karşı adaletin zaferi gibi görünebilir. Ancak gerçekte, gerçek bir dönüşüm olmaksızın yalnızca önceki bir düzene dönüşü temsil eder. Bu, halk ayaklanması değil, kendi iktidarlarını yeniden tesis etmek isteyen patrisyenler tarafından gerçekleştirilen Marksist pratiğin eleştirisini içeren bir eylemdir. “*Ölmesi gerekiyordu. Ancak aynı zamanda düzenin temsilcileri olan bizler tarafından öldürülmesi de gerekiyordu.*” (Chéréa, Perde IV) repliği suikastın gerçek amacının yeni bir toplum kurmak değil eski dengeyi korumak olduğunu ortaya koyar. Marksist bir okumada, bu replik veya varılan sonuçta burjuva devrimlerinin sistemi devirmedeki başarısızlığı yatar.

Bu bakışla ezenlerin-oyunda patrisyenlerin-yaptığı, iktidarın ekonomik veya sosyal temellerine meydan okumaksızın, bir tiranı başka biriyle değiştirmekten başka bir şey değildir aslında. Oyun boyunca hiçbir tutarlı davranış sergilemeyen, mantığı itibariyle egemenlik sisteminin saf ürünü oluşunu gizlemeyen, geliştirdiği mantığı aşırıya götürerek canavarlığını ortaya koyan bir karakterdir Caligula. Gücünün sınırsızlığında bir ara tanrıya bile meydan okumanın ve bu meydan okumada hiçbir engelle karşılaşmamanın getirdiği coşkulu süreçlerden sonra aklının başına geldiği bir aydınlanma anında, içinde

bulduğu çıkmazı anladığını, burjuva ikiyüzlülüğünü teyit edercesine “*Ben değişmedim.” Mantığıma sadık kaldım.*” (IV. Perde) repliği ile dile getirecektir.

Oyunun, Marksist eleştiri ışığında, uyumsuz olana dair varoluşsal bir meditasyonla sınırlı olmaktan çok, iktidar sistemlerinin yapısal şiddetinin bir alegorisi anlamında fazlaca öge taşıdığı görülür. Sınıflı toplumsal yapı üzerine düşünen Marx ile aşırıya götürülen egemen ideolojiyi temsil eden Caligula arasında bir yerde patrisyenler, kast temelli çıkarlarını aşmaktan aciz, suç ortağı bir toplumsal sınıfın resmidir. Oyun, kolektif bilinç ve radikal kopuş olmadan, yüzünü değiştirse bile, tiranlığın varlığını sürdürdüğü gerçeğine odaklanır. Bu anlamda, Marksizm ile kendiliğinden ilişkilendirilmeyen Camus, okura materyalist analizin tüm vahşetiyle aydınlatılmasına izin verdiği iktidarın çıkmazlarına dair güçlü bir eleştiri sunar.

4.Trajik Bir Oyun Olarak *Yanlışlık*

Caligula, mutlak gücün yozlaştırıcı etkilerini ve bireyin iktidar karşısındaki çaresizliğini işlerken, *Yanlışlık* aile, ahlak ve yabancılaşma temalarını öne çıkarır. Marksist perspektiften bakıldığında, bu eserlerde yalnız bireyin varoluşsal sıkıntıları değil, toplumsal yabancılaşma ve sınıf çelişkileri de görülebilir. Örneğin, *Yanlışlık*’ta ekonomik kaygılarla suç işleyen bireyler, burjuva değerlerinin yozlaştırıcı etkisi altındadır.

Ana tema olarak uyumsuz burada Jan’ın trajik kaderi etrafında belirlenir. Jan üzerinden Camus varoluşun saçmalığını ve insan durumunun mantıksızlığını vurgularken yalnızlık ve iletişimsizlik yan izleklerine yoğunlaşır. Esas olanı söyleyememe veya duyamama geri döndürülemez bir felakete yol açar. Yanlış anlaşılma kaçınılmaz görünür, sanki karakterler trajik bir mekanizmaya hapsolmuşçasına adalet ve bağışlama sorunu ile karşı karşıyadır. Karakterlerin birbirlerine gerçeği söyleyememelerine dayanan oyunun merkezindeki yanlış anlaşılma hem saçma hem de trajiktir.

Doğu Avrupa’da küçük ve dünyadan uzak bir handa, bir anne ve kızı Martha, zor bir geçim derdi ile karşı karşıya mutsuz bir iş hayatı sürmektedirler. İşlettikleri han yüzeyde saygın görünümlüdür ancak gerçekte, bir gün deniz kenarında daha iyi bir hayat yaşamak umuduyla, konaklamaya gelen zengin müşterilerini öldürüp paralarını çalmaktadırlar.

Bir gün hana, Jan adında bir adam gelir. Jan aslında zengin olmak için yıllar önce yurt dışına gitmiş olan, işletmeci kadının oğlu ve Martha’nın kardeşinden başkası değildir. Yıllar sonra başarısıyla ailesini şaşırtmak ve sürpriz yapmak için gelmiştir. Kim olduğunu açıklamak için uygun bir anı beklemei tercih eder.

Ancak, Jan’ın gerçek kimliğinin farkında olmayan anne ve Martha, Jan’ı uykudayken acımasızca öldürürler. Cinayetten sonra, kimlik belgeleri aracılığıyla, öldürdükleri kişinin bu kez kendi oğulları ve kardeşleri olduğunu fark etmeleri gecikmez. Anne derin bir suçluluk duygusuna sürüklenir, Martha soğuk bir şekilde tepki verir ve trajik kaderi seçimlerinin bir sonucu olarak kabul eder.

Oyun, aynı zamanda toplumsal düzenin birey üzerindeki baskısını ve bu baskıya karşı duyulan öfkeyi anlatır. Caligula’nın yönetimi, iktidarın merkezi olduğu bir yapıyı temsil eder. Caligula, ideolojik olarak mutlak gücü elinde tutan bir figürdür ve bu durum toplumsal eşitsizliğin bir yansımasıdır. Marx’ın sınıf mücadelesi anlayışı burada, gücün merkezileşmesi ve halkın bu güce karşı hareketsizliğiyle şekillenir (Lukács, 1971).

Basit kurgusuyla bir aile dramını aktaran Yanlışlık oyunu, Marx’ın en önemli kavramlarından biri olan ve Camus’de sık görülen toplumsal yabancılaşma üzerine bir oyundur. Oyunda bireylerin, hatta aynı aileden insanların, birbirlerine yabancılaşması, onların ekonomik ve toplumsal çıkarlar, arzu ve istekleri doğrultusunda hareket etmeleriyle ilişkilidir. Camus, bu oyunla kapitalizmin bireyi mutsuzlaştırdığını, yabancılaştırdığını ve toplumsal değerlerin çöküşünü dramatize eder (Eagleton, 2008). Aile, ahlak ve yabancılaşma

temaları etrafında ekonomik çıkarlar uğruna suç işleyen bireylerin ve aile üyelerinin yaşadığı dramatik çözülüşü Camus toplumsal eleştirisinin derinliklerine taşır. Oyun her bakımdan kapitalizmin ve burjuva değerlerinin bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini anlatır. Marksist bir okumayla, bireylerin toplumsal yapılar tarafından şekillendirilmesi, ahlaki değerlerin sarsılması, bireyin bu düzenin bir sonucu olarak yabancılaşması üzerine bir oyun olduğu hemen fark edilir.

Derin toplumsal, ekonomik ve politik gerilimleri ortaya koyan üç perdelik karanlık bir trajedi olan *Yanlılık* (1944), anne ve kızının hayatta kalmak için misafirlerini öldürdüğü bir handa yaşayan yoksul bir aileyi tasvir eder. Talihsizliğin amansız mekaniğinin ardında, bireyleri sefalet ve şiddete indirgeyen toplumsal ve ekonomik koşullara yönelik örtük bir eleştiri ortaya koyar. Marksist edebiyat teorisi ışığında, maddi eşitsizlikle yapılandırılmış bir dünyada yabancılaşmanın, nesneleştirmenin ve insan ilişkilerinin başarısızlığının dramatik bir alegorisidir.

Georg Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci* (1923) adlı eserinde, kapitalizmin insan ilişkilerini şeylerin ilişkilerine, değişim nesnelerine dönüştürdüğünü açıklar. Oyun, Martha ve annesinin, hana konaklamaya gelen zengin misafirlerini öldürerek artık onlarla insan olarak değil, tüketim malları olarak etkileşime girmelerini anlatır. Suçun itici gücü olarak yabancılaşma ve yoksulluk temalarına odaklanarak ilerleyen oyunda yoksulluk sadece bir arka plan değil, aynı zamanda trajedinin doğrudan tetikleyicisidir.

Anne ve kızı Martha, dünyadan kopuk, gri bir bölgede yaşamaktadır ve suçlarını sistematik bir şekilde, zalimlikten değil, başka çıkış yolları olmadığı için işlemektedirler. Bu trajik mantık, Marx'ın ekonomik yabancılaşma kavramını açıklarken söylediği “üretim araçlarından yoksun bırakılan ve zorunluluklara tabi tutulan bireyler, kendi insanlıklarına yabancılaşırlar” ifadesine atıftır. Oyunda bu mantık son derece özlü bir biçimde “dünya o kadar kötü bir şekilde yapılmıştır

ki, ancak geçinmek için yeterli parası olanları öldürerek yaşanabilir” (Camus, 1944, s. 45) repliği ile aktarılır.

Trajedinin özünü oluşturan ideolojik sessizlik ve bozuk iletişim bir yanlış anlaşılma ile verilir. Kayıp oğul Jan, ailesini şaşırtmak için yıllar sonra gizlice geri döner. Duygusal bir test olarak tasarlamış olduğu kimliğini gizleme şakası, yani gönüllü sessizliği, onun sonunu hazırlar. Jan’ın aradan geçen zamanın etkisiyle kendisini tanımayan, misafirlerine karşı yabancılaşmış annesi ve kız kardeşi ile karşı karşıya geldiğinde yaptığı bu trajik seçim, ideolojik bir sonuç olarak yorumlanabilecek toplumsal ve sembolik iletişimdeki bir bozulmayı gösterir.

Yabancılaşmanın sonucu olarak karşımızda olan iletişimdeki bozulmayı Camus, *“sadece vermek istedim. Bunu nasıl söyleyeceğimi bilmiyordum.”* (Camus, 1944, p. 69) repliği ile verir. Pierre Macherey’e (1966) göre ideoloji, edebi metne söylenenler aracılığıyla değil, söylenmeyenler aracılığıyla nüfuz eder. Burada, Jan’ın sessizliği, ailesiyle ortak bir dil kullanamaması, toplumsal sınıflar arasındaki iletişimsizliği ve ekonomik olarak bölünmüş bir toplumda aile bağlarının dağılmasını temsil eder.

Yanlışlık imkânsız bir rüyanın trajedisi olmaktan öte parçalanmış ütopya ve kadercilik üzerine düşünceler içerir. Şiddet yüzünden sertleşmiş olsa da Martha aslında basit bir rüyaya sahiptir: zenginleşmek, karanlık ve kasvetli şehri terk etmek ve annesiyle deniz kenarına gitmek. Gerçekleşmeyen bu rüya, Fredric Jameson’ın (1981) bir ütopya olarak adlandırdığı, gerçekliğin ekonomik kısıtlamaları tarafından bastırılmış daha iyi bir dünyanın parçalı bir imgesini temsil eder. Camus bu rüyayı Martha’nın ağzından *“deniz... Çok uzakta, her zaman çok uzakta”* (Camus, 1944, s. 54) repliği ile anlatır. Marksist bir bakış açısından, bu ulaşılamaz rüya, işçi sınıflarının gerçek bir özgürlüğe erişmesinin imkânsızlığını simgeler. Özgürlüğün, sıcaklığın, enginliğin, dinlenmenin alanı olan deniz; kısıtlanmışlığın, soğuğun, sınırlılığın, ölümüne çalışmanın, kıtlığın ve hayatta kalma mücadelesinin egemen olduğu bir dünyadan kurtuluşu simgeler.

Siyasi olarak angaje tiyatronun diğer eserlerinden farklı olarak, *Yanlışlık* örneğin *Doğrular* gibi ideolojinin ağırlığı altında ilerleyen bir oyun değildir. *Doğrular*'daki devrim önerisine benzer herhangi bir ayaklanma veya isyan biçimini içermez. Karakterler kabul ettikleri bir mekanizmaya hapsolmuş gibi görünürler. Terry Eagleton (1976), burjuva ideolojisinin toplumsal ilişkileri doğallaştırarak hareket ettiğini vurgularken altını çizdiği 'dünyanın olması gerektiği gibi olduğuna inanmamızı sağlar ve herhangi bir dönüşüm olasılığını engeller' derken kastettiği durum ya da şey tam da budur. Bu durumu Camus oyundaki annenin ağzından "*elimden geldiğince yaşadım. Şimdi sessizim.*" (Camus, 1944, s. 73) repliği ile anlatır. Egemenlik ilişkilerinin içselleştirilmesini yansıtan annedeki bu kadercilik, Louis Althusser'in "ideolojik sorgulama" dediği, bireylerin kendi boyun eğmelerini doğal olarak kabul ettikleri şeye iyi bir örnektir.

Camus, *Yanlışlık* ile kökleri derinlerde olan toplumsal ve ekonomik bir aile trajedisini tasvir ederken klasik tiyatro biçiminde, kapitalizmin sessiz şiddetini anlatmaktadır. Kapitalist sistemin dayattığı yabancılaşmayı, insanlıktan çıkarmayı ve bunun sonucu olarak eşitsiz bir dünyada dayanışmanın kalmadığını gösterir. Oyun, açık bir devrimci mesajdan yoksun olsa da, Marksist eleştiri ışığında, talihsizliği soyut bir kaçınılmazlık olarak değil, tarihsel ve toplumsal bir ürün olarak yorumlamaya olanak tanır. Camus, bu yönüyle, Lukács'ın dediği gibi, 'toplumu en derin çelişkileriyle nasıl ortaya çıkaracağını bilen büyük gerçekçi yazarlar' sınıfında yer alır.

Marx'ın yabancılaşma kavramı, Camus'nün oyunlarında hem bireysel hem de toplumsal düzeyde güçlü bir şekilde kendini gösterir. Birey, hem kendi emeğiyle hem de başkalarıyla yabancılaşır. *Caligula*'da, iktidar her şeyin merkezinde yer alırken, bireylerin insani değerleri ve duyguları yok olur. Bu oyun, bireylerin yalnızca siyasi anlamda değil, psikolojik olarak da nasıl yabancılaştığını gösterir. *Caligula*'nın tiranlığı,

sadece bireysel bir delilik değil, iktidarın doğası gereği yabancılaştırıcı ve baskıcı oluşunun bir simgesidir. *Yanlışlık* ise modern toplumda ailenin ve ahlakın çözülüşünü, bireylerin ekonomik çıkarlar uğruna insanlıklarını nasıl yitirdiğini gösterir. Bu noktada Camus'nün eserleri, Marksist kuramın ideoloji ve sınıf eleştirisiyle kesişir. *Yanlışlık* ise kapitalizmin ahlaki yozlaşmaya ve bireysel çıkarların öne çıkmasına yol açtığını, bu sürecin bireylerin kimliklerini silikleştirdiğini gösterir.

5. Yeryüzü Adaleti Peşinde Bir Oyun Olarak *Doğrular*

Marksist edebiyat teorisi, sınıf gerilimlerini, baskın ideolojinin temsillerini ve olası direniş biçimlerini analiz ettiğini yukarıda belirtmiştik. Camus'nün Devrimci mücadelenin amaçlarını, vicdan çatışmalarını ve ayrıca siyasi mücadelenin ahlaki sınırlarını sorguladığı; 20. yüzyılın başında bir grup Rus sosyalist devrimciye odaklandığı *Doğrular* (1949) adlı oyunu bu yaklaşıma özellikle uygundur.

Ana temalar olarak adalet ve ahlak -adil bir davayı savunmak için ne kadar ileri gidilebilir?- ; devrimci terörizm - özgürlük adına öldürülebilir mi?- ; fedakârlık -siyasi şehitliğin büyüklüğü ve sınırları- ; şiddet karşısında insanlık -insanlık dışı bir mücadelede nasıl insan kalınır?- gibi konular etrafında gelişen *Doğrular* oyunu 1949'da yayınlandı. Gerçek olaylardan esinlenen oyunu, 1905 yılında Moskova'da, Büyük Dük Sergei'ye suikast girişimi planlayan bir grup Rus Sosyalist Devrimci arasında geçmektedir. Camus, özellikle eylemci Dora Brillant'ın hikâyesinden ve Ivan Kaliayev'in suikast girişiminden esinlenir.

Birinci perde bir hücrede beş militanın Büyük Dük'ü öldürmeye hazırlanışını anlatır: Ivan Kaliayev (Yanek), Dora, Stepan, Annenkov ve Voinov. Kaliayev'e bombayı atma görevi verilir. Grup, eylemlerinin ahlaki ve politik sonuçlarını tartışır. Ölmeye hazır olduklarını beyan ederler, ancak masum insanları öldürmeyerek adil kalmakta ısrar ederler. İlk girişim sırasında

Kaliyev, Büyük Dük'ün arabasında iki çocuk olduğu için bombayı atmayı reddeder.

İkinci perde grubun ikilemini ve bölünmüşlüğü aktarır. Stepan Kaliyev'i zayıflığı nedeniyle eleştirirken, Dora ahlaki cesaretine hayranlığını ifade eder. Bu perdede Camus, devrimci şiddetin meşruiyeti ve insan kalmak için aşılması gereken sınırlar hakkında temel bir tartışma başlatır.

Üçüncü perde birkaç gün sonrasına denk gelen Kaliyev'in başarılı saldırısını, Büyük Dük yalnızken bombayı atmayı başarmasını anlatır. Saldırının olduğu yerde tutuklanır. Eylem gerçekleştiğinden dolayı yakalanmamak için grup Kaliyev'in sonunun ne olacağı endişeleriyle dağılır. Kaliyev bağışlanmayı reddeder, her suçun bir cezasının olması gerektiğini, her hayatın başka bir hayatla ödenmesi gerektiğini söyler ve eylemlerinin tüm sorumluluğunu üstlenir.

Dördüncü perde hapisanede Kaliyev'in ruhunu kırmaya çalışan polis şefi Skuratov ile karşı karşıya gelmesini anlatır. Sonra Büyük Düşes (Büyük Dük'ün dul eşi) onunla tanışmaya ve konuşmaya hücreye gelir. Pişmanlık duyduğunu ifade ederse ona af teklif edeceğini söyler. Kaliyev eylemlerinin halkı özgürleştirmeyi amaçladığının altını çizerek Düşes'in teklifini kararlılıkla reddeder. Bu yüzleşme Kaliyev'in insanlığını, ancak aynı zamanda ideolojik kararlılığını da gösterir.

Beşinci perdede Kaliyev idam edilir. Dora perişandır ancak mücadeleye devam etmeye karardır. Kaliyev'in ölümünün hareketi yok etmediğini, aksine güçlendirdiğini göstererek "sonuna kadar gitmek" istediğini belirtir.

Sınıf mücadelesi ve devrimci şiddet temalarını merkeze alan oyun Marksist bir yorumda, feodal ve kapitalist sömürüyle derinden işaretlenmiş bir toplum olan çarlık altındaki ezilenleri temsil eden devrimci bir hücrenin hikâyesini anlatır. Karakterlerin devrim yolundaki adanmışlık içeren mücadelesi sırf yerleşik düzeni devirme amaç ve mantığının bir parçası olmayıp tüm dünyanın özgürleşmesi yolunda önemli bir adımdır.

Oyunun karakterleri Kaliyev, Dora, Stepan ve diğerleri, otokrasi tarafından ezilen Rus halkının intikamını almaya çalışmaları bağlamında, şiddetin bir kurtuluş aracı haline geldiği bir sınıf mücadelesinin alegorisini sunarlar. Oyun, sınıf ilişkilerinin aşırı eşitsizlikle işaretlendiği tarihi bir arka plana karşı kurgulanmıştır. Rus çarlığı, yapısal şiddetiyle, karakterlerin gözünde terör kullanımını meşrulaştırır. “*Büyük Dük bir katildir. Her gün öldürür. Attığımız bombalar, halkın adalet çığlıklarıdır.*” (Perde II, Kaliyev) repliği ile Camus devrimci terörizm, devletin uyguladığı sistemik şiddete haklı bir yanıt olarak ortaya koyar.

Marksist bakışla ya da Camus’nün anladığı biçimiyle bu şiddet diyalektiği, Walter Benjamin’in *Şiddetin Eleştirisi*’ndeki düşüncesi ışığında yorumlanabilir; burada, hukuku koruyan şiddet ile adaleti kuran şiddet arasında ayrım vardır. Kaliyev’in “*Büyük Dük bir suçludur. Katliamlar emreder. Kadınları vurur. Çocukları aç bırakır.*” (Perde II) suçlaması, devrimci şiddetin yersiz olmadığını; birincil şiddete, burjuva ve feodal devletin şiddetine bir yanıt olarak düşünüldüğünü gösterir. Bu anlamda devrim, ezilen halk adına bir öz savunma eylemi haline gelir ve Marksist ideolojinin merkezi bir unsuru olarak kendini gösterir.

Dora’nın “*Nefreti biz seçmedik. O bizi seçti.*” (Perde I) repliği ise sınıf nefretinin devrimciler arasında kendiliğinden ortaya çıkmadığını, tarihsel ve toplumsal koşulların ürünü olduğunu ortaya koyar. Marksist teoriye göre, devrim zulümden değil, şiddet yanlısı bir egemen sınıfı devirme ihtiyacından kaynaklanır. Bu replikte sınıfsal yapı, egemen sınıfların zulmü, devrim ve şiddet gibi kavramlar arasındaki bağlantılar yatmaktadır.

Devrimci kamptaki ideolojik gerilimlerin de yoğunlukla işlendiği bir oyun olarak *Yanlışlık*, devrimciler arasındaki, özellikle Kaliyev ve Stepan arasındaki iç bölünmeleri ve dolayısıyla devrime ilişkin farklı bakış açılarını vurgular. Stepan, dava uğruna insanlık dâhil her şeyi feda etmeye hazır, Kaliyev’in tam tersi, radikalleşmiş bir militan figürünün

temsili olarak öne çıkar: “*Devrim bir duygu meselesi değildir. Adalettir. Her şeyi yakan ateştir.*” repliği ile Stepan, Leninist Marksist anlayışla uyumlu dogmatik bir devrimci mantığını örneklendirir. Amaç aracı meşrulaştırır ve terör meşru bir tarihsel araç olabilir.

Buna karşılık, Kaliyev şiddete ahlaki bir sınır getirmekten yanadır. “*Bir kadını öldürmeyeceğim. Çocuklar varken bombamı atmayacağım.*” (II. Perde) repliği ile öldürmeyi çok istediği Büyük Dük’ün arabasındaki çocukların varlığı üzerinden yeni bir tartışmayı başlatır. Kaliyev’i tarihin mantığından üstün tuttuğu bir etik adına, çocukların masumiyeti adına saldırıyı reddetmeye yönlendiren bu düşüncede ve tutumda Camus’nün devrimci Marksist ideoloji ile masumların feda edilmesini reddeden bir hümanizm arasında somutlaştırdığı gerilim yatmaktadır.

Kaliyev’in “*Adalet bir çocuğun öldürülmesini gerektiriyorsa, o zaman ben adaleti reddederim.*” repliği, Camus’nün *Başkaldıran İnsan*’da ortaya koymaya çalıştığı hümanizmayı etraflıca örneklemektedir: “*İnsan olarak kalan bir başkaldırı, adaletsizliğe karşı bile olsa şiddete sınır koymalıdır*” olarak özetlenebilecek bu hümanizma her şeyden önce devrimci şiddetin mutlak meşruiyetine karşı çıkan bir anlayıştır.

Egemen ideolojinin bireylerin, bazen de devrimcilerin kendilerinin yabancılaşmasını körüklediğini savunan Marksist teoriye uygun olarak Stepan bu ters yabancılaşmayı somutlaştırmaktadır. Eylemlerinin anlamını fazla sorgulamadan devrim için her şeyi feda etmeye, devrimin inatçı ve kararlı bir aracı olmaya hazır bir karakter olarak Stepan: “*Mutlu olmak istemiyorum. Adalet istiyorum. Ve bunun için ölmeye ve öldürmeye hazırım.*” repliği ile devrimci öznenin bilinçli özgürlüğünü yitirmesini, ideolojik bir çark haline gelmesini temsil etmektedir. Bu yönüyle Stepan, egemen ideolojiye karşı savaşanların bile başka bir ideoloji biçimine, devrimci dogmatizme kapılabileceğini gösterir.

Halk adına mücadele etmelerine rağmen, oyundaki karakterler kitlelerle doğrudan etkileşime girmeden gizlice hareket eden devrimci entelektüellerdir. Bu nokta, oyundaki Marksist söylemin zayıflığını oluşturur: ezilenler sahnede yoktur, retorik figürlere indirgenmiştir. Bu durumu bir diğer karakter olan Annenkov: “*Biz halkın sesleriyiz. Onlar için konuşuyoruz.*” repliği ile anlatır. Halkın yokluğu veya sessizliği, entelektüellerin halk adına konuşmaları ile Camus, elit devrimin temel eleştirilerinden birine işaret eder. Halk adına konuşmak olarak özetlenebilecek bu durumun ilk yorumu organik entelektüellerin yokluğudur. Annenkov’un repliğinde, Camus’nün kitlelerin kendisinden çıkan figürlerle yönetilmediğine, halkın gerçek ihtiyaçlarından uzak bir anlayışın belirleyici olmasına yönelik eleştirisi sezilir.

Devrimci hareketlerdeki iç çelişkileri de araştıran Marksist analiz bağlamında oyun, devrimci kamptaki gerilimlerle daha da derinleşir. Oyunda, düşmanların (Çarlık ve Büyük Dük) ortadan kaldırılmasını tarihsel bir zorunluluk olarak gören Stepan karakteri devrimin radikal, dogmatik ve şiddet yanlısı bir vizyonunu temsil ederken, Kaliayev ve Dora daha etik bir mücadele vizyonunu savunurlar. Stepan: “*Devrimleri yaratan sevgi değil, nefrettir!*” repliğine Dora: “*Hayır, adalettir.*” ile karşılık verir. Bu karşıtlık, biri soğuk ve deterministik bir tarihsel materyalizm etkisi altında, diğeri ise politik eyleme etik bir boyut entegre etmeye çalışan iki devrimci ideoloji arasındaki bir çatışma olarak okunabilir. Burada Camus, Louis Althusser’in bazı devrimcilerin içselleştirmiş olduğunu söylediği ‘*totaliter ideolojinin cazibesi*’ni eleştiriyor gibi görünmektedir.

Eleştirel bir Marksist okumada, *Doğrular* aynı zamanda paradoksal bir metin olarak da görülebilir. Amacın araçları meşru kıldığını kabul etmeyi reddettiği bilinen Camus’nün bir burjuva eleştirisi olarak düşünmüş olabileceği bir oyun olarak *Doğrular*, bu bakışla Lenin veya Troçki tarafından savunulan Marksist diyalektik materyalizmden ciddi şekilde uzaklaşır. Evrensel hümanizm adına mutlak şiddetin reddi

ile belirlenen oyun, birçok yerde ahlakın tarih üzerindeki önceliğine vurgu yapar. Bunlardan bize göre en çarpıcı olanı, daha önce alıntıladığımız Kaliayev'e ait "*Adalet bir çocuğun öldürülmesini gerektiriyorsa, adaleti reddederim.*" repliğidir. Her anlamda hümanist bir tavır olarak göze çarpan bu duruş, özellikle *Les Temps modernes*'de Camus'yü devrimci Marksizmi tarihin itici gücü olarak reddetmesi nedeniyle eleştiren Jean-Paul Sartre tarafından olmak üzere bazı Marksist düşünürler tarafından sert bir şekilde eleştirilen duruştur. Bu nedenle *Doğrular*, klasik Marksist teori ile bireysel bir başkaldırma etiği arasında yarattığı gerilim nedeniyle tarihsel kolektif bağlılık ile zamansız bireysel ahlak arasındaki bir tartışma olarak değerlendirilmeye açık hale gelir.

Yukarıda kısaca sözü edilen halkın temsili bağlamında, yani devrimcilerin halk adına konuşmalarının, ancak halkın asla kolektif bir aktör olarak görünmeyişinin ideolojik bir boşluk yarattığı görülür. Bu boşluk beraberinde bir çeşit aracılık sorusunu gündeme getirir. '*Kim kimin adına konuşuyor ?*' sorusuna yol açan bu boşlukta devrimci aydınlar ile halk kitleleri arasında bir mesafenin varlığı fark edilir. Bu da bize bir kez daha devrimin seçkinler tarafından değil ancak halk tarafından gerçek anlamda ilerletilirse başarılı olabileceğini söyleyen Gramsci'nin organik aydınlara yönelik eleştirisini hatırlatır. Böylece Camus'nün başkaldırı fikrini devrim fikriyle karşılaştırdığı *Doğrular*'ı yalnızca bir Marksist metin değil aynı zamanda devrimci Marksizme bir meydan okuma metni olarak yorumlamak kolaylaşır. Başkaldırı insan sınırları içinde adalet ararken devrim ise Tarih adına bu sınırları aşma riskini alır.

Camus'nün, terörden uzak bir siyasi mücadele etiğini yeniden kurma arzusunun ifadesi sayılabilecek Dora'nın "*Nefret etmeden ölürüz. Zevk almadan öldürürüz.*" repliği, sınırsız devrimin nihilist mantığına karşı kararlı bir çıkışı ifade eder. Bu ifade Camus'nün *Başkaldıran İnsan*'daki "*Devrimci, masum birini öldürmeyi kabul ettiği anda, asi bir adam olmaktan vazgeçer.*" ifadesi ile tamamen uyum içindedir.

Marksist teori ışığında, *Doğrular* iktidar yapıları, baskı ve onları devirme araçlarına dair karmaşık bir eleştiri sunar ve hem baskıcı burjuva düzeninin eleştirel boyutunu hem de devrimin otoriter aşırılıklarına olan güvensizliğini ortaya koyar. Camus, devrimci şiddeti tasvir ederek, onun tarihsel gerekçelerini ama aynı zamanda ahlaki tehlikelerini dile getirir, Marksizmi kendi çelişkileriyle yüzleştirir. Sorduğu ilk soru tarihsel adaletin bireysel etikle nasıl uzlaştırılabileceğidir. Oyun bir yandan toplumsal adaletsizliğe karşı isyan gibi belirli Marksist temalara odaklanırken, ezilenlerin mücadelesini resmederken, aynı zamanda yöntemlerini sorgular ve totalitarist bir Marksizme boyun eğmeyi reddeder. Camus burada böylece kendini toplumsal adalet ile ahlaki vicdan, isyan ile devrim arasında bir kavşağa yerleştirir.

Sonuç

Bireyin etik sorumluluklarına ve varoluşsal arayışına odaklanan Albert Camus'nün tiyatrosu, yalnızca bireysel varoluşsal krizleri değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizlikleri ve iktidar yapılarının insan hayatındaki etkilerini ele alır. Marksist edebiyat kuramı, Camus'nün eserlerinin bu yönlerini açığa çıkarmak ve absürdün arkasındaki toplumsal gerçeklikleri görünür kılmak açısından önemlidir. Camus iktidar, yabancılaşma ve sınıfsal çatışma gibi temaları işlerken, bunları yalnızca bireysel bir deneyim olarak değil, toplumsal bir eleştiri olarak da sunar. Bu bağlamda, Camus tiyatrosunun, Marksist bir okumayla, sadece bireysel bir varoluşsal mücadeleyi değil, aynı zamanda toplumsal yapıları sorgulayan metinler olarak okunması kolaylaşır. Bununla birlikte, devrimci sınıf bilincinin eksikliği ve bunun mevcut ideolojik yapıları güçlendiren bir unsur olması bakımından ele alındığında Camus'nün tiyatrosunun bireyin etik ikilemelerine odaklanması ve bunu yaparken toplumsal-tarihsel çerçeveyi göz ardı etmesi nedeniyle Marksist perspektife tam olarak oturmadığını belirtmek gerekir.

Kaynakça

- Aron, Raymond, (1955) *The Opium of Intellectuals*
- Althusser, L. (1970). *Lénine et la philosophie*. Paris : Maspero.
- Althusser, L. (1970). *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. Paris : Maspero.
- Benjamin, W. (1921/1971). *Critique de la violence*, in *Œuvres*.
- Camus, A. (1944). *Le Malentendu*. Paris: Gallimard.
- Camus, A. (1944/2006). *Caligula*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Camus, A. (1949). *Les Justes*. Paris : Gallimard.
- Camus, A. (1951). *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard.
- Eagleton, T. (1976). *Marxism and Literary Criticism*. London: Routledge.
- Eagleton, T. (2002). *Marxism and Literary Criticism*. Routledge.
- Eagleton, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction*. University of Minnesota Press.
- Eagleton, T.(2008). *Trouble with Strangers: A Study of Ethics*,
- Gramsci, A. (1971). *Cahiers de prison*. Gallimard.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lukács, G. (1960). *Essais sur le réalisme*. Éditions de Minuit.
- Lukács, G. (1960). *Histoire et conscience de classe* (K. Axelos, Trans.). Paris: Éditions de Minuit. (Original work published 1923)
- Lukács, G. (1971). *The Theory of the Novel*. Cambridge: MIT Press.
- Lukács, Georg, (1971). *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*.
- Macherey, P. (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero.
- Marx, K. (1977). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Progress Publishers.
- Mattéi, Jean-François, (1999). *La pensée de midi*, PUF.
- Onfray, Michel, (2012). *L'Ordre libertaire : La Vie philosophique d'Albert Camus*, Flammarion.
- Ricoeur, Paul, (1955) *Histoire et Vérité*, Paris : Éditions du Seuil
- Sartre, J.-P. (1952). *La responsabilité de l'écrivain*, Les Temps Modernes.

BEDEN VE METİN: DURAS VE CIXOUS'DA YAZI DENEYİMİ¹

Esra Başak Aydınalp²

“Hayatımı dolduran ve onu büyüleyen tek şey yazmaktı. Yazdım.

Yazmak beni hiç terk etmedi.” Marguerite Duras

“Yaz! Yazı senin için, sen kendin için varsın, bedeninin sana ait, onu sahiplen.” Hélène Cixous

Giriş

Bu makale, Marguerite Duras ve Hélène Cixous'nun yazma anlayışlarını, metin ve beden arasındaki ilişkiye odaklanarak karşılıklı incelemektedir. Fransız edebiyatının iki simgesel figürü olan Duras ve Cixous, yazmayı bedenin merkezi bir rol oynadığı son derece kişisel ve varoluşsal bir deneyim olarak görürler. Hélène Cixous, *“La Venue à l'écriture (1976)- Yazıya Geliş³”* adlı denemesinde, yazmayı kişisel bir ifşaat, kendini keşfetmenin ve toplumsal, ataerkil kısıtlamalardan kurtarmanın bir aracı olarak sunar. Duyguların ve bedensel deneyimlerin ifadesine değer veren dişil yazı kavramını öneren yazar, yazının özgün ve güçlü olabilmesi için bedenden çıkması gerektiğini savunur. Marguerite Duras için ise yazmak bir yalnızlık eylemi ve yaşamsal bir gerekliliktir. Yazmayı, duygulardan ve fiziksel hislerden ortaya çıkan bir anlam arayışı olarak tanımlar. Duras, *“Écrire (1993)- Yazmak⁴”* adlı denemesinde yazmanın kişinin kendisiyle kurduğu yakınlıktan doğduğunu ve bedensel deneyimleri metne dönüştürdüğünü vurgular. Yazmayı, dile getirilemeyi ifade etmek için dilin sınırlarını aşmanın bir yolu olarak görür.

1 Bu araştırma 20-22 Eylül tarihlerinde Ankara'da gerçekleştirilen 1. Uluslararası Edebiyat, Dil ve Eğitim Araştırmaları Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

2 Doç.Dr.Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi, esrabasakaydinalpmail.com ORCID: 0000-0001-8035-5917

3 Çevirisi araştırmacı tarafından yapılmıştır.

4 Çevirisi araştırmacı tarafından yapılmıştır.

Araştırmacı Marguerite Duras ve Hélène Cixous yazılarında beden ve metin arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırmalarından yola çıkarak yazının iki yazar nezdinde toplumsal ve ataerkil normlara karşı bir ihlal ve direniş aracı olarak dilin ve edebiyatın sınırlarına nasıl meydan okuduğunu yazarlık deneyimleri üzerinden ortaya koymak amacındadır. Sonuç olarak, Duras ve Cixous'nun yazma anlayışlarının karşılaştırılarak okunması, beden ve duyguların yaratıcı süreçteki önemini ortaya koymakta ve yazmayı mahrem ve özgürleştirici bir deneyime dönüştürmektedir. Onların düşünceleri, kendini keşfetme ve toplumsal geleneklere direnme aracı olarak yazının rolüne dair anlayışımızı zenginleştirmekle kalmaz, geleneksel ve modern edebi söylemin sınırlarını da zorlar. Duras için yazmak eylemi yerleşik normlara meydan okur ve yaratıcı bir özgürlük alanı açar. Cixous ise yazıyı ataerkil yapıları yıkmak ve edebiyatta kadın sesini yeniden tanımlamak için kullanır. Hélène Cixous ve Marguerite Duras'ın eserleri, yazının doğası üzerine derin bir düşünceyle öne çıkar ve yaratıcı süreçte beden ve metnin merkezi rolünü vurgular. Bu iki simgesel Fransız edebiyatı figürü, yazıyı kişisel ve varoluşsal bir deneyim olarak keşfeder, metin ve bedenin birbirine ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğu bir alan yaratır.

Hélène Cixous, 1937'de Cezayir'in Oran kentinde doğmuş Fransız-Alman kökenli bir yazar, filozof ve feminist teorisyendir. Cixous, edebiyat teorisi, felsefe ve feminist düşünceye önemli katkılarda bulunmuş ve özellikle kadın yazınının teorik temellerini atmasıyla tanınmıştır. Paris Sorbonne Üniversitesi'nde profesör olarak çalışmış ve burada 1974'te feminist yazın alanında ilk doktora programını kurmuştur. Cixous'nun düşüncesi, Derrida'nın (1967a; 1967b) yapısöküm yaklaşımı ve Lacan'ın (1966) psikanaliz teorisiyle bağlantılıdır. En tanınmış kavramlarından biri olan *écriture féminine* (dişil yazı), kadınların kendilerine has yazma tarzlarını geliştirmeleri gerektiğini vurgular. *Le Rire de la Méduse-Medusa'nın Kahkahası*⁵ (1975) adlı eseri, kadınların kendi bedenlerini ve dillerini sahiplenmeleri gerektiğini savunan önemli bir manifestodur. Fransız yazar, filozof ve feminist

5 Çevirisi araştırmacı tarafından yapılmıştır.

teorisyen olarak tanınır. Cixous, özellikle *écriture féminine* (dişil yazı) kavramını ortaya atarak, kadınların yazma eyleminin bedensel ve içgüdüsel doğasını vurgulamıştır. Eserlerinde, dilin cinsiyetler arası eşitsizlikleri nasıl pekiştirdiğine dikkat çeker. *La venue à l'écriture* ve *Le Rire de la Méduse* gibi metinlerinde feminist düşüncenin temellerini sarsıcı bir şekilde ele almıştır. Ayrıca, post-yapısalcı eleştirilerle kadın kimliği ve dil ilişkisini derinlemesine incelemiştir.

Marguerite Duras (1914-1996) ise Fransız yazar, senarist ve film yönetmenidir. Vietnam'da doğan Duras, özellikle içsel yalnızlık, tutku ve insan ilişkileri gibi temalar üzerine yoğunlaşan eserleriyle tanınır. *L'Amant-Sevgili*- romanıyla dünya çapında üne kavuşmuş, 1984'te Goncourt Ödülü'nü kazanmıştır. Duras'ın yazıları, genellikle minimalist ve yoğun duygusal derinliğe sahip bir üsluba sahiptir. *Écrire* adlı eserinde yazma eylemi üzerine düşüncelerini paylaşmış, yazının bir varoluş biçimi olarak yalnızlıkla nasıl ilişkili olduğunu derinlemesine sorgulamıştır. Yazıya dair yaklaşımları, bedeni nasıl metne yansıttıkları ve bu ilişkinin sosyal ve ataerkil normlara karşı nasıl bir direniş aracı haline geldiği konusunda önemli sorular ortaya koyar. Bu araştırma, Duras'ın *Ecrire* ve Cixous'un *La venue à l'écriture* adlı eserlerine dayanarak bu kavramları derinlemesine incelemeyi ve yazıya yaklaşımlarının dilin ve edebiyatın sınırlarını nasıl zorladığını ve yazıyı kişisel ve özgürleştirici bir deneyime nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Hélène Cixous'un *La venue à l'écriture* ve Marguerite Duras'ın *Ecrire* adlı eserlerinde beden ve metin arasındaki ilişkiyi daha detaylı incelediğimizde, her iki yazarın da yazma eylemini varoluşsal bir mesele olarak ele aldığı, ancak bu süreci farklı açılardan deneyimledikleri görülür. İki yazarın da yazıda bedenin rolüne dair kavrayışları, onların hem kadınlık deneyimleri hem de yazının doğası hakkındaki düşüncelerine dayanır.

Marguerite Duras ve Hélène Cixous'un eserleri, yazının doğası üzerine derin bir düşünceyle öne çıkar ve yaratıcı

süreçte beden ve metnin merkezi rolünü vurgular. Bu iki simgesel Fransız edebiyatı figürü, yazıyı kişisel ve varoluşsal bir deneyim olarak keşfeder, metin ve bedenin birbirine ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğu bir alan yaratır. Yazıya dair yaklaşımları, bedeni nasıl metne yansıttıkları ve bu ilişkinin sosyal ve ataerkil normlara karşı nasıl bir direniş aracı haline geldiği konusunda önemli sorular ortaya koyar. Bu araştırma, Duras ve Cixous'un *Ecrire* ve *La venue à l'écriture* adlı eserlerinden yola çıkarak bedenden derinlemesine incelemeyi ve yazıya yaklaşımlarının dilin ve edebiyatın sınırlarını nasıl zorladığını ve yazıyı kişisel ve özgürleştirici bir deneyime nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır ve bu araştırmacı şu sorulara cevap arar:

-Cixous'ta kadın bedeni nasıl kadının yazı deneyiminin merkezi kaynağı haline dönüşür?

-Cixous'ta kadının yazı deneyimi hangi araçlarla bedensel arzuların bir özgürleşme alanı haline gelir?

-Cixous'ta yazı deneyimi nasıl kadının ataerkil normlardan uzaklaşması ve bir direniş aracına dönüşür?

-Duras'ta yazı deneyimi dilin sınırlarını nasıl zorlar?

-Duras'ta yazı deneyimi hangi koşullarda bir varoluşsal ve içsel keşif sürecine evrilir?

Yazının Kaynağı Olarak Beden

Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture* (1976) adlı eserinde, yazma sürecinin bedene derinlemesine kök salmış olduğunu vurgular. Cixous, kadın bedeninin yazının merkezi kaynağı olduğunu savunur ve yazıyı, bedensel hislerin ve duyguların dile dönüşmesi olarak tanımlar. Cixous, özellikle kadınların yazı aracılığıyla bastırılmış arzularını, duygularını ve deneyimlerini özgürleştirilmesi gerektiğini belirtir. *Le Rire de la Méduse* (1975) adlı eserinde, kadın bedeninin nasıl bir dil hareketi haline geldiğini şu şekilde betimler: "Kadın bedeni bir dilin hareketi haline gelir, bu dil onun içinden yükselir, onu çevreler, ona ait olur." Bu ifade, yazının sadece zihinsel bir süreç olmadığını, aynı zamanda bedensel bir deneyim

olduğunu ortaya koyar. Cixous, yazının bedenden doğduğunu ve bu doğuşun, kadınların özgün ve otantik bir ses bulmasını sağladığını savunur.

Cixous'un diğer eserlerinde de bedensel deneyimlerin yazı üzerindeki etkisi belirgindir. Örneğin, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987) adlı eserinde, Hindistan'ın dekolonizasyon sürecini anlatırken, bedenin yaşadığı acılar ve dönüşümler, metnin yapısına ve diline yansır. Cixous, bedenin hafızası ile yazının nasıl iç içe geçtiğini, bedenin geçmişteki travmaları ve hatıraları nasıl yazıya dönüştürdüğünü araştırır. Yazar, burada da bedeni, yalnızca yazının konusu olarak değil, aynı zamanda yazının kendisi olarak konumlandırır.

Marguerite Duras da yazının kökenini bedenin duysal ve duygusal deneyimlerinde bulur. *L'Amant* (1984) adlı romanında, genç kız ile sevgilisi arasındaki ilişkinin fiziksel ve duygusal yoğunluğunu anlatırken, bedenin yazıya nasıl şekil verdiğini gözler önüne serer. Duras, genç kızın sevgilisiyle ilk karşılaşmasını şu şekilde betimler: “Elini benim elime nazikçe koyuyor. Elinin sıcaklığı beni ateş gibi sarıyor.” Bu ifade, Duras'ın yazıda bedensel deneyimleri nasıl metne dönüştürdüğünü gösterir. Beden, burada yalnızca bir tema değil, aynı zamanda metnin temel yapı taşıdır.

Duras'ın diğer eserlerinde de bedenin yazı üzerindeki rolü belirgindir. *Moderato Cantabile* (1958) adlı eserinde, başkarakter Anne Desbaresdes'in bedensel ve duygusal deneyimleri, metnin ritmini ve dilini belirler. Anne'in içsel dünyası, bedeninin yaşadığı gerilimler ve arzular üzerinden ifade bulur. Duras, burada bedenin sadece bir tema değil, yazının kendisi olduğunu gösterir. *Écrire* (1993) adlı denemesinde de yazının bedensel deneyimlerden nasıl beslendiğini ve bedenin yazının doğuşunda nasıl merkezi bir rol oynadığını şu sözlerle ifade eder: “Yazmak, bedenin içsel derinliklerinden gelen bir ihtiyaçtır, bir anlam arayışıdır.”

Duras'ın yazı ile beden arasındaki bu bağlantıyı ele alış biçimi, onun *Hiroshima mon amour*(1960) adlı eserinde de

belirgindir. Savaşın ve aşkın karmaşıklığını anlatan bu eserde, karakterlerin bedenleri, yaşadıkları travmaların, acıların ve arzuların bir yansıması olarak yazıya dökülür. Duras, bu eserde bedenın travmatik hafızasının, nasıl yazıya dönüştüğünü ve bu sürecin dilin sınırlarını zorlayarak nasıl yeni bir ifade biçimi yarattığını gösterir.

Bu örnekler hem Cixous hem de Duras için bedenın sadece yazının kaynağı değil, aynı zamanda yazının kendisi olduğunu, metinlerin bedensel deneyimlerden nasıl doğduğunu ve bu deneyimlerin yazıya nasıl şekil verdiğini ortaya koyar. Cixous ve Duras, bedeni, yazının merkezi unsuru olarak konumlandırır; bu da onların yazılarında bedenın ve dilin ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiğini gösterir. Yazı, onların ellerinde, bedensel deneyimlerin, arzuların, acıların ve hazların dile geldiği bir alan haline gelir. Bu yaklaşım, onların yazılarını sadece edebi bir eser olmaktan çıkarp, bedensel bir ifade ve varoluşsal bir deneyim haline getirir.

Direnç Kaynağı Olarak Yazı

Hélène Cixous, yazıyı ataerkil yapılaraya karşı bir direnç aracı olarak kullanır. *Le Rire de la Méduse* (1975) adlı eserinde, Cixous, kadınların yazarken bedenlerinden ilham almaları gerektiğini savunur. Cixous, bu eserinde, kadınların erkek egemen dil yapıları ve normları tarafından bastırıldığını ve yazı aracılığıyla bu baskıya karşı koymaları gerektiğini belirtir. Cixous, kadınların kendi bedenlerinden doğan bir dil yaratmalarını ve bu dili ataerkil düzenin dayattığı normlara karşı bir silah olarak kullanmalarını önerir. Şöyle yazar: “Kadın, dilin kendisine dayattığı baskıya karşı koymalı, kendi bedeninin sesini bulmalı ve bu sesi yazıya dönüştürmelidir.” Bu ifade, Cixous’un yazıyı, ataerkil düzenin normlarına karşı bir isyan aracı olarak gördüğünü ortaya koyar. Cixous, yazının sadece bir yaratım süreci değil, aynı zamanda bir direniş eylemi olduğunu vurgular.

Cixous’un yazılarında kadınların kendi bedenleri ve deneyimleri üzerine düşünmeleri ve bunu yazıya yansıtmaları

teşvik edilir. *La Jeune Née- Yeni Doğmuş Kadın*⁶ (1975) adlı eserinde Cixous, kadınların yazıda kendilerini bulmaları gerektiğini, bunun ataerkil düzenin yarattığı sınırlamalara karşı bir tür direniş olduğunu savunur. Cixous, burada yazının, kadınların bedenlerine ve deneyimlerine dayalı bir özgürlük alanı yaratabileceğini belirtir. Bu bağlamda yazı, sadece bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal normları altüst eden bir direniş eylemi haline gelir.

Marguerite Duras da yazıyı toplumsal normlara karşı bir meydan okuma olarak kullanır. *Moderato Cantabile* (1958) adlı eserinde, baş karakter Anne Desbaresdes, toplumsal beklentilere sessizce karşı koyar. Duras, Anne'in içsel isyanını ve toplumun dayattığı normlara karşı duyduğu bastırılmış öfkeyi betimler. Duras, bu isyanı ve içsel çatışmayı, fiziksel bir çılgılık ile sembolize eder: "Kadının boğazından çıkan uzun, insanlık dışı, tiz çılgılığı duydu." Bu çılgılık, Anne'in bastırılmış duygularını ve toplumun dayattığı normlara karşı duyduğu isyanı simgeler. Duras, burada, yazının toplumsal baskılara karşı bir direniş aracı olarak nasıl işlev gördüğünü gözler önüne serer.

Duras'ın diğer eserlerinde de benzer temalar görülür. *Hiroshima mon amour* (1960) adlı eserinde, savaşın ve aşkın getirdiği travmaların, karakterlerin ruhlarında ve bedenlerinde nasıl izler bıraktığını, bu izlerin de metnin ritmine ve diline nasıl yansıdığını gösterir. Duras, burada dilin sınırlarını zorlayarak, karakterlerin yaşadığı derin travmaları ve toplumun dayattığı normlara karşı direnişlerini ifade eder. Duras, yazının bu travmatik deneyimleri açığa çıkarmak ve toplumsal baskılara karşı bir isyan aracı olarak kullanılabileceğini gösterir.

Marguerite Duras, yazıyı aynı zamanda kadınların seslerini ve arzularını ifade edebilmeleri için bir alan olarak kullanır. *L'Amant* (1984) adlı romanında, genç kızın cinselliği keşfetme süreci, toplumsal normlara karşı bir direniş olarak ele alınır. Genç kızın Çinli sevgilisiyle yaşadığı yasak aşk, toplumun dayattığı normlara karşı bir başkaldırı niteliğindedir.

6 Çevirisi araştırmacı tarafından yapılmıştır.

Duras, burada, bedeninin ve arzularının yazı aracılığıyla nasıl özgürleştirilebileceğini ve toplumsal baskılara karşı bir isyan aracı haline gelebileceğini gösterir.

Hélène Cixous, yazıyı sadece bir direniş aracı olarak değil, aynı zamanda ataerkil yapıları yıkmak ve kadınların sesini edebi alanda yeniden tanımlamak için kullanır. *Le Rire de la Méduse* adlı eserinde, Cixous, kadınların bedenlerinden ve deneyimlerinden doğan bir yazı tarzı geliştirmeleri gerektiğini savunur. Cixous, bu yazı tarzının, erkek egemen dilin ve kültürel yapıların baskısını alt üst edebileceğini belirtir. Cixous, kadınların bedenlerinden gelen bu yazının, ataerkil dilin sınırlarını zorlayarak yeni bir ifade biçimi yaratabileceğini gösterir.

Sonuç olarak hem Hélène Cixous hem de Marguerite Duras, yazıyı toplumsal ve ataerkil normlara karşı bir direniş aracı olarak kullanırlar. Cixous, kadınların bedenlerinden doğan bir dilin, ataerkil yapıları yıkmak için nasıl kullanılabileceğini vurgularken, Duras, yazının bastırılmış duyguları ve arzuları açığa çıkararak toplumsal normlara karşı nasıl bir meydan okuma haline gelebileceğini gösterir. Her iki yazar da yazıyı, kadınların kendi seslerini bulabilecekleri, toplumsal ve ataerkil baskılara karşı bir direniş alanı olarak görür ve bu alanı yaratır.

Dilin Aşılması

Marguerite Duras, yazılarında dilin sınırlarını zorlayan ve dilin yetersiz kaldığı anlarda bile anlam yaratmaya çalışan bir yazı tarzı benimser. *Hiroshima mon amour* (1960) adlı eserinde, iki karakter arasındaki diyaloglar, savaşın ve aşkın karmaşıklığını ifade etmede yetersiz kalır. Eserin başında, Fransız kadın ve Japon adam arasındaki diyalogda, kadının Hiroşima'nın dehşetini ve savaşın bıraktığı izleri anlamadığını belirtmesi, dilin bu karmaşık duyguları ve deneyimleri tam olarak iletemediğini gösterir. Duras, bu durumu şu şekilde ifade eder: "Hiroşima'da hiçbir şey görmedin. Hiçbir şey." Bu cümle, savaşın insanlık üzerinde bıraktığı derin acıları ve travmaları anlatmada dilin ne kadar sınırlı olduğunu ortaya koyar.

Ancak, Duras, bu sınırlılığı yazının gücüyle aşar. Eserde, karakterlerin diyaloglarında boşluklar, tekrarlar ve sessizlikler, dilin yetersizliğini telafi etmek için kullanılır. Örneğin, kadının Hiroşima’da gördüklerini anlatmaya çalışırken sık sık duraksaması ve tekrar etmesi, yaşadığı dehşetin boyutlarını kelimelere dökmenin imkansızlığını yansıtır. Duras, bu sessizlikleri ve ifade edilemeyenleri metnin içine yerleştirerek, dilin ötesine geçen bir anlam yaratır. Bu yöntem, okuyucunun metinle daha derin bir bağ kurmasını sağlar ve onları dilin ötesindeki anlamları keşfetmeye teşvik eder.

Duras’ın dilin sınırlarını zorladığı bir başka örnek ise *Moderato Cantabile* (1958) adlı eseridir. Bu eserde, Anne Desbaresdes’in duygusal ve zihinsel dünyası, kısa ve kesik diyaloglar, suskunluklar ve tekrarlarla ifade edilir. Anne’nin içsel çatışmaları ve arzuları, çoğu zaman sözcüklere dökülmez; bunun yerine, sessizlikler ve imalar aracılığıyla aktarılır. Örneğin, Anne’in bir cinayet sahnesine tanıklık ederken hissettiği karmaşık duygular, dilin sınırlarını aşan bir şekilde, beden diline ve sessizliklere yansıtılır. Duras, dilin sınırlarını zorlayarak, metnin altındaki gizli anlamları ve duygusal yoğunluğu ortaya çıkarır.

Hélène Cixous da dilin sınırlarını aşmayı amaçlayan bir yazar olarak tanınır. *L’Indiade ou l’Inde de leurs rêves* (1987) adlı eserinde, Cixous, geleneksel dil yapılarına meydan okuyan, sürekli değişen ve gelişen bir yazı tarzı geliştirir. Bu eser, Hindistan’ın bağımsızlık sürecini ve bununla birlikte gelen karmaşık duygusal ve toplumsal dönüşümleri ele alır. Cixous, burada dilin akıcılığını ve esnekliğini vurgular. Şöyle yazar: “Metin, bendeki akış gibi; durdurulamaz, engellenemez bir nehir gibi.” Bu ifade, Cixous’un dilin statik ve katı yapısını reddederek, onun akışkan ve sürekli dönüşen bir süreç olduğunu vurguladığını gösterir.

Cixous’un dilin sınırlarını zorladığı başka bir örnek ise *Le Rire de la Méduse* (1975) adlı eseridir. Bu metinde, Cixous, kadınların bedenlerinden gelen bir dil geliştirmelerini önerir ve

bu dili, geleneksel ataerkil dil yapılarına karşı bir direniş aracı olarak kullanır. Cixous, kadınların kendi bedenlerinden ve deneyimlerinden doğan bu dilin, erkek egemen dilin sınırlarını aşabileceğini savunur. Şöyle yazar: “Kadınlar, kendi seslerini bulmak için bedenlerinin derinliklerine inmeli ve bu sesi yazıya dönüştürmelidir.” Cixous, burada dilin sınırlarını zorlayan bir yazı tarzı benimser; kadınların bedenlerinden gelen bu sesin, dilin ötesinde bir anlam yaratabileceğine inanır.

Cixous’un dilin sınırlarını aşma çabasının bir diğer önemli örneği ise *Le Livre de Promethea* (1983) adlı eseridir. Bu metinde, dilin sınırlı yapısını aşmak için şiirsel bir dil kullanır ve okuyucuyu dilin ötesindeki anlamları keşfetmeye davet eder. Metin, dilin kalıplarını kıran ve okuyucuyu dilin ötesindeki duygusal ve bedensel deneyimlerle buluşturan bir yapıya sahiptir. Cixous, burada dilin akışkan ve sürekli değişen doğasını yansıtır ve dilin sınırlarını aşarak yeni bir ifade biçimi yaratır.

Sonuç olarak hem Marguerite Duras hem de Hélène Cixous, yazılarında dilin sınırlarını zorlayarak, dilin yetersiz kaldığı anlarda bile derin anlamlar yaratmaya çalışır. Duras, dilin savaşın dehşetini ve aşkın karmaşıklığını tam olarak ifade edemediği anlarda sessizlikleri ve tekrarları kullanarak bu sınırlılığı aşar. Cixous ise dilin akıcılığını ve esnekliğini vurgulayan bir yazı tarzı geliştirir ve dilin ötesindeki anlamları keşfetmeye davet eder. Her iki yazar da dilin sınırlarını zorlayan ve aşan bir yazı tarzı benimser, bu da onların edebi eserlerine derinlik ve özgünlük kazandırır.

Hélène Cixous- La Venue À L’écriture: Bedenin Yazıdaki Merkezi Rolü

Bu eseri, kadınların yazma deneyimlerini, tarihsel olarak maruz kaldıkları dışlanma ve bastırılma ile ilişkilendirir. Cixous, yazının, özellikle kadınlar için, bedenin bir uzantısı olduğunu ve dişil yazının (*écriture féminine*) bir tür bedensel yazı olduğunu savunur. Bu yazı, eril söylemin sınırlarına ve mantıksal yapısına karşı çıkararak, kadın bedeninin ve

deneyiminin kendisini ifade etme biçimi haline gelir. Cixous, yazma sürecini bir doğum olarak tasvir eder ve bu doğumun kaynağı doğrudan bedenın kendisidir. Cixous'un şu sözleri, bedensel yazma kavramını özetler:

«Écrire, c'est se placer soi-même dans le texte — en sa propre chair⁷

«Yazmak, kendini metnin içine — kendi bedeniyle — yerleştirmektir.»

Bu alıntıdan hareketle, Cixous'un yazıyı bedensel bir deneyim olarak gördüğü anlaşılır. Yazmak, bir anlamda kendi bedenini metne yerleştirmektir. Kadın bedeni, eril söylem tarafından marjinalleştirilmiş, bastırılmış ve sessizleştirilmiştir. Ancak Cixous'a göre, kadınlar yazarken bu sessizliği bozarlar ve kendi bedenlerini metinleştirme imkânı bulurlar. Yazı, kadın bedeninin dilsel bir yansımasıdır. Bu açıdan beden ve yazı birbiriyle iç içe geçer. Cixous'un yazı ile bedeni birleştiren felsefesi, «écriture féminine» kavramına dayalıdır. Cixous, kadının yazısını, erkeğin sahip olduğu mantık ve yapıdan uzak bir yazma tarzı olarak tanımlar. Yazma eylemi onun için bedensel bir içgüdü, kadın bedeninin ve deneyimlerinin bir dışavurumudur. Cixous, bedeni metinle birleştirerek, bedenın yazının kaynağı olduğunu öne sürer.

Örneğin şu alıntı, yazma ile beden arasındaki bağı açıklar:

«Écrire, c'est entrer dans une relation profonde avec le corps, c'est faire parler ce qui était tu.»⁸

«Yazmak, bedenle derin bir ilişkiye girmek, susmuş olanı konuşturmaktır.»

Cixous'un metninde, yazının bedensel ve içgüdüsel olduğunu vurgulayan imgeler çokça bulunur. Örneğin, yazıyı «annelik» ve «besleme» metaforlarıyla ilişkilendirir. Kadın yazısının doğası, biyolojik olanın sınırlarını aşarak, kadının içsel varlığından, duygularından ve sezgilerinden beslenir. Bu ifadeyle Cixous, yazının, susturulmuş olanın, yani bedenın

7 Fransızcadan çevirisi araştırmacı tarafından yapılmıştır.

8 Fransızcadan çevirisi araştırmacı tarafından yapılmıştır.

konuşmaya başlaması olduğunu dile getirir. Yazma eylemi, bedenden doğar; bu süreçte kadın bedeni bir tür özne haline gelir. Cixous'a göre, bedenin yazıyla olan ilişkisi, kadının tarihsel olarak dışlandığı bir alana yeniden girişini sağlar.

Marguerite Duras- Écrire: Zihinsel Bir Yalnızlık Ve İçsel Bir Yolculuk

Duras'ın "Écrire" adlı eseri, yazmayı varoluşsal bir yalnızlık, bir içsel keşif süreci olarak ele alır. Duras için yazma, bedenden daha çok zihnin, düşüncelerin ve duyguların derin bir alanına girmektir. "Écrire'de" Duras, yazmanın neredeyse mistik bir deneyim olduğunu, yazı sürecinin yalnızlık içinde geliştiğini ve bu yalnızlık içinde kendi kimliğini bulmanın mümkün olduğunu savunur. Duras'ın şu ifadeleri, bu içsel yolculuğu vurgular:

«Écrire, c'est aussi ne plus parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit.»

«Yazmak, aynı zamanda artık konuşmamaktır. Susmaktır. Sessizce haykırmaktır.»

Bu cümle, Duras'ın yazma sürecini bir tür sessizlik olarak nitelediğini gösterir. Yazmak, Duras için gürültülü bir içsel haykırış olsa da dışarıdan bir sessizlik olarak algılanır. Bu süreçte beden, Cixous'un aksine, daha çok geri planda kalır. Duras için yazı, zihinsel bir alanın derinliklerinde dolaşmaktır. Bedensel bir dışavurumdan ziyade, içsel bir monolog ve kendini keşfetme sürecidir. Bu nedenle, Duras'ın metninde beden, yazının birincil kaynağı olmaktan çok, zihinsel bir keşfin arka planındaki unsurlardan biridir. Duras ise yazma eylemini bir tür yalnızlık ve içe dönüş olarak betimler: *Écrire'de* yazma, bedenden ziyade, zihinsel ve duygusal bir süreç olarak şekillenir. Duras için yazı, bedenden ziyade içsel bir yolculuktur ve beden, bu yolculukta daha arka planda kalır.

Duras şu ifadede yazıyı bir tür içsel yalnızlık olarak tanımlar:

«Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrivait si on écrivait — on ne le sait qu'après.»⁹

9 Fransızcadan çevirisi araştırmacı tarafından yapılmıştır.

«Yazmak, yazınca ne yazacağımızı anlamaya çalışmaktır
— bunu ancak sonrasında öğreniriz.»

Bu alıntı, yazma eyleminin bilinçli bir süreç olmadığını, keşfedilmesi gereken bir alan olduğunu ifade eder. Duras için yazma, bir çeşit içsel keşif, bir arayış sürecidir ve bu süreç, bedenın ön planda olmadığı, zihinsel bir deneyimdir. Yazının kaynağı, Duras için daha çok içsel dünyadır, beden ise dolaylı bir şekilde bu süreçte yer alır. Yalnızlık ve soyutlanma, Duras'ın yazma eylemine damgasını vurur. Yazar, yazmanın fiziksel dünyadan koparak bir tür içsel boşlukta var olma durumu olduğunu öne sürer. Bu, yazı sürecinde bedenın sessiz bir varlık olarak kalmasına neden olurken, zihnin ve bilincin daha çok ön plana çıktığı bir yaratım süreci sunar.

Bedenin ve Metnin Konumlanması

Bu iki yazarın yazı ve beden kavrayışlarındaki temel farklar, onların yazma deneyimlerine dair derin felsefi ayrımlara işaret eder. Cixous için beden, yazının doğrudan kaynağıdır. Kadın bedeni, eril dilin sınırlarını aşar ve kendi dilini yaratır. Kadın bedeniyle yazmak, bedensel bir yaratım eylemidir ve bu, dilin sadece zihinsel bir yapı olmadığını, aynı zamanda bedensel bir deneyim olduğunu ima eder. Duras için yazı, daha çok zihinsel bir yaratım sürecidir. Beden yazıda dolaylı bir rol oynar ve yazı daha çok içsel bir keşif alanı olarak tasvir edilir. Duras, bedeni yazının merkezi bir unsuru olarak değil, yazma sürecindeki yalnızlığın bir parçası olarak görür. Cixous yazıyı bir tür bedensel kurtuluş olarak görür. Kadınlar, yazı aracılığıyla bedenlerini yeniden sahiplenir ve eril söylem tarafından bastırılan deneyimlerini ifade eder. Bedenin yazıda yer alması, kadın kimliğinin yeniden inşa edilmesi anlamına gelir. Duras için yazı, varoluşsal bir yalnızlık içinde bir anlam bulma girişimidir. Yazının bedensel bir eylem olmasından çok, bir tür zihinsel sessizlik ve soyutlanma olarak deneyimlenmesi, bedeni geri plana iter. Duras'ın yazısında beden bir araç değil, yazının gerçekleştiği yerin ötesinde bir varlık olarak kalır. Cixous'un metinlerinde dil, bedensel imgelerle doludur. Kadın

bedeninin şiirsel ve organik anlatımı, yazının içeriğiyle iç içe geçer. Bu dil, kadın bedeninin ve kimliğinin özgünlüğünü kutlayan bir yapıya sahiptir. Duras'ın dili daha soğuk ve daha mesafelidir. Bedenle ilgili imgeler metinde nadiren yer alır. Onun yazısında beden, zihinsel süreçlerin gerçekleştiği bir arka plan olarak vardır, ama metnin ana teması zihinsel yolculuktur.

Cixous ve Duras'ın yazı ve beden konumlanması konusundaki farkları, onların yazı anlayışlarının temelinde yatan felsefi ve deneyimsel ayrımlardan kaynaklanır. Cixous için yazı, bedenin sesidir ve bu beden, eril tahakkümden kurtularak kendini yazı aracılığıyla ifade eder. Duras içinse yazı, yalnızlık ve içsel bir arayış sürecidir; bedeni aşarak bir tür zihinsel dünyada var olur. Bu iki farklı yaklaşım, her iki yazarın kadınlık, yazı ve varoluş üzerine geliştirdiği özgün perspektiflerin birer yansımasıdır. Bu iki yazarın yazıya dair yaklaşımı, özellikle *Ecrire* (Marguerite Duras) ve *La Venue à l'écriture* (Hélène Cixous) eserlerinde, dilin sınırlarını zorlayarak yazıyı hem kişisel hem de varoluşsal bir deneyim haline getirir. Bu eserlerde yazı, sadece bir ifade aracı değil, aynı zamanda bedenle ve bilinçaltıyla derin bir ilişki içerisinde olan bir yaratım süreci olarak ele alınır. Her iki yazar da yazıyı, toplumsal ve ataerkil normlara karşı bir direniş alanı olarak görür ve metni, bireyin kendi kimliğini ve bedenini keşfettiği bir sahne olarak inşa ederler. Duras'ın *Ecrire* adlı eserinde, yazının sessizlikle ve içsel bir yalnızlıkla iç içe olduğu görülür. Duras'a göre yazı, dış dünyayla olan her türlü bağın kopmasıyla, yazarın kendisiyle ve en derin duygularıyla karşı karşıya kaldığı bir süreçtir. Yazı, bedensel bir eylemdir; yazarın kendi varlığına ve bedenine dokunan bir süreçtir. Bu anlamda, Duras'ın metinlerinde yazı, yalnızca entelektüel bir faaliyet olmaktan çıkar ve yazarın içsel dünyasını açığa vuran bedensel bir deneyime dönüşür. Bu, dilin sınırlarını zorlayan bir yazı anlayışıdır, çünkü Duras'a göre, dil, yazarın gerçek duygularını ve deneyimlerini her zaman tam anlamıyla ifade edemez. Dilin bu yetersizliği, yazıyı sürekli bir keşif ve varoluşsal bir gerilim alanı haline getirir.

Cixous'un *La venue à l'écriture* adlı eseri ise yazıyı, bedensel ve duygusal bir deneyim olarak daha belirgin bir şekilde ele alır. Cixous, «écriture féminine» (dişil yazı) kavramını ortaya atarak, yazının bedensel deneyimle nasıl iç içe olduğunu ve kadının kendi bedeninden yola çıkarak dilin sınırlarını nasıl aşabileceğini tartışır. Cixous'a göre, ataerkil toplumsal yapıların dayattığı dil ve normlar, kadının öznel deneyimini tam anlamıyla ifade edemez. Bu nedenle, kadın yazarı, dilin ve toplumsal normların ötesine geçmeye, yazıyı bedeniyle ve duyularıyla birleştirmeye davet eder. Yazı, kadının kendi bedeni üzerinden dünyayı ve kendini keşfetme sürecine dönüşür ve böylece özgürleştirici bir nitelik kazanır. İki yazar da eserlerinde, yazı ve beden arasındaki bu güçlü bağı, ataerkil söyleme karşı bir direniş aracı olarak da görülür. Yazı, bedensel deneyimin dil aracılığıyla ifade edilmesiyle toplumsal normlara meydan okur. Cixous, kadının bedenini metnin merkezine yerleştirerek, dilin sınırlarını aşmaya çalışır ve dilin normatif yapısını sarsar. Duras ise, yazının içsel bir yalnızlık ve sessizlik içinde bedensel bir deneyime dönüştüğü bu süreçte, dilin yetersizliğine rağmen, yazıyı bir varoluşsal eylem olarak inşa eder. Bu bağlamda, her iki yazarın da yazıya dair yaklaşımları, yazının sadece bir dil pratiği olmadığını, aynı zamanda bedensel ve varoluşsal bir deneyim olarak da okunabileceğini gösterir. Bu yazı anlayışı, dilin sınırlarını zorlayarak, bireyin kendini ve bedenini yeniden keşfetmesine olanak tanır ve yazıyı hem kişisel hem de özgürleştirici bir deneyim haline getirir. Duras ve Cixous, yazıyı yalnızca anlatının bir aracı olarak değil, bedenin ve bilincin bir yansıması olarak görür; bu da yazının sınırlarını genişletir ve edebiyatın toplumsal ve kültürel yapıları sorgulamasına olanak tanır.

Hélène Cixous *La venue à l'écriture* (1976) adlı eserinde, yazma sürecinin bedene derinlemesine kök salmış olduğunu vurgular. Cixous, kadın bedeninin yazının merkezi kaynağı olduğunu savunur ve yazıyı, bedensel hislerin ve duyguların dile dönüşmesi olarak tanımlar. Cixous, özellikle kadınların yazı aracılığıyla bastırılmış arzularını, duygularını ve

deneyimlerini özgürleştirmesi gerektiğini belirtir. *Le Rire de la Méduse* (1975) adlı eserinde, kadın bedeninin nasıl bir dil hareketi haline geldiğini şu şekilde betimler: “Kadın bedeni bir dilin hareketi haline gelir, bu dil onun içinden yükselir, onu çevreler, ona ait olur.” Bu ifade, yazının sadece zihinsel bir süreç olmadığını, aynı zamanda bedensel bir deneyim olduğunu ortaya koyar. Cixous, yazının bedenden doğduğunu ve bu doğuşun, kadınların özgün ve otantik bir ses bulmasını sağladığını savunur.

Sonuç

Sonuç olarak hem Hélène Cixous hem de Marguerite Duras, yazıyı toplumsal ve ataerkil normlara karşı bir direniş aracı olarak kullanırlar. Cixous, kadınların bedenlerinden doğan bir dilin, ataerkil yapıları yıkmak için nasıl kullanılabileceğini vurgularken, Duras, yazının bastırılmış duyguları ve arzuları açığa çıkararak toplumsal normlara karşı nasıl bir meydan okuma haline gelebileceğini gösterir. Her iki yazar da yazıyı, kadınların kendi seslerini bulabilecekleri, toplumsal ve ataerkil baskılara karşı bir direniş alanı olarak görür ve bu alanı yaratır. İki yazarın da yazıları, edebiyat dünyasında yazının hem kişisel hem de toplumsal bir direniş aracı olarak kullanılabileceğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Her iki yazar da yazı ile beden arasındaki derin bağlantıyı keşfederek, metni yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda varoluşsal bir deneyim olarak ele alır. Duras ve Cixous, bedenin yazı üzerindeki etkisini incelerken, dilin sınırlarını zorlayan ve geleneksel edebi kalıpları yıkan bir yazı tarzı geliştirirler Duras özellikle dilin yetersiz kaldığı anlarda, yazının sessizlikler, tekrarlar ve imalar aracılığıyla nasıl derin anlamlar yaratabileceğini gösterir. Onun eserlerinde, bedenin deneyimleri ve travmaları, dilin ötesine geçerek yazının temelini oluşturur. Cixous ise, kadın bedeninin yazının merkezi kaynağı olarak konumlandığı bir dil yaratmayı amaçlar. Cixous, dilin sınırlarını zorlayan bir yazı tarzı benimseyerek, ataerkil düzenin normlarına karşı bir direniş sergiler. Yazının hem bireysel özgürlüğün hem

de toplumsal dönüşümün bir aracı olabileceğini savunur. Bu iki yazarın eserleri, yazının sadece bir ifade aracı olmanın ötesine geçebileceğini, dilin ve toplumun dayattığı normları aşan, sınırları zorlayan bir güç haline gelebileceğini gösterir. Duras ve Cixous'un yazıları, okuyucuya bedenin ve dilin nasıl birbiriyle iç içe geçtiğini, nasıl yeni anlamlar yarattığını ve bu anlamların toplumsal normlara karşı bir başkaldırı olarak nasıl işlev gördüğünü derinlemesine anlamamıza olanak tanır. Bu bağlamda, Duras ve Cixous'un yazıları, edebiyatın sınırlarını yeniden tanımlayarak, yazıyı bir özgürlük ve direniş aracı olarak konumlandırır.

Bu araştırma, Marguerite Duras ve Hélène Cixous'nun yazma anlayışlarını, metin ve beden arasındaki ilişkiye odaklanarak karşılıklı incelemektedir. Fransız edebiyatının iki simgesel figürü olan Duras ve Cixous, yazmayı bedenin merkezi bir rol oynadığı son derece kişisel ve varoluşsal bir deneyim olarak görürler. Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture* (1976)- Yazıya Geliş- adlı denemesinde, yazmayı kişisel bir ifşaat, kendini keşfetmenin ve kendini toplumsal ve ataerkil kısıtlamalardan kurtarmanın bir aracı olarak sunar. Duyguların ve bedensel deneyimlerin ifadesine değer veren dişil yazı kavramını öneren yazar, yazının özgün ve güçlü olabilmesi için bedenden çıkması gerektiğini savunur. Marguerite Duras için ise yazmak bir yalnızlık eylemi ve yaşamsal bir gerekliliktir. Yazmayı, duygulardan ve fiziksel hislerden ortaya çıkan bir anlam arayışı olarak tanımlar. Sonuç olarak, Duras ve Cixous'nun yazma anlayışlarının karşılaştırılarak okunması, bedenin ve duyguların yaratıcı süreçteki önemini ortaya koymakta ve yazmayı mahrem ve özgürleştirici bir deneyime dönüştürmektedir. Onların düşünceleri, kendini keşfetme ve toplumsal geleneklere direnme aracı olarak yazının rolüne dair anlayışımızı zenginleştirmekle kalmaz, geleneksel ve modern edebi söylemin sınırlarını da zorlar. Duras için yazmak eylemi yerleşik normlara meydan okur ve yaratıcı bir özgürlük alanı açar. Cixous ise yazıyı ataerkil yapıları yıkmak ve edebiyatta kadın sesini yeniden tanımlamak için kullanır.

Kaynakça

- Cixous, Hélène (1983). *Le Livre de Promethea*. Paris: Gallimard.
- Cixous, Hélène (1975). Le Rire de la Méduse. *L'Arc*, (61), 39-54.
- Cixous, Hélène ve Clément, Catherine. (1975) *La Jeune Née*. Paris: Union générale d'éditions
- Cixous, Hélène. (1976) *La Venue à l'écriture*. Paris: UGE
- Cixous, Hélène. (1987) *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris: Théâtre du Soleil
- Cixous, Hélène. (1995). *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes.
- Derrida, Jacques. (1967a) *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. (1967b) *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Duras, Marguerite (1984) *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 198+
- Duras, Marguerite. (1993) *Écrire*. Paris: Gallimard.
- Duras, Marguerite. (1958) *Moderato Cantabile*. Paris: Les Éditions de Minuit,
- Duras, Marguerite. (1960) *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard.
- Lacan, Jacques. (1966) *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil.

THE RIVER: HEGEMONİK ERKEKLİĞİ YENİDEN ONAYLAMAK

Hüseyin Erdin¹

Giriş

İngiliz oyun yazarı Jez Butterworth tarafından yazılan *The River*, yazarın diğer oyunlarındaki erkek karakterlerde bulunmayan özelliklere sahip anti-Sokratik bir erkek olan The Man'ın yaşamına odaklanır. Eflatun'un *Sempozyumu*'ndaki Aristophanes gibi fiziksel birlikteliklerle aşkı anan, Dionysos hayranı gibi davranan ve bronz bir adam olan The Man oyunun merkezindedir. Başlangıçta gerçek öğelerle çevrili olan *The River* hiper-gerçeklikle süslenmiş tek perdelik bir doğa oyununa dönüşür. Bu doğa oyunu hem doğanın Romantik bir çağrışımını yaratır hem de eril karakterinin doğasını ortaya koyar. Bu anlamda *The River*, farklı yorumlara açık bir oyun olarak görülür. Sosyal bilimlerde erkekler üzerine çok az çalışma vardır ve erkeklerin tiyatrodan yansımalarına çok daha az yer verilir. Bu çalışmanın amacı, *The River*'ın başkışisi olan The Man'i, sosyal bilimci Reawyn Connell'in hegemonik erkeklik kavramı çerçevesinde incelemek ve oyunun geleneksel in-yer-face tiyatrosu erkek tipinden ve yazarın diğer oyunlarındaki bazı erkek karakterlerinden farklılıklarını ortaya koymak, ayrıca *The River*'ı Jez Butterworth'ün sunduğu erkek doğası açısından incelemektir. Bunu yaparken, erkekliklerin tarihsel süreci toplumsal cinsiyet teorileri çerçevesinde tam olarak ele alınamasa da öncelikle hegemonik erkeklik kavramı üzerinden bir inceleme yapılacaktır. Ardından, oyunun erkek karakterinin, yirminci yüzyılın sonlarında yüzevurumcu tiyatrosu sahnesinde sıklıkla görülen geleneksel, belirsiz, zayıf ve bulanık erkek karakterinden ve oyunun yazarın diğer oyunlarındaki erkek

1 Dr. Öğr. Görevlisi., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas, Türkiye. herdin@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 00090005-1612-9858

karakterlerinden nasıl farklılaştığı ortaya konulacaktır. Son olarak, *The River*'ın bronz adamının oyundaki hegemonik erkek olarak konumu tartışılacaktır.

1. Erkeklik Doğası ve *The River*

İngiliz oyun yazarı Jez Butterworth'ün ablası Joanna'nın ölümünden sonra yazdığı *The River* (2012) yazarın diğer oyunlarında hiç bulunmayan özelliklerle The Man adlı anti-Sokratik bir erkeği baş oyun kişisi yapar. Platon'un *Sempozyum*'unun Aristophanes'i gibi aşkı fiziksel birlikteliklerle anan ve Dionysus hayranı gibi olan The Man'ın bronz bir erkek olarak oyunun merkezinde bulunması başlangıçta gerçek öğelerle çevrelenmiş *The River*'ı sonrasında hiper-gerçeklikle süslenmiş anlaşılması oldukça güç tek perdelik bir doğa oyununa dönüştürür. Bu doğa oyunu hem Romantik bir doğa çağrışımı oluşturur hem de erkek doğasını açığa çıkarır. *The River*, bu anlamda, çağdaş erkeklik durumunun tartışıldığı farklı yorumlara açık bir oyun olarak görülebilir. *The River* David Ian Rabey tarafından “kışkırtıcı ancak otoriter tek bir yorumdan kaçan” (Rabey, 2015, s. 189) bir oyun olarak betimlenir. Benzer bir biçimde Sean McEvoy *The River*'ın farklı yorumlanabileceğini gösterircesine ona “nehirin her iki yakasında yazılmış bir oyun olarak yaklaşmak verimli olabilir” (McEvoy, 2020, s. 157) der. The Man'ın aşkı yanlış bir biçimde arayan bir erkek olması *The River*'a farklı okumalarla yaklaşılabilceğini kanıtlar.

The River'da aşk arayışı, bir gece adı anılmayan bir İngiliz nehrinin kenarındaki kayalıkların üzerinde ahşap bir kulübede, yine adları paylaşılmayan oyun kişileri; The Man ve The Woman ile karşılaşılmasıyla başlar. Bu ahşap kulübe, sırasıyla The Woman, The Other Woman ve Another Woman gibi isimsiz başka kadınları konuk edecek olan The Man'e aittir. Bu kulübenin eskiden The Man'ın amcasına ait olduğu öğrenilir. The Man çocukluğunda da burada bulunmuştur. Yetişkinliğinde ise bu kulübeyi yalnızlığından kurtulmak için kullanmaktadır. Sözüm ona kendini yılda bir kez görülen

deniz alabalığını avlamaya adanmıştır. Ancak çok geçmeden bu adamın alabalık avlamanın dışında başka bir av peşinde olduğu anlaşılır. The Man ve The Woman ile karşılaşılana o gece de böyle bir gecedir. The Man, The Woman ile bir ilişki kurup kuramayacağını öğrenmeye çabalar. Zaman zaman İngiliz şiirlerinden mısraların duyulduğu oyunda, oyunun erkek kişinin The Woman ile ilişkisi daha karmaşık bir duruma dönüşür. Onlar birbirlerini tanımaya çalışırken, The Man, The Woman'a bir hediye vermek için yatağının altındaki kutudan söz ederek, onu bu kutuyu alması için kulübeye yönlendirir. O an The Woman'ın dönmesi beklenirken, elindeki kutuyla onun yerine The Other Woman adlı başka bir kadın çıkarılır. Bu kadın o andan sonra zaman zaman The Woman ile yer değiştirir. Bu döngü içinde The Man'ın kulübeye getirdiği kadınlarla birlikteyken, onların resimlerini yaptığına tanıklık edilir. Onun bu resimlerde çizdiği kadınların hepsinin aklından hiç çıkaramadığı bir kadına benzemesi, oraya gelen her bir kadının The Man'i o ahşap kulübede bırakarak oradan ayrılmasına neden olur. Oyunda değişmeyen tek şey ise The Man'ın sürekli bir biçimde sevgi arayışı içinde olmasıdır.

Hayalet bir sevgilinin peşine düşmüş bu adam, konuk ettiği kadınları kötüye kullandığı gibi doğayı da kötüye kullanmaktadır. Oyunda nehir ve balıklar da kadınlar gibi kötüye kullanılır. The Man gerçek bir doğa sever değildir; bu durum The Man'ın benliğinde açığa çıkar. The Man'ın kadınlarla olan başarısız ilişkisi, doğayla iç içe bir biçimde, bir nehir yakasında bulunan amcasından kalma ahşap bir kulübeye getirdiği kadınlara uyguladığı şiddetle ya da vahşetle ortaya çıkmaz. Onun kadın konuklarıyla yaşadığı haz odaklı ve kısa süreli birliktelikleriyle görünür kılınır. Bu Don Juanvari erkeğin doyumsuz, duygusuz ve hedonist tarafı, doğanın duygu dolu olumlu tarafıyla çelişir.

Duygu yoksunu The Man, unutmadığı bir kadın yüzünden çevresine uyumsuz, melankolik ve kadın avcısı bir erkektir. Bu özellikler, *The River*'ın bir kaybın oyunu olarak anılmasına

neden olur. The Man'ın eskiden sevdiği bir kadını zihninden atamaması ve onun yerini doldurmak için birçok kadını yaşamına konuk etmesi bu nedenledir. Bu erkeğin kadınlarla ve doğa ile absürt ilişkisi, onun diğer Butterworth oyunlarında görülmeyen bir erkek olduğunu düşündürür. The Man'ın bu iklimde kadınlarla olan ilişkisi ve onun erkek özellikleri, The Man'ın hegemonik erkek sınıfında yer alabileceğinin kanıtıdır.

Hegemonik erkeklik kavramı temel bir neden değildir; toplumsal süreç içindeki belli bir dinamiği yakalamak anlamına gelir. Hegemonik erkeklik, günümüz erkek kimliğini açıklamak için toplumsal cinsiyet alanında çalışmalar yapan Avustralyalı toplum bilimci Raewyn Connell'in kullandığı bir kavramdır. Erkeklikler tarihseldir. Hegemonik erkeklik, kadınlarla ve bağımlı kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak uzun bir tarihsel süreçte inşa edilir. Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği, heteroseksüel oluşu yani evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur. Dolayısıyla, bağımlı kılınmış erkekliğin en önemli biçimi de eşcinsellik olur. Bu bağımlı kılınma hem doğrudan etkileşimleri hem de bir tür ideolojik savaşı gerektirir (Connell, 2016, s. 271-272).

Bu çerçevede, *The River*'ın erkek oyun kişisi The Man'ı hegemonik erkek özelliklerle tartışmak bu çalışmanın temel amacıdır. Çünkü The Man hiç evlenmemiş olsa da heteroseksüel bir erkektir, dışa dönüktür. Ancak onun kadınlarla ilişkilerinin uzun soluklu ve olumlu olduğu söylenemez. Bu anlamda, onun erkek özellikleri doğayla ve kadınlarla büyük bir çelişki oluşturur. Bu çelişkili erkek doğası, onun erkeklik özellikleri aracılığıyla hem doksanlı yılların İngiliz tiyatrosundan yansıyan erkekler ve yazarın daha önceki oyunlarındaki erkek kişiler hem de Connell'in kullandığı hegemonik erkek kimliği üzerinden karşılaştırmalı bir biçimde yeniden okunacaktır.

Sosyal bilimlerde erkeklerle ilgili az çalışma yapılmaktadır ve erkeklerin tiyatrodan yansımalarına çok daha az yer verilmektedir. Bu çalışma, *The River*'ın baş kişisi olan The Man'ı toplum bilimci Raewyn Connell'in hegemonik erkeklik

kavramı çerçevesinde inceleyerek ve yüzevurumcu tiyatronun geleneksel erkek tipine ve yazarın diğer oyunlarındaki bazı erkek kişilerine benzemeyen yönlerini açığa çıkararak, *The River*'ı Jez Butterworth'ün ortaya koyduğu erkek doğası özelinde irdelemeyi amaçlar. Bunu gerçekleştirirken, her ne kadar toplumsal cinsiyet teorileri çerçevesinde erkekliklerin tarihsel sürecine tamamiyle değinilemeyecek olsa da ilk olarak hegemonik erkeklik kavramından yola çıkılarak bir incelemede bulunulacaktır. Ardından, oyunun bu erkek kişinin yirminci yüzyılın sonunda yüzevurumcu tiyatronun sahnede sıklıkla görülen geleneksel silik, güçsüz ve bulanık erkek oyun kişisiyle ve yazarın diğer oyunlarındaki erkek kişileriyle ayrıştığı ortaya konulacaktır. Son olarak, *The River*'ın bronz erkeğinin bir hegemonik erkek olarak oyundaki konumu tartışılacaktır.

2. Hegemonik Erkeklik Kavramı

Erkekler üzerine yapılan araştırmalar, bilimin kendisi kadar eskidir, ancak erkekliğe açıkça cinsiyetlendirilmiş bireyler olarak odaklanması nispeten yenidir (Morgan, 1981). Erkeklerin duygularını ifade etmekte nasıl zorluk çektiği ile ilgili yazmaya başlanması geçen yüzyılın son çeyreğinde karşılaşılan bir durumdur (Goldberg, 1976; Nichols, 1975). Erkekler üzerine yapılan son araştırmalar, feminist teorilerden gelen iç görüşleri kullanır, erkekliklerdeki çeşitliliği vurgular, eşcinsel erkeklere odaklanır ve Kaufman'ın (1993) “erkeklerin çelişkili güç deneyimleri” olarak adlandırdığı şeyin anlaşılmasını sağlar. Erkeklikler, toplumdaki ve insan ilişkilerindeki toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturulması ve uygulanması ve erkek cinsiyetine yüklenen tarihsel ayrıcalıklara ilişkin bütüncül anlayışın daha ileri düzeyde anlaşılması için akademik araştırmalarda yeniden kavramsallaştırılmıştır.

Bu yeni kavramsallaştırmada hegemonik erkeklik, Reawyn WilliamConnell'in yapısal cinsiyet kuramı için anahtar öneme bir kavram olarak biçimlenir. Connell, toplumdaki erkekliği incelemek konusunda önde gelen kuramcılardan biridir. Onun hegemonik erkeklik kavramı, Antonio Gramsci'nin teorilerine

dayanır. Antonio Gramsci, Machiavelli tarafından bir rıza ve zor birleşimi olarak tanımlanan güç kavramını, devletin önderlik ve yönetme işlevlerini yerine getirme gücünü ifade etmek için hegemonya teorisi çerçevesinde “bir toplumsal grubun üstünlüğü iki şekilde kendini belli eder; tahakküm biçiminde ve entelektüel ve moral önderlik biçiminde” (Gramsci 1971, s. 57-58) diyerek açıklar. Connell, Gramsci’nin sınıf ile ilgili ilişkileri incelemede kullandığı hegemonya teorisini toplumsal cinsiyet pratiği olarak hegemonik erkeklik olarak benimser. Bu kavram, kültürel bir ortamda erkek egemenliğine ve kadının tahakkümüne atıfta bulunur (Connell, 2005, s. 77). Connell’a göre, hegemonik erkeklik:

[A]taerkilliğin meşruiyeti sorununa şu anda kabul edilen yanıtı somutlaştıran, erkeklerin egemen konumunu ve kadınların ikincilleştirilmesini garanti eden (veya garanti altına aldığı kabul edilen) toplumsal cinsiyet pratiğinin konfigürasyonu olarak tanımlanabilir. (Connell, 2005, s. 77)

Connell’in bu tanımını barındıran *Erkeklikler (Masculinities-1995)* adlı kitabının öncesinde de toplumsal cinsiyet ve erkeklikler üzerine çalışmaları vardır. Carrigan ve Lee ile birlikte yazdığı *Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru (Toward a New Sociology of Masculinity-1985)* adlı makalesi ve *Cinsiyet ve Güç: Toplum, Birey ve Cinsel Politika (Gender and Power: Society, The Person, and Sexual Politics-1987)* adlı kitabı, cinsiyet araştırmalarına toplumların içinde var olan erkek egemenliğini inceler. Bu çalışmaların ortak ilgisi, tüm dünyada ortak bir biçimde işleyen bir küresel cinsiyet rejimi olduğudur. Connell’a göre, bu rejimin temelini, erkeklerin kadınlardan daha üstün olduğu düşüncesi oluşturur; Connell “ataerkilliğin faydalarından yararlanan erkeklerin... suç ortağı bir erkeklik sergiliyor olarak kabul edilebileceğini” ileri sürer (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 832). Öyleyse, erkeğin kadın üzerinde baskın oluşu bu sistemin en belirgin özelliğidir.

Her toplumun kendine özgü tarihsel ve kültürel koşullarında farklı biçimlenen bu eşitlikten uzak yapı, değişmez bir biçimde erkeğin kadından üstünlüğünü merkezine alır.

Toplumsal yapıyı oluşturan kurumlar da bu yapıyı süreç içerisinde sürekli onaylayarak, kutsayarak doğallaştırır ve o toplumun cinsiyet rejimini oluşturur. Kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur. Ancak hegemonik erkeklik kadınlarla ilgili olduğu kadar; farklı bir boyuta daha sahiptir. Onun ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır (Connell, 2016, s. 267, s. 278). Hegemonik erkeklik kavramı toplumsal yeniden üretim modeline eşit değildir; ikincilleştirilmiş erkekliklerin egemen biçimleri etkilediği toplumsal mücadelelerin tanınmasını gerektirir (Connell ve Meserschmidt, 2005, s. 829). Bir anlamda Connell’in tanımı içinde “heteroseksüelin bir ayna yansıması yoktur” (Connell, 2005, s. 196).

Bu doğal bir erkekliğin tamamıyla yeniden oluştuğu ya da geleneksel erkek cinsiyet rolünün yumuşadığı anlamına gelmez. Connell, hegemonik erkeklik kuramı aracılığıyla, “belirli bir ortamda kültürel olarak baskın olan bir erkeklik biçiminin” varlığını ve bu biçimin “toplam egemenlik değil, kültürel otorite ve liderlik konumunu ifade ettiğini” ileri sürer (Connell, 1996, s. 209). Başka bir deyişle, hegemonik erkeklik, belirli erkeklik biçimlerine ve genel olarak kadınlığa yöneltlen bir güç ve ayrıcalık hiyerarşisiyle ilgilidir; Ancak Connell’in erkeklik tanımı, bireylerde farklı biçimlerde ve durumlarda ortaya çıkabilen ve toplumsal koşullara bağlı olabilen değişken bir görünüm olarak nitelendirilir. Connell bu durumu günümüzde de ilişkilendirir:

Metropolitan ülkelerin erkekleri hep birlikte çağdaş dünya düzeninin mirasçılarıdır. Onların içinde bulundukları tarihsel koşulların en çarpıcı yanı hem doğa üzerindeki hem de başka halkların sunduğu hizmetler üzerindeki iktidarlarının muazzam boyutlarda artmış olması ve dünyadaki servetin büyük bölümünün onların elinde toplanıyor olmasıdır. (Connell, 2005, s. 201)

Bu durum, erkeklerin “geleceklerini şekillendirecek güce... ortak olarak sahip” (Connell, 2005, s. 202) olduklarını gösterir. Ancak hegemonik erkeklik akıcı bir erkeklik kavramıdır. Bu anlamda hegemonik erkeklik, erkeklik ve erkeklikler kavramlarında olduğu gibi hem değişime hem de özensiz kullanımlara ve öznel yorumlara açıktır. “İnsanlar hareket ettikçe erkeklikler ortaya çıkar. Bunlar, sosyal pratiğin yapılandırılmaları olarak günlük davranışta veya örgütsel yaşamda gerçekleşir” (Connell, 1996, s. 210) ve sürekli bir değişim içine girer. Örneğin İkinci Dünya Savaşı’nda faşizmin yenilgiye uğramasıyla kesintiler yaşanır (Connell, 2005, s. 193) ancak hegemonik erkeklik yine de varlığını sürdürür. Üstelik ilerleyen dönemde erkekler ve kadınlar arasındaki ittifakın ilkelerini ifade etmenin güçleştiği (Segal 1987) ve feminizm yanlısı erkek gruplarının bu şekilde ilerlemenin çok güçleştiğini kabul etmeleri (Lichterman 1989, s. 185-208) erkekliklerle ilgili yorumların farklı bir boyuta taşındığını gösterir. Ancak yine de bu hegemonik erkekliğin amacının her zaman mevcut olan ayrıcalıklı erkeklik biçiminin bir parçası olarak kabul görmesi ile ilişkilidir.

Connell bu ayrıcalığın bir yeri olabileceğini düşündüğü okulda erkek öğrencilerin ayrıcalıklı durumlarını inceler. Hegemonik erkekliğin Connell tarafından okul ortamlarında ortaya çıkarıldığı bilinir. Özellikle 1996 tarihli *Erkeklerle Öğretmek: Erkeklik ve Okullar için Cinsiyet Stratejileri Üzerine Yeni Bir Araştırma* (Teaching the Boys: New Research on Masculinity, and Gender Strategies for Schools) başlıklı makalesinde. Connell, “okul sporları, disiplin ve müfredat bölümleri gibi uygulamaların güçlü erkekleştirici etkilere sahip olabileceğini” belirtir ve eğitimcileri öğrencilerin erkek kimliği oluşumuyla ilgili oldukları için “okulların şu anda ne yapmakta olduğu üzerinde düşünmeye” çağırır (Connell, 1996, s. 230). Çünkü ona göre, “bazı okullarda rekabete dayalı sporlar aracılığıyla yüceltilen erkeklik, hegemonik bir erkekliktir” (Connell, 2005, s. 37).

Connell’ın hegemonik erkeklik kavramı, yayınlanmasından bu yana geçen yıllarda okul ortamı dışında da değerlendirilmiş ve sorgulanmıştır. Kavramın- ve özellikle de hegemonik erkeklik kavramının kullanımının- yayınlandığından bu yana tanımının değiştiği, belirsiz olabileceği ya da ne zaman ve hangi koşulda gerçekleştiği konusunda eleştiriler de vardır. Bu karmaşa doğaldır. Çünkü genel anlamda erkeklik ya da erkeklikler denince bu terimlerin ne anlamda kullanıldığı karmaşası sürekli yaşanır. Sancar bu kavramlar üzerindeki çelişkiyi şu şekilde özetler:

İster egemen erkeklik kavramından çıkararak hiyerarşik ve birbirleriyle çıkar ilişkisi olan erkekliklerden, ister birbiriyle çelişen, çatışan ve aralarında zorunlu bir çıkar bağı olmayan çoğul erkekliklerden bahsedelim, yine de kullanılan erkeklik teriminin ne ifade ettiği belirsizdir. Erkeklik deyince erkeklerin davranışlarını mı, kimlik olarak kurulmuş erkekliği mi, ilişkisel olarak temsil edilen erkekliği mi, imge olarak sunulan erkeklikleri mi söylem olarak kurulmuş bir erkekliği mi kastettiğimiz ya da doğrudan yaşanan, gözlenen ve pratik olarak icra edilen erkeklikten mi bahsedildiği açık değildir. Erkeklik, bu anlamda bir kavram olarak belirsiz, açıklayıcı olmaktan çok betimleyici olan; sadece olumsuzlukları tanımlayan aşırı basitleştirilmiş bir terim haline gelme riskini her zaman içinde taşımaktadır. (Sancar, 2016, s. 20)

Erkeklik ve erkeklikler kavramları ile ilgili bu belirsizlik durumu hegemonik erkeklik kavramının kullanım amaçlarının belirlenmesinin önemine işaret eder. Örneğin bu kullanımın cinsiyet ve güçle ilgili diğer konuları gizleyebildiği (Beasley 2008; Hearn 2012; Nascimento ve Connell 2017) ileri sürülür. Ya da Kupers’in “zararlı erkeklik” olarak adlandırdığı gibi, egemen erkeklik kavramı farklı bakış açılarıyla ortaya çıkar. Kupers hegemonik erkekliği onun bir uzantısı olarak yeni bir erkeklik biçimine dönüştürür. Toksik erkeklik hegemonik erkeklikten farklı olarak tanımlanır. Kupers’e göre toksik erkeklik, “tahakkümün, kadınların değersizleştirilmesinin, homofobinin ve ahlaksız şiddetin teşvik edilmesine hizmet

eden sosyal olarak gerileyici erkek özelliklerinin bir araya gelmesidir” (Kupers, 2005, s. 714). Demetriou ise iki tür hegemonik erkeklik biçimi olduğunu ileri sürer: İç hegemonya ve dış hegemonya. İç hegemonya, bir grup erkeğin diğer erkekler üzerindeki sosyal üstünlüğünü ifade eder. Dış hegemonya ise erkeğin kadın üzerindeki egemenliğinin kurumsallaştırılmasını ifade eder. Ayrıca, hegemonik eril blok, farklı unsurların benimsenmesinin “kendisini yeniden yapılandırma ve yeni tarihsel geçerli durumların özelliklerine uyum sağlama yeteneğine sahip olduğu” (Demetriou, 2001, s. 355) bir melezleşmedir. Öte yandan Yang (2020) hegemonik erkeklik kavramına yönelik eleştirilerin daha çok araştırmacıların Connell’in bu terimi nasıl uyguladığına ilişkin kavramsal kuşkular taşımasına ya da yanlış kullanmanın belirli sonuçları oluşturmaya dayandırır. Yang kendi hegemonik erkeklik tanımını şöyle yapar:

Ben hegemonik erkeğin özülüyle değil, erkekliklerin toplumsal örgütlenmesindeki konumuyla ve diğer erkekliklere -güç ve rızanın birleşimiyle- tahakküm kurma biçimiyle tanımlanması gerektiğini savunuyorum. Bu yeniden formülasyonun iki avantajı vardır. Metodolojik olarak, ampirik araştırma kavramını somut olarak işler hale getirir. Politik olarak Connell’in sosyal değişim vizyonuna dikkat çeker. (Yang, 2020, s. 330)

Farklı yaklaşımlarla yeniden biçimlenen hegemonik erkeklik günümüzde erkeklik tanımları arasında yaygın olarak kullanılan bir kavramdır. Connell bu kavramın tek bir erkeklik tanımından ziyade, erkekler arasındaki ilişkilerle bağlantılı olarak kullanılmasını savunmuştur (Connell ve Messerschmidt, 2005). Connell ve Messerschmidt hegemonik erkeği daha karmaşık bir toplumsal cinsiyet hiyerarşisi modeli çevresinde formüle ederler; kadının failliğini öne çıkarırlar, erkeklik coğrafyasının açıkça tanınmasını sağlarlar; yerel, bölgesel ve küresel düzeyler arasındaki etkileşimi vurgularlar. Sonuçta bir yüz yılı aşkın bir süre önce üretici sınıfın içinde “kendi kaderini yaratan özgür insan” (Kimmel, 2002) olmayı başarmasıyla

övünen beyaz erkek şimdiki ile aynı erkek değildir. Bu örnek hegemonik erkekliğin, “sürekli ve mücadeleler yoluyla, gücü elde etmek ve korumak için stratejik açıdan en faydalı olan niteliklere benzeyecek şekilde dönüştürüldüğünü” (Hooper, 2001, s. 61) gösterir. Hegemonik erkeklik, yeni tanımlamalarla güçlü, metanetli, saldırgan, cinselleştirilmiş ve duygusal olarak yok olan bir adam -sınırlayıcı bir keşif alanı (Hinojosa ve Karp, 2010; Lusher ve Robins, 2010) olarak betimlenir. Çünkü erkek değişmiş ve dönüşmüştür. Şimdi de sürekli bir değişim içindedir.

Bu akışkanlık içinde küresel toplumsal cinsiyet düzeninin homojen olmaması erkekler ile ilgili çalışmaların daha çok yapılması gereğini doğurur. Bu çalışmaların bir boyutu hegemonik erkeklik ile ilişkilendirilen çalışmalardır. Hegemonik erkeklik günümüzde erkeklik sınıfları arasında önemli bir konumu işgal eder. Connell’ın hegemonik erkeklik kavramı toplumsal araştırmalarla ilgili olan ve toplumdaki sosyal eşitsizlikleri ve güç ilişkilerini ele almak için ortaya çıkan toplumsal değişim öngörüsü içindeki erkeği tanımlayan bir kavramdır; Connell’ın hegemonik erkeklik kavramını analitik bir araç olarak kullanmanın toplumdaki ve sosyal kurumlardaki eril güç yapılarına meydan okumak için ne anlam ifade ettiği önemlidir. Bu anlamda hegemonik erkeklik ortak bir dil aracılığıyla erkeklığe ilişkin ilişkisel düşünmenin toplumsal cinsiyet çalışmalarındaki yeni ve önemli kavramlarından biridir. Erkekliklere yönelik araştırma ilgisinin gitgide arttığı düşünülecek olursa bu çalışmadaki iddia toplum bilimlerin bir parçası olarak edebiyatın- ve özelde tiyatronun bu ilgiye kısmen katkı sunacağı yönündedir. Çünkü hegemonik erkeklik kavramı ister yeniden üretilmeye çalışılsın isterse de yok görülmeye ya da yok edilmeye çalışılsın toplum bilimlerinde tartışmaya açık önemli bir konu olmayı sürdürmektedir. Bu anlamda çağdaş tiyatronun farklı bakış açıları üretmesi sonucunda bu bakış açılarının araştırma konusu edilmesi bu tartışmalara katkı sunar niteliktedir.

3. Jez Butterworth'ün Diğer Oyunlarında Erkek Oyun Kişileri

Erkeklerin doksanlı yılların sonuna kadar etkisinden tam olarak kurtulamadıkları homofobi ve feminist hareketlerin erkekler karşısında sergilediği güç gösterisinin erkeksi bir kendine güveni derinden sarstığı bilinir. Bu ortamda oluşan yeni toplumsal cinsiyet yaklaşımları ve diğer aile yapılarında yer alan erkeklik kavramına yönelik incelemeler başka bir çalışmanın konusu olduğundan bu tartışmalara burada yer ayırmak mümkün değildir.

Bununla birlikte edebiyat ve erkeklikler üzerine yapılan çalışmaların değerlendirilmesi de yeni değildir. Bu anlamda Peter Murphy doksanlı yıllarda “edebiyatın erkeklikle ilgili varsayımları güçlendirmede ve zaman zaman erkeklik normunun oluşturulmasına yardımcı olmada oynadığı rolü” vurgulayarak edebiyatın alternatifler sunabileceğini söyler. Ona göre “erkekler ve erkeklik için başka imajlar, başka roller, başka seçenekler” (Murphy, 1994, s. 1-17) her zaman vardır. Ancak burada amaç bütün bir edebiyatın erkeklikleri yansıtmaması olmadığından dönemin toplumsal cinsiyet vertigosu içindeki yeni erkeklerinin yalnızca tiyatro sahnesindeki durumuna kısıtlı bir biçimde yer verilecektir. Buradaki temel iddia yüzevrumcu tiyatronun ve özelde *The River*'in dışında Jez Butterworth tiyatrosunun sahnede hegemonik olmayan erkek örnekler sunmalarıdır. Erkekler doksanların yüzevrumcu tiyatrosunda *The River*'in erkek kişisinden farklı bir biçimde yansıtılır. Bu durumu açıklarken, Kaya “In-er-face yazarlarının uzamsal sahnelerinden biri, genel olarak doksanlı yıllarda ‘erkeklerin durumu’nu içeren uzamsal sahnedir. Seksenler kadın yazarların oyunlarının önderlik ettiği yıllarken, doksanların yeni yazını, erkek oyun yazarlarının sahnelerine önemli ölçüde” (2023, s. 79) yer açtığı iddiasında bulunur.

Bu anlamda, yüzevrumcu erkek oyun yazarlarının oyunlarında hegemonik erkekler dışındaki erkekler daha çok görünür kılınır. Fakat erkeklerin özellikleri edebiyat

çalışmalarında sınırlı derecede tartışma konusu edilir. Oysaki yüzevurumcu tiyatro bu dönemde oldukça çeşitli erkek oyun kişisini sahneye çıkarır. Zaman zaman “kan ve sperm tiyatrosu” (Broich, 2001, s. 207) gibi erkek cinsiyetçi bakış açılarıyla ele alınan yüzevurumcu tiyatrodaki, İngiliz oyun yazarları Sarah Kane, Mark Ravenhill ve Anthony Neilson gibi isimler, hegemonik erkeklikten uzaklaşmış erkek karakterlere sahnelerinde yer verirler. Örneğin Sarah Kane *Blasted* (1995) adlı oyununda Cate’e tecavüz etme hakkının bulunduğunu düşünen oyunun erkek kişisi Ian’ı bir asker tarafından tecavüz edilen bir erkeğe dönüştürerek yansıtır. Mark Ravenhill, *Shopping and F***ing*’de (1996) Robbie’ye sahnede uyuşturucu bağımlısı ve gerçeklikten kopmuş bir erkek olarak yer verir. Anthony Neilson, *The Censor* (1997) adlı oyununda, altı yıldır sansür kurumunda çalışan bir erkek karakteri, çevresiyle uyum sağlayamayan, kadınlarla iletişim kuramayan ve onları dışlayan, sapkınlıkları olan, silik bir kimliğe sahip ve bunalımlı olarak betimler. Bu oyunlardaki erkekler bir bakıma aile kurmayı başaramayan, var olan ailesiyle uyumsuz olan, farklı cinsel kimlikleri benimsemiş ve hegemonik erkek kimliğinden uzak erkeklerdir. Onlar çağdaş erkeğin sorununun sahnedeki canlı örnekleridir.

Bu erkeklerin sahnedeki yansımasıyla ilgili olarak David Ian Rabey farklı bir bakış açısı geliştirir. Rabey yalnızca yüzevurumcu tiyatrodaki örnekleriyle karşılaşılmayan; aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz tiyatro oyunlarında da gözlemlenen bir erkek tipinin varlığından söz eder. Onun Coriolanus Kompleksi (Coriolanus Complex) sahibi olduğunu ileri sürdüğü bu erkek oyun kişisi hegemonik erkeklikten uzaktır. Rabey’e göre:

Bu karakter doğrudan ya da dolaylı olarak böyle adlandırılıyor ve/veya aşağılanıyor; duygusallaşmış siyasi yapıdan izole edilmesi ve ayrılması gereken bir şey çünkü kendisini toplumun sık sık annesi bir görünüm sergileyen ataerkil ve anaerkil vaadine tabî olmayı reddediyor, belki de 1952’deki iyi niyetli katılımı yansıtır ama sonuçta ayrıştırılmış, dünyevi

olmayan ve korunan hükümdar, Yeni Elizabeth dönemine işaret ediyor. Bu kararsız hazımsızlık, John Osborne'un tiyatrosunda farklı şekilde geliştirilip oynanır. (Rabey, 2003, s. 27)

Rabey'in tanımıyla görünür kılınan hegemonik erkeklikten uzaklaşmış erkek oyun kişilerinden biri *Look Back in Anger*'ın Jimmy'sidir. Jimmy, aile kurmayı başaramayan, ebeveynleriyle ilişkileri zayıf, öfkeli genç kuşağın üniversite mezunu, sıradan erkeğidir. Güçlü bir erkek gibi görünse de oyunun kadın karakterleri Alison ve Helena karşısında güçsüzdür. Sahnedeki bu erkek oyun kişisi örneklerini Osborne tiyatrosu dışından da vermek mümkündür. Fakat burada amaç, yirminci yüzyılın sonunda İngiliz erkeklerinin durumunu tiyatro sahnesinden yansıdığı biçimiyle ve Jez Butterworth tiyatrosu aracılığıyla göstermek olduğundan, yazarın *The River* oyunu dışındaki erkek oyun kişilerini öne çıkarmakla yetinilecektir. Böylece *The River*'ın erkek oyun kişinin hegemonik erkeklik özellikleri daha çok belirginleşecektir.

Butterworth'ün ilk oyunu *Mojo* (1995) tamamıyla erkek oyun kişilerinin yer aldığı bir tiyatro oyunu olarak göze çarpar. Bu oyun kişilerinden hiçbirinin hegemonik özellikler barındırdığı söylenemez. Bu kadar çok erkeğin içinde neredeyse hiç erkek yok gibidir. Bu erkek karakterlerin kaderi ya yaşlı mafya babaları Ezra ve Sam gibi ölüme sürüklenmek ya da Sweets, Potts, Mickey ve Johnny adlı genç erkeklerde olduğu gibi, doğru ilişkiler kuramamanın getirdiği kayıpları yaşamak olarak tasvir edilir. Üstelik, oyun Butterworth'ün tüm eserleri arasında, tek eşcinsel erkek karakter olan Baby'yi öne çıkaran bir eserdir. Butterworth'ün yarattığı bu erkek dünyası içinde oyunun anti-feminist bir bakış açısına dayanmadığını da ayrıca vurgulamak gerekir. *Mojo*'yu 1990'ların "Laddizmi (gerici bir anti-feminist erkeklik olarak tanımlanabilir)" (Sierz, 2011, s. 55) ile suçlamak, oyunun hem tarihsel çehresini hem de tarihsel bağlamını görmezden gelmek anlamına gelir. Amerikan popüler kültürünün baskın erkeklik şablonunu

coşkulu bir biçimde kucaklayan bir figürle vücut bulan ‘rock ‘n’ roll’ erkeğinin eleştirel sunumu, Baby’nin eşcinselliği (McEvoy, 2020, s. 48) ve çocuk gibi davranışlar sergileyen diğer erkek figürlerle zayıflatılmıştır.

Butterworth’ün bir diğer oyunu olan *The Night Heron*’da (2002) erkek karakterler Jess Wattmore ve Griffin’dir. Oyunun baş karakterleri olan bu erkekler, yaşamlarını sürdürmede ve Fen Ditton adlı küçük köydeki az sayıda insanla bile anlamlı ilişkiler kurmada başarısızdırlar. Wattmore’un geçmişte bir üniversitenin bahçesinde bahçıvanlık yaptığı sırada cinsel istismar gerekçesiyle suçlanması, bu erkekleri yeniden kurmaya çalıştıkları yaşamlarında güvencesiz kılmaya yeter. Onlar peşlerini bırakmayan geçmişleri nedeniyle taşrada bir kulübeye sıkışmış, çevrelerine yabancılaşmış ve bunalım içinde bırakılmış erkeklerdir. Üstelik oyunun sonunda suçunu kabul etmek zorunda bırakılan Wattmore intiharın eşiğindedir.

The Winterling (2006) Patsy, Wally ve West adlı üç gangster erkeğin kuşak çatışması içindeki karmaşık ilişkilerinden yararlanır. Genç Patsy hızlı bir biçimde aldığı bir kararla henüz tanıdığı genç bir kız olan Lue ile yurt dışına giderken, üvey babası Wally’nin ona dayattığı faydasız yaşamdan sıyrılmış olur. *The Winterling*’de birbirine sıkı sıkıya bağlı bir baba-oğul ilişkisi görülmez. Tersine erkekler arasındaki anlaşmazlıklar ve geçmişten getirilen sorunlar yeniden gün yüzüne çıkarılır. En sonunda, Wally geçmişinden tamamıyla kurtulmak için, onu karanlık çete dünyasına çeken West’i çiftlik evinin kapısının eşiğinde öldürmek üzere beklerken görülür.

Jez Butterworth’ün bir diğer oyunu *Parlour Song* (2008) Ned ve Dale isimli iki eski çocukluk arkadaşı olan kentli erkeklerin başarısız evlilik ilişkileriyle ilişkilidir. Ned’in karısı Joy oyunun sonunda iş kolik Ned’i terk eder. Asıl önemlisi Joy’un karısını terk eden Dale ile birlikte yeni bir yaşam kurma girişiminde bulunmasıdır. Ned’in bu ilişkiden haberi bile yoktur. Bir bakıma bir bina yıkım uzmanı olan Ned kendi evliliğini yıkmada da başarılı olmuştur. Bu anlamda Ned

İngiltere'deki kültürel yozlaşmanın içinde kendi evliliğindeki yozlaşmayı göz ardı etmekle kayıp bir erkeğe dönüşmüştür.

Butterworth'ün belki de en bilindik oyunu olan *Jerusalem* (2009) özellikle erkek baş kişiyle anılan bir oyundur. Eski bir Roman olan Johnny Byron (Rooster) Butterworth'ün tüm erkek oyun kişileri arasında bir horoz gibi en renkli erkektir. Ancak Johnny gibi işsiz güçsüz birinin sesi yüksek çıkmasına karşın kentin bir köşesinde kalmış boş bir arazide küçük bir karavanda bile barınmaya hakkı yoktur. Johnny yasalarla mücadele edemeyecek ve çevresindeki mahalle sakinleriyle başa çıkamayacak kadar zayıf düşer. Onu İngiliz Wiltshire yakınlarındaki kurgu köy Flintock yakınındaki bir ormandan çağırdığı hiç var olmayan efsanevi devler de koruyamaz. Onun barınağından edilmesi İngiltere'nin liberal siyasete yenilgisiyle özdeş tutulur. Johnny istikrarsız ve belirsiz bir yalnızlık durumu içinde özgürlüğünden yoksun bırakılır.

The River'dan sonra sahnelenmiş bir oyun olan *The Ferryman* (2017) Butterworth'ün diğer oyunlarından farklı olarak bir İrlanda çiftlik evinde geçen ve çok fazla erkek oyun kişisini sahneye taşıyan bir aile trajedisidir. Ancak bu çok sayıdaki oyun kişisi arasından yalnızca iki erkek kardeş oyunun merkezine yerleşir. Küçük kardeş Seamus Carney yetmişli yılların başlarında İngiltere ile IRA arasında artan gerilimin bir sonucu olarak öldürülmüştür. Asıl önemlisi onun cesedinin dokuz yıl geçmiş olmasına karşın hiçbir yerde bulunamamış olmasıdır. İşte oyun daha baştan Seamus'un cesedinin İngiltere sınırında bir bataklıkta bulunmasıyla farklı bir yapıya bürünür. Çünkü Seamus'un yokluğunda hem ailenin reisi olan hem de oyunun baş kişisi konumunda bulunan ellili yaşlardaki ağabey Quinn Carney için hiçbir şey yolunda gitmemeye başlar. Quinn cesedin bulunmasından sonra kardeşinin IRA'dan eski dostları tarafından sessiz kalması için tehditler almaya başlar. Quinn bir yandan örgüt üyeleriyle mücadele ederken diğer yandan onun bazı kişisel sırları duyulur. Quinn Seamus'un ölümünden sonra kardeşinin oğlu Oisín'e ve karısı Caitlin'e göz kulak olan ve onları kendi

ailesinden ayırmayan bir erkektir. Ancak Quinn evli olmasına karşın Caitlin'e itiraf edemediği bir yakınlık duymaktadır. Daha da ilginç olan şey Caitlin'in evin İngiliz kahyası Tom'un da gözdesi olmasıdır. Bu geniş ailede Oisin'in kuzenlerinden duydukları şeyler onun için sarsıcıdır. Bu İngilizler tarafından öldürülmüş Seamus'un oğlunun kaldırmayacağı bir yükü yüzleşmesi anlamına gelir. Onlar Oisin'i annesi konusunda endişelendirirler. Sonuçta *The Ferryman* Oisin'in Tom'un kucağında ölmesiyle bir aile trajedisine dönüşür. Quinn Carney ailesine sahip çıkamamış hem kendi ailesini hem de kardeşinin ailesini yitirmiş ve sonunda hapse girmek zorunda bırakılmıştır. Bu anlamda Quinn'i duygularına yenik düşen, bir aileyi yönetemeyen ve güçlü kalmayı başaramayan bir erkek olarak betimlemek hiç de yanlış olmaz.

Jez Butterworth'ün *The River* dışındaki oyunlarında eril kimlikler hegemonik erkeklik özelliklerinden neredeyse bütünüyle uzaktır. Yazarın oyunlarında aile sahibi ve çocuk sahibi olmayı başaramayan, üvey ya da biyolojik çocuklarıyla doğru ilişkiler geliştiremeyen, baba ve anne yoksunluğu çeken, evlilikleriyle baş edemeyen, kadınlarla iletişim kurmada başarısız olan erkeklerle karşılaştığı gibi; zorbalık yapmayan, çocukluklarından kopamamış, eşcinsel ilişkiler yaşayan, intihara eğilimli ya da çevresine yabancılaşmış erkeklerle karşılaşılır. Bu durum Jez Butterworth'ün erkek oyun kişilerini yirmi birinci yüzyılın ilk on yılına kadar erkeklerin ağır bir biçimde yaşadığı erkeklik bunalımının bir parçası olarak diğer birçok yüzevurumcu tiyatro oyununda olduğu gibi yansıttığını gösterir. Sonuçta bu dönemde İngiliz tiyatrosunun diğer toplum bilimlerin yaptığı gibi erkeklerin durumunu gerçekçi bir biçimde aktardığına tanıklık edilir. Erkekler toplumda neyseler sahnede de öyledirler.

4. *The River*'da Hegemonik Erkeklik İzlekleri

Toplumlarda hegemonik erkeklerin sayısı büyük bir olasılıkla azdır. Bu nedenle tiyatro sahnesinde de marjinalleşmiş hegemonik erkeklerle oldukça az karşılaşılır. Bu durum

toplumlarda cinsiyet eşitsizliği sorunun olmadığı anlamına gelmediği gibi hegemonik erkeğin sahneden hiç yansımadağı anlamına da gelmez. Jez Butterworth'ün bütün erkek oyun kişileri arasında hegemonik erkeğin ender bir örneğı *The River* adlı oyunundaki The Man'dır. The Man hegemonyadan oldukça büyük kazanç sağlayan bir erkektir. Bunun önemli bir nedeni toplumlarda gerçekleştiğı gibi erkeğin sahnede de ataerkil yapının olanaklarından kendi çıkarları doğrultusunda yararlanması olarak görülebilir. Bu anlamda *The River* bir erkeğin yakınlık kurduğı kadınlara üstünlük gösterisi üzerine kurgulanmıştır. Hegemonik erkeklik, "ataerkinin meşruluğı soruna halihazırda verilmiş, kabul gören yanıtı somutlaştıran toplumsal cinsiyet pratiğı düzeneğı" (Connell, 2005, s. s. 77) olarak bu faydacı anlayışı deşifre etmeye yardımcı bir kavramdır. Bu bölümde hegemonik erkeklik özellikleri *The River*'ın erkek kişisi aracılığıyla tartışma konusu edilecektir. The Man'in hegemonik erkek özellikleri ortaya konulacaktır.

The Man'in hegemonik erkek özellikleri ortaya konulurken oluşturulan tartışmanın ilk boyutu hegemonik erkekliğin odağındaki erkek gücünün sportif bir etkinlikle açığa çıkmasıdır. Bu anlamda yaşamda sportif alanlar ve etkinliklerle erkekler arasında bir bağ kurulduğı görülür. Örneğin tarihçi John McKenzie daha da geriye gidilebilecekken özellikle on dokuzuncu yüzyılda Britanya İmparatorluğu'nda bir avcı erkek kültürünün ortaya çıktığından söz eder. Avlanmak insanlık tarihi boyunca erkeğe özgü önemli bir etkinlik olarak düşünülür. McKenzie bu etkinliğı on dokuzuncu yüzyılda öne çıkan bir etkinlik olarak görür (1987, s. 176-198). Benzer bir biçimde Messner da eğitim-öğretim alanında "oğlanların rekabete dayalı bir sporu yapmaya başladıklarında sadece bir oyun öğrenmekle kalmayıp aynı zamanda örgütlü bir yapıya da katıldıklarını vurgular" (akt. Connell, 2005, s. 35). Avlanma bir etkinlik olarak *The River*'da The Man'in balık avlama eyleminin hegemonik erkeklik özelliğı ile ilişkilendirilir. The Man sportif bir etkinlikten erkek gücünü göstermede yararlanır. The Man oyunun kadın kişilerinden farklı bir biçimde; bir alabalık avcısı

olarak betimlenir. İlk konuğu olan The Woman onu gün batımı izlemeye çağırırsa da o balık avlamada kullanacağı aletlerinin eksik olup olmadığını kontrol etmekle uğraşır:

The Man: (*kendi kendine*) Fener. Makara. Yedek makara. Misina. Sinek kutusu. Sinekler...

The Woman: Hızlı ol. Bunu görmelisin.

The Man: Pens. Bant. Tütün. Çözelti. Sopa. Sopam nerede?

The Woman: En inanılmaz şeyi kaçırıyorsun.

The Man: Nereye gitti? Buradaydı. Bu çekmeceye olmalıydı. Nereye gitti?

(Butterworth, 2012, s. 7-8)

The Woman için kaçırılmaması gereken günbatımı balık avlamaktan daha önemlidir. Fakat The Man için günbatımı her zaman karşılaştığı bir olaydır. Avcılıkla o an için hiçbir ilgisi olmayan The Woman için The Man'ın uğraşı anlamsızdır. Oysa, The Man yalnızca balık avlamayı aklına koymuştur.

The Man'ın balık avına düşkünlüğünün onun çocukluğundan kaynaklandığı bilinir. Bu genel anlamda avcılık gibi bir becerinin yaşamda çok daha geç bir dönemde kazanılmış bir beceri olabileceği gibi çocukluk gibi erken bir dönemde de kazanılabildiğiyle ilişkilidir. Bu etkinliği izcilik gibi çocukluk etkinlikleri içinde görmek olasıdır. İşte Reawyn William Connell'in işaret ettiği izcilik gibi etkinlikler çocukluktan başlayarak erkeklerin hegemonik erkeklikle tanışmalarını sağlayan etkinliklerdir. İzcilik gibi doğayla ilişkili etkinlikler zorlayıcı etkinlikler oldukları için erkeklere özgü görülür. Keşfedilmeyen sınırlarda dolaşmak ya da doğanın güçlükleriyle baş etmek kadınlar yerine erkeklere özgü olarak değerlendirilir. Çocukluktan başlayarak bazı etkinlikleri erkeklere özgü etkinlikler olarak görmek ve hegemonik erkeklik tanımı içinde bu etkinlikleri kurumsal olarak erkek egemen dünyanın özellikleri arasına sokmak hegemonik erkekliğe geçerlilik kazandırılmasına neden olur. Connell izcilik hareketinin "oğlanları belirli erkeklik biçimlerini benimsemeye teşvik etmeyi amaçlayan bir dizi girişimin sonucunda ortaya

çıkarttığını” (Connell, 2005, s. 195) düşünür. Bu yorum The Man için de geçerlidir. The Man hoş zaman geçirmek amacı çerçevesinde erilleşmiş bir etkinlik olan balık avlama etkinliğini çocukluğundan başlayarak deneyimlemektedir. The Man çocukluğunda her yıl belli bir dönemde amcasıyla nehir kıyısına gelerek ondan balık avlamayı öğrenmeye çalışmış bir erkek çocuk olarak yansıtılır. Bu etkinlik onun çocukluğunda doğayla bir bağ kurmasına yardımcı olur. Doğada barınmak ve karnını doyurmak için avlanmaya çalışmak izciliğe özgü eylemlerdir.

The Man’ın çocukluğunda doğada bulunma deneyimi sırasında amcasının davranışlarından etkilenmesi onun hegemonik erkeklik özelliklerini uzun süre önce kazandığının ciddi bir kanıtıdır. Hegemonik erkekliğin psikanalizle ilişkileri olduğu bilinir. Sartre’ın varoluşçu psikanalizi gibi yaklaşımların, erkekliği projeler olarak ve erkeksi kimliği de her zaman bir yaşam süreci içinde geçici bir başarı olarak anlamaya yardımcı olduğu öne sürülür. Ancak burada Connell’in hegemonik erkekliği dayandırdığı psikanalitik ilkeleri tartışmak The Man’ın çocukluğuyla ilgili olarak sahneden yansıyan bilginin yetersiz olmasından dolayı söz konusu değildir. Bu nedenle The Man’e yönelik psikanalitik bir inceleme yapılmayacaktır. Ancak Connell’in bazı spor etkinliklerinin hegemonik erkeklikle doğrudan etkileşimde olduğuna dikkat çekmesi The Man’ın yetişkinliğinde kadınlarla kurduğu ilişkileri incelemede önemlidir. Erkeklerin çocukluklarında bir dönem deneyimledikleri spor etkinliklerinde o dönemde kazandıkları ve olumsuz bir biçimde geleceğe aktardıkları eylemler olabilir. Bu eylemler kadın-erkek ilişkilerini olumsuz etkileyebilir. Bu durumu Connell şu şekilde açıklar:

Spor kurumu, erkekler arası rekabet ve hiyerarşi gibi, kadınların dışlanması ve tahakkümü gibi belirli birtakım toplumsal ilişkileri barındıracak şekilde örgütlenmiştir. Cinsiyeti ilgilendiren bu toplumsal ilişkiler bedensel performanslar aracılığıyla hem kurulurlar hem de simgeleştirilirler. Bu yüzden erkeklerin spor alanında daha başarılı olmaları

feminizme karşı çıkışın ana izleklerinden biri haline gelmiş ve bu durum, erkeklerin kadınlardan üstünlüğünün bir kanıtı, erkek egemenliğinin bir gerekçesi olarak görülmüştür. Dolayısıyla koşmak, fırlatmak ve vurmak gibi eylemler bu yapıların dışında icra edildiklerinde spor olmazlar. Performans hem simgeseldir hem de kinetiktir hem toplumsaldır hem de bedenseldir. (Connell, 2005, s. 54)

Connell'in sözünü ettiği spor etkinliklerine benzer bir spor etkinliği olan balık avlama etkinliği *The River*'da kadınlara yönelik biçimde doğrudan doğruya sonradan şiddete dönüştürülen bir etkinlik olarak düşünülemez. Üstelik hegemonya şiddet anlamına gelmez. Fakat yine de güçle desteklenen bir kavramdır. Ancak güçle desteklenen bu kavram, kültür, kurumlar ve ikna yoluyla elde edilen üstünlük anlamı taşır. Kavram betimleyicidir ve ataerkil cinsiyet sisteminin mantığına göre tanımlanır. Erkek, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin tarihsel olduğunu, dolayısıyla toplumsal cinsiyet ilişkilerinin değişime bağlı olduğunu varsayar; fakat yalnızca erkeklerin arzu ve fantezilerine uygun olarak. The Man'ın kadınlarla nehir kıyısında deneyimlediği etkinlik onun kadınlarla olan etkileşiminde kadına vurmak ya da onu itmek gibi fiziksel şiddete yönelik eylemlerin kaynağını oluşturmaz. Ancak masum bir erkek olmayan The Man bu etkinliği kadınlara daha kolay ulaşmak için kötüye kullanır. Onun için bu etkinlik kadınlarla yaklaşmanın bir aracıdır.

The Man'ın balık avlama çabası onun hegemonik erkeklik ölçütünü karşıladığını kanıtlarcasına nehir kıyısında birlikte zaman geçirdiği kadınlardan daha fazladır. Nehir kıyısına gelen kadınlar balık avlama çabasına girişmezken; onlar doğanın tadını çıkarmak amacındayken, The Man balık tutmaya temel bir eylem olarak odaklanır. Bu iklimde balık avlamaya orada bulunan konuğuna gösterdiği ilgiden daha fazla yatırım yapar. The Man, The Woman ile bir yakınlık kurmak için bilinçli bir biçimde usta bir balıkçı izlenimi oluşturur:

The Woman: Bak. Sen bana-

The Man: Bu her yıl bir kez olur.

The Woman: Sen bana öğretmeye çalıştıyordun-

The Man: (sözünü keserek). Bir kez!

The Woman: Sen bana bütün gün sahilde olta atmayı öğretmeye çalıştın. Ben sadece düğüm ettim. Gün ışığında yapamadım.

The Man: Kolay. Yalnızca hissetmen gerek. (Butterworth, 2012, s.10)

The Man balık avlamak için yaptığı ciddi hazırlıklara karşın iyi bir balık avcısı değildir. Çocukluğundan başlayarak yılın aynı döneminde; deniz alabalığının görüldüğü bir ayda ve aynı nehrin kıyısında avlanmaya geldiği öğrenilse de onun bu etkinlikte başarılı olduğuna tanık olunmaz. Yanındaki kadınların av becerileri The Man'ın becerilerinden daha fazladır. Örneğin The Woman onunla küçükken babasıyla birlikte balık avladığını paylaşır. O, "Alabalık. Deniz alabalığı. Somon" (Butterworth, 2012, s. 26) avlama deneyimleri yaşamıştır. Oysaki The Man bu nehrin kenarında ne çocukluğunda ne de yetişkinliğinde herhangi bir anda avladığı balığı pişirdiğinden söz etmez.

The Man'ın bu etkinlikteki başarısızlığı iyi bir kadın avcısı olması ile karşıtlık oluşturur. Hegemonik erkek olarak The Man'ın cinsel dürtüsü oldukça yüksektir. The Man balık avlamada beceriksiz olsa da kadınlarla olan ilişkilerinde güçlüdür. Çünkü erkekliğin hegemonik özellikteki inşası dışa dönüklüğü gerektirir. The Man oldukça dışa dönük bir erkektir. Onun bu özelliği kadınlarla kolay bir biçimde kurduğu ilişkilerde görülür. The Man'ın The Woman ve The Other Woman ile kurduğu ilişki onun hegemonik erkeklik özelliklerini ortaya koyar. The Other Woman ile bir konuşmasında ona sözde kimseye göstermediği nehrin dibinde bulduğu kalp biçimindeki siyah bir taş göstermesi, nehir kıyısına daha önceden gelen sayısı bilinmeyen diğer kadınlarla olduğu gibi onunla kurmaya çalıştığı ilişkinin bir sembolüdür:

The Other Woman: Güzel.

The Man: Daha önce kimse onu görmedi. Onu daha önce kimseye göstermedim.

Onun senin olmasını istiyorum.

The Other Woman: Alamam.

The Man: Lütfen. Al onu. (Butterworth, 2012, s. 33)

The Man'ın balık avlama etkinliği de onun nehirde bulduğu bir taşı kadınlara armağan etmesi de onun dışa dönük olması ile ilişkilidir. The Man kadınları ağına onlara balık tutmayı öğreterek ya da balık avlayarak değil onlara verdiği bir taş parçasıyla düşürür. Zararsız görülebilecek bir etkinlik olarak balık avlamak ise Butterworth'ün elinde oyundaki hegemonik erkekliğin açığa çıkmasında bir araç olur. Öte yandan The Man kadınlarla ilişkiler geliştirmede becerikli biri olarak sunulur. Connell bu hegemonik erkek özelliğini temelde bedenlenmiş bir erkek siyaseti ile eşleştirir:

Toplumsal cinsiyetle ilgili refleksif beden pratikleri aracılığıyla şekillenen dünya, kadınlar için olduğu kadar erkekler için de siyaset alanıdır. Yani eşitsiz koşulların hüküm sürdüğü bir ortamda verilen çıkar mücadelelerinin alanıdır. Toplumsal cinsiyet siyaseti de bu nedenle bedenler aracılığıyla yürütülen bir toplumsal siyasettir. (Connell, 2005, s. 64, 66)

The River bu nedenle kadını metalaştıran ve ötekileştiren bir erkeğin hazzını yansıtan bir oyun olarak gelişir. "Heteroseksüel duyarlılık" (Connell, 2005, s. 123) olarak tanımlanan bu durum Connell'a göre, "kadınlığı inşa eden toplumsal bir pratik dahilinde çelişkili bir farkındalık katmanı olarak bulunabilir" (2005, s. 123). Bu anlamda The Man için arzusun kalıplara sokulmuş bir biçimi ortaya çıkar. The Man'ın kadınlarla olan ilişkisi onun oldukça övünebileceği bir davranıştır. Fakat unutamadığı bir kadın yüzünden konuk ettiği her bir kadını suistimal etmesi, konuğu olan kadınların her birine onları sevdiğini söylemesi ve onların resmini çizerken yüzlerini belirgin bir biçimde çizmemesi onun sevgi anlayışının tutarsızlığını yansıtır. Kendince onların yüzlerini

nehirden yansıdığı biçimiyle çiziyordur ama onun sözleri avı olan kadınları ötekileştirmesinin bir parçası olarak göze çarpar:

The Other Woman: Bana bakmıyorsun.

The Man: Çünkü seni çizmiyorum.

The Other Woman: Peki ne çiziyorsun o zaman?

The Man: Senin yansımanı çiziyorum. Aynaların önünde kendimizi gördüğümüz tek yol budur. Sudaki yansıma. Bana bakıyor musun? Buradayım. (Butterworth, 2012, s. 37)

The Man'ın yaptığı resimlerde konuğu olan kadınların yüzlerini çizmemesi onlarla uzun soluklu ilişkiler kurmayacağını bir göstergesidir. Oyunun sonunda onun bu davranışının yanıtsız kalması beklenemez. Hem The Woman'ın hem de The Other Woman'ın aynı anda "aşkın tam olarak ne anlama geldiğinden emin değilim" (Butterworth, 2012, s. 43) diyerek, The Man'i terk etmesi bunun önemli bir kanıtı niteliğindedir. Ancak The Man'ın sevgi arayışı; zihnindeki kadını bulmaya çalışması oyunun sonunda bitmez. The Woman ve The Other Woman gibi bir başka kadının yeni bir konuk olarak ortaya çıkması bunun göstergesidir:

The Man: Neredeydin?

Another Woman: Nehrin aşağısındaydım. Gün doğuyordu.

The Man: Seni aradım. Her yerde seni aradım. Seni bulamadım.

Another Woman: Long Pool'a gittim. Orası balıklarla doluydu. Sürüler halinde, berrak suda süzülüyorlardı. Çok güzellerdi. Elimle suya dokundum ve anında ellisi dağıldı. Bir tane yakalayabileceğimden emin misin?

The Man: Senin görmeni istediğim bir şey var. Daha önce hiç kimseye göstermediğim bir şey. (Butterworth, 2012, s. 45)

Bu konuşma bir yandan The Man'ın kadınlarla olan ilişkisinin aynılığını ve onun hegemonya ağının ne denli geniş olduğunu gösterirken, öte yandan kadınlar için sürekli olarak kurduğu bu ağın onun için sevginin anlamını bulmaya yetmediğini açığa çıkarır. Bilinmeyen tek şey bencil olan The Man'ın bu balık avlama oyununu daha ne kadar sürdürecektir. The Man tüm hegemonik erkeklik özellikleriyle Jez

Butterworth'ün diğer oyunlarındaki erkeklerden tamamıyla ayrışır. Oyunun sonunda yalnız değildir, intiharın eşliğinde değildir ya da güçsüz değildir halen hegemonyanın tüm özelliklerinden yararlanmaktadır.

5. Sonuç

The River'ın erkek oyun kişisi The Man kendine özgü hegemonik özellikleriyle yirminci yüzyılın sonunda İngiliz tiyatrosunda sıklıkla karşılaşılan kadınlar üzerinde baskı kurmayan ve silik erkek oyun kişilerinden ve İngiliz oyun yazarı Jez Butterworth'ün diğer oyunlarındaki hegemonik olmayan erkek oyun kişilerinden ayrışır. Butterworth, İngiliz erkeklerini, tıpkı The Man gibi, hem kadınlar hem de çevreleri üzerinde egemen olan bireyler olarak eleştirir gibi görünür; çünkü böyle bir eylem asla İngiliz kültürüne ve kimliğine uymaz ve İngiliz erkekleri ile kadınları arasında karşılıklı bir anlayış inşa edilmesine izin vermez (Kaya 2018). Bu, *The River*'ın sahnelendiği yirmi birinci yüzyılın ikinci on yılında erkek kimliğinin yeniden ve nasıl biçimlendiğinin; yeni liberalizmin bu dönemde, doksanlı yılların sonundaki erkeklik bunalımından nasıl uzaklaşmaya başladığının anlaşılması bakımından önemlidir. Erkeklikler durağan bir sistem içinde değerlendirilemez. Bu anlamda bu çalışma bir hegemonik erkek örneği aracılığıyla hem İngiliz tiyatrosundan yansıdığı biçimiyle yirminci yüzyılın sonuna dek süren erkeklik bunalımının geride kaldığını gösterirken, hem de yüzevurumcu tiyatronun silik erkek oyun kişilerinden uzaklaşıldığının ve Reawyn Connell'in tanımladığı hegemonik erkeğin sahnede yeniden yer almaya başladığının iddiasını taşır. Çünkü *The River*'ın baş karakteri The Man Jez Butterworth'ün diğer tüm oyunlarındaki erkek oyun kişileriyle kıyaslandığında, çocukken kazandığı erkeklik özellikleriyle, heteroseksüel özelliklerle ve kadınlarla olan haz odaklı ilişkileriyle hegemonik erkek olarak öne çıkar. Bu çalışma çağdaş İngiliz tiyatrosu alanında hegemonik erkeklik üzerine yapılacak başka çalışmalara bir örnek niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

- Beasley, C. (2008). Rethinking hegemonic masculinity in a globalizing world. *Men and masculinities* 11(1), 86-103. <https://doi.org/10.1177/1097184X08315102>
- Broich, U. (2001). 'A Theatre of Blood and Sperm: New Trends in British Theatre,' *European Studies: a Journal of European Culture, History and Politics* 16: 207-226.
- Butterworth, J. (2012). *The River*. London: Nick Hern Books.
- Connell, R. W. (1996). Teaching the boys: New research on masculinity, and gender strategies for schools. *Teacher College Record*, 98(2), 206-235. <https://doi.org/10.1177/016146819609800203>
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Second Edition. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Connell, R. W. and Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*. 19: 6 December, pp. 829-859.
- Connell, R. W. (2016). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar; toplum, kişi ve cinsel politika*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demetriou, D. Z. (2001). Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique. *Theory and Society*. 30(3): 337-361.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.
- Goldberg, H. (1976). *The hazards of being male*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hearn, J. (2012). A multi-faceted power analysis of men's violence to known women: from hegemonic masculinity to the hegemony of men. *The Sociological Review*, 60(4), 589-610. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2012.02125.x>
- Hinojosa, S., & Karp, D. A. (2010). *Cultural competence in trauma therapy: Beyond the flashback*. American Psychological Association.
- Hooper, C. (2001). *Manly states: Masculinities, international relations, and gender politics*. New York: Columbia University Press.
- Kaya, K. (2018). A Brief Introduction to Masculinity: Jez Butterworth's *The River*. In *Social Sciences* (pp. 29-42). Akademisyen Kitabevi.
- Kaya, K. (2023). *Jez Butterworth'ün Uzamsal Sahnesi*. Ankara: Sonçağ.
- Kaufman, M. (1993). *Cracking the armour: Power, pain, and the lives of men*. Toronto: Penguin/Viking.
- Kimmel, M. S. (2002). "The Birth of the Self-Made Man", *The Masculinity Studies Reader* (Ed.) R. Adams ve D. Savran, Oxford: Blackwell, 135-152.
- Kupers, T. A. (2005). Toxic Masculinity as a Barrier to Mental Health Treatment in Prison. *Journal of Clinical Psychology*, 61(6), 713-724. <https://doi.org/10.1002/jclp.20105>
- Lichterman, Paul. 1989. "Making a politics of masculinity". *Comparative Social Research*, 11: 185-208.
- Lusher, J. M., & Robins, R. W. (2010). Measurement and validity characteristics of the short version of the Revised Eysenck Personality Questionnaire (EPQR-S). *Journal of Personality Assessment*, 94(1), 41-46. <https://doi.org/10.1080/00223890903425931>

- MacKenzie, J. M. (1987). "The imperial Pioneer and hunter and the British masculine Stereotype in late Victorian and Edwardian times" pp. 176-198 in *Afanliness and Morality: Affidle-Class Masculinity in Britain and America 1800-1940*, ed. J.A Mangan and James Walvin. Manchester: Manchester University Press.
- McEvoy, S. (2020). *Class, Culture, and Tragedy in the Plays of Jez Butterworth*. Springer Nature.
- Murphy, P. F. (1994). "Introduction: Literature and Masculinity." *Fictions of Masculinity. Crossing Cultures, Crossing Sexualities*. Ed. Peter F. Murphy. pp. 1-17. New York: New York UP.
- Nascimento, M. ve Connell, R. (2017). Reflecting on twenty years of Masculinities: an interview with Raewyn Connell. *Ciencia & saude coletiva*, 22, 3975-3980. <https://doi.org/10.1590/1413-812320172212.27242016>
- Nichols, J. (1975). *Men's liberation*. New York: Penguin.
- Rabey, D. I. (2015). *The Theatre and Films of Jez Butterworth*. London: Methuen.
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Segal, L. (1987). *Is the Future Female? Troubled thoughts on contemporary Feminism*. London: Virago.
- Sierz, A. (2011). "Jez Butterworth", In *The Macmillan Guide to Contemporary British Playwrights*, (ed.) Martin Middeke, Peter Schnierer and Aleks Sierz. pp. 42-61, London: Methuen.
- Yang, Y. (2020). What's hegemonic about hegemonic masculinity? Legitimation and beyond. *Sociological Theory*, 38(4), 318-333. <https://doi.org/10.1177/0735275120960792>