HECE AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ **YIL**: 30 **SAYI**: 354-355-356 **HAZİRAN-TEMMUZ-AĞUSTOS** 2026 ISSN 1301-210X

ÖZEL SAYI: 52

HECE

TÜRK TİYATROSU

ÖZEL SAYISI

CİLT- II

HECE DERGİSİ ÖZEL SAYILARI

1- TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜ
2- TÜRK ŞİİRİ
3- AHMET HAMDİ TANPINAR
4- TÜRK ROMANI
5- DİRİLİŞ VE SEZAİ KARAKOÇ
6- ELEŞTİRİ
7- EDEBİYAT DERGİSİ VE NURİ PAKDİL
8- HAYAT, EDEBİYAT, SİYASET
9- BÜYÜK DOĞU VE NECİP FAZIL KISAKÜREK
10- ÇOCUK EDEBİYATI
11- HAREKET VE NURETTİN TOPÇU
12- MEKTUP
13- NÂZIM HİKMET
14- CAHİT ZARİFOĞLU
15- MEHMED ÂKİF ERSOY
16- MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME
17- YAHYA KEMAL BEYATLI
18- ŞEHİRLERİN DİLİ
19- CEMİL MERİÇ
20- YERLİLİK
21- RASİM ÖZDENÖREN
22- GEZİ
23- KEMAL TAHİR
24- MEDENİYET
25- MUHAMMED İKBÂL
26- İSLÂM MEDENİYETİ
27- ORHAN KEMAL
28- BATI MEDENİYETİ
29- PEYAMİ SAFA
30- GÜNLÜK
31- ALİYA İZZETBEGOVİÇ
32- DİJİTAL/SAYISAL KÜLTÜR
33- AHMET HAŞİM
34- AFRİKA
35- SABAHATTİN ALİ
36- TÜRK EDEBİYATINDA POLEMİKLER
37- ÖMER SEYFETTİN
38- KARL MARX
39- AKİF İNAN
40- DENEME
41- ALAEDDİN ÖZDENÖREN
42- SANAT
43- DOSTOYEVSKİ
44- KUDÜS
45- SAİT FAİK
46- MİTOLOJİ
47- İSMET ÖZEL
48- TÜRK SİNEMASI
49- OĞUZ ATAY
50-BİYOGRAFİ
51-MUSTAFA KUTLU

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ, 7

1960 Sonrası Türk Tiyatrosu

Yağmur Yıldırımay - Çimen Günay-Erkol, Modern Türk Tiyatrosunda Erkeklik:
Korku, Toros Canavarı ve Keşanlı Ali Destanı Oyunlarında Erkeklik Normlarının Sosyal İnşası, **9**

Jülide Erken, Tiyatro Kahramanı Olarak Nef'î, **21**

Filiz Keskin, Türk Tiyatrosunda Türk Mitolojisi ve Şamanlığın İzleri, **31**

Mehmet Zeki Giritli, Türk Tiyatrosunun Modernist Kırılımı:
Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Türlerarasılık, **42**

Mehmet Akif Öbek, Melih Cevdet Anday, **55**

Arzu Özyön, Melih Cevdet Anday'ın *Dikkat Köpek Var* ve *Müfettişler* Adlı Oyunlarında Korku, Baskı ve Tutsaklık, **64**

İbrahim Özakman, *Ayak-Bacak Fabrikası*'nı Politik Ekoloji Bağlamında Okuyabilmek, **74**

Gizem Ural, Epik Tiyatro Bağlamında Vasıf Öngören'in Oyun Yazarlığı. **86**

Didem Ardalı Büyükarman, Suç, Muamma ve Soruşturma: Türk Tiyatrosunda Polisiye Yapının İki Örneği, **93**

E. Candan İri, Turgut Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun*'unda Anlatıcının Metatiyatral İşlevi, **102**

Sezen Safi, Modern Dramın Kırılma Noktasında Güner Sümer Tiyatrosu, **111**

Semanur Gönül, Aydın Arıt'ın *Aya Bir Yolcu Var* Oyununda Absürt Unsurlar, **122**

Gıyasettin Aytaş, Emine Işınsu'nun Tiyatrolarında Madde ve Ruh Çatışması, **132**

Devrim Özbek, Postmodern Bir Shakespeare Yorumu: Başar Sabuncu'nun *Bir Ata Krallığım* Adlı Oyunu, **146**

Nurgül Karakoca, Kıbrıs Türk Tiyatrosunda Bekir Kara, **157**

Duygu May, Temsilin Eşiğinde Bir Yazar: *Kırmızı Karaağaç*'ta Virginia Woolf, **164**

Ezgi Özkan- Gökhan Tunç, Ferhan Şensoy Tiyatrosunda Metinler Arası İlişkilerin Kurucu İşlevi:
Üç Kurşunluk Opera Örneği, **174**

Tümerkan Turna, Çocuk TiyatrOunda Yazınsal Bir Durak: Nezihe Araz'ın *Akıllı Tavşan* ve *Güçlü Aslan*'ı, **189**

Âtıf Bedir, Nuri Pakdil'in Tiyatro Eserleri: "Tanrı Tiyatroya Girecek", **196**

Şura Tayran, Ülkü Ayvaz'ın *Nihavent Longa* Oyununda Tarihsel Tekerrür, **203**

Betül İlayda Baran, Yüksel Pazarkaya'nın *Mediha*'sında Göç Olgusu, **208**

Muhammed Hüküm, Bir "Oyun" Olarak *Oyunlarla Yaşayanlar*, **214**

M. Murat Uçar, Murathan Mungan'ın Mezopotamya'sı, **223**

Mehmet Emir Kaleli, Memet Baydur Tiyatrosunda Ara Mekân Estetiği, **234**

Sema Göktaş, Yazarından İntikam Alan Bir Oyun: *Düdüklüde Kıymalı Bamya*, **241**

İlker Ateş, Behiç Ak'ın *Tek Kişilik Şehir* Piyesinde Homo Somnians, **248**

Gaye Belkız - Yeter Şahin, *Divâne Ağaç* (Yunus Emre) Oyununda Postmodern Unsurlar, **262**

Dursun Şahin, Üstün Dökmen'in *Nokta Nokta Hanım*'ın Hayatı Adlı Eserinde
Feminist Tiyatro Açısından Kadın Meseleleri, **277**

Beste Sarıca, Feminist Tiyatro ve Sevilay Saral, **289**

Aycan Gürlüyer, Türk Tiyatrosunda Geçmişin İzleri ve Terk Edilmiş Kadınların Hikâyesi: *Unutulan*, **302**

Züleyha Nurgül Ertuğrul, Mesnevi'den Sahneye *Leyla ve Mecnun*, **310**

Hatice Şaşmaz, Türk Tiyatrosunda İktidar Olgusu, **316**

Şebnem Telci Dereli, Gelenekselin Dönüşümü: 2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığı, **331**

Hasibe Kalkan, 2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda Baba Figürü, **337**

4. BÖLÜM: TİYATROYA KAVRAMSAL VE KURAMSAL BAKIŞLAR

Aslıhan Ünlü, Biyografik Dramın Sınırları ve Türk Tiyatrosundan Bir Örnek Üzerine Tartışma, **348**

Münip Melih Korukçu, Konvansiyonel Rejide Metinden Sahneye Tiyatro Yönetmenliği, **361**

Ufuk Özdağ, İklim Değişikliği Tiyatrosu, **368**

Z. Gizem Yılmaz Eriş, 'Bütün Dünya Bir Sahnedir': Mekâna-Özgü Oynamak, **374**

Başak Ağın, Posthüman Tiyatro ve Performans: Dört Model ve Konumlanma Sorunları, **382**

Derya Korkmaz Ataş, Homo Ludens'in En Yalın Hali: Sahnede Bir Başına, **390**

Duygu Beste Başer Özcan, Tiyatrove Engellilik: Kuramsal Bir Değerlendirme, **394**

Hande Dirim, Yaş ve Tiyatro, **402**

Sinem Bozkurt Sancaktaroğlu, Metinden Sahneye: Tiyatro Çevirisine Dair, **416**

Veli Kılıçarslan, On Dokuzuncu Yüzyılda İşitsel İçerik Sunan Teknolojik Bir Platform: Théâtrophone, **421**

Sevda Arslan, Sesle Kurulan Sahne Türkiye'de Radyo Oyununun Gelişimi ve Anlatı Evreni, **430**

5. BÖLÜM: TÜRK TİYATROSUNA EMEK VERENLER

Ozan Kolbaş, Mütareke Döneminde Kurulmuş Bilinmeyen Bir Tiyatro Yazarları Topluluğu:
Temaşa Muharrirleri Cemiyeti ve Nizamnamesi, **438**

Oğuzhan Murat Öztürk, Geleneksel Türk Tiyatrosunun Unutulmaz Pişekârı: Küçük İsmail Efendi, **450**

Beyhan Kanter, Osmanlı Kadın Dergilerinde Tiyatro Tartışmaları: Modernleşme, Ahlâk ve Kamusal Alan, **469**

Aslıhan Keleş Kurtoğlu, Çelişkiler ve İkilemler İçinde: Afife Jale, **477**

Engin Keflioğlu, Bedia Muvahhit: Yeni Türkiye'nin Sahnedeki İdeal Kadını (1923–1932), **484**

İbrahim Özen, Silvain'in Şakird-İ Marifeti: Burhanettin Tepsi, **503**

Aybüke Uyar, Hatıralardan Müfit Râtip'e Bakmak, **518**

Ayşegül Çelik, 1911; Paris, Prens Hamlet ve Kuru Ekmekler, **529**

Yakup Öztürk, Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na Vasfi Rıza Zobu'nun Hatıraları, **533**

Füsun Ataman, Tanzimat Dönemiyle Birlikte Türk Tiyatrosunda Eğlence ve Kanto Geleneği**,** **542**

Fatih Uğur, Peruz Hanım'ın İzinde: Türk Edebiyatında Kanto ve Kantocular, **546**

Tuğba Dikici, Mehmet Furkan Dikici, Müzikal Yolculuğumuzun Önemli Durakları, **556**

İ. Arda Odabaşi, Tiyatro ile Sinema Arasında: *Leblebici Horhor Othello'ya Karşı*, **561**

İsmail Alperen Biçer, Bozkırda Işıyan Sahne: Halkevleri ve Tiyatro, **572**

Duygu Çelik Burkay, Tiyatro Alanında Eşik Bekçiliği ve Meşruiyet Mührü: Baltacıoğlu Örneği, **578**

Ayça Odabaşı, Carl Ebert'in Tiyatro Devrimi ve Türkiye, **592**

Duygu Dede Gürağaçlıgil , Sahnenin Hafızası: Metin And ve Tiyatro , **601**

Anıl Ersoy, Türk Tiyatrosunun Bilge Hocası: Sevda Şener, **608**

Özlem Belkıs, Türkiye'de Tiyatro Akademisi ve Özdemir Nutku, **614**

Sevi Algan, Tiyatroda Vizyoner Bir Girişim: Tal-Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, **618**

Ece Yassıtepe Ayyıldız, "Tiyatromuzun Kaşıkçı Elması" Genco Erkal, **626**

Kübra Gündoğdu, Osmanlı'dan Günümüze Türk Tiyatro Süreli Yayınlarına Bir Bakış, **631**

Ayşegül Şentürk, Türkiye'De Tiyatro Tarihi Yazmak ve Tiyatro Arşivimiz, **646**

Canan Olpak Koç, Refik Ahmet Sevengil ve Tiyatro, **654**

Ahmet Evis, Burhan Arpad'ın Tiyatro Eleştirmenliği, **664**

Mürsade Meryem Kılıç, Üstün Akmen'in Eleştiri Evreni, **674**

Erdem Beliğ Zaman, Hususi Teşebbüslerin Türk Tiyatrosu'na Tesiri, **681**

Gülçin Üstüntaş, Karadeniz'de Tiyatro ve Turneler, **688**

Nedim Saban, Bir Özel Tiyatro Örneği: Tiyatrokare, **696**

Özen Yula, Günümüz Türk Tiyatrosu'nda "Yenilenme" Sorunu, **702**

Atila Alpöge, Genç İnsan ve Tiyatro: Evet Ama Niçin ve Nasıl?, **708**

İbrahim Demirci, Taşradan Merkeze Tiyatro İzlenimleri, **722**

Dünya Tiyatrosu

Yeşim Egemen, Ana Hatlarıyla Batı Tiyatrosunun Kökleri ve Gelişimi, **725**

Ahmet Sait Akçay, Modern Afrika Draması Üzerine Kısa Bir Giriş, **729**

Gökhan Çetinkaya, İran Tiyatrosu, **735**

Rahmi Er, Arap Tiyatrosu, 747

Gamze Öksüz - Ümmühan Avşar, Rus Tiyatrosunun Tarihsel Gelişimi ve Modern Tiyatroya Katkıları, **767**

Deniz Ece, Modern Azerbaycan Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış, **786**

Maral Mammedova, Türkmen Tiyatro Geleneğinin Tarihsel Gelişimi ve Kurumsallaşma Süreci, **794**

Fatih Yılmaz, Özbek Tiyatrosunun Dünü ve Bugünü, **806**

Ecem Gül İlek, Kazak Tiyatrosunun Tarihî Gelişimi, **814**

Elfet Zakircanov, Tatar Tiyatrosu, **834**

Hatice Sandıkkaya Örücü, Kıbrıs Türk Tiyatrosu, **845**

Soruşturma

Abdullah Öztürk, 854

Ali Cüneyd Kılcıoğlu, 856

Cenk Türkkanı, 859

Mahmut Cankıymaz, 860

Naci Taner Büyükarman, 861

Sertaç Sayın, 865

Turgay Korkmaz, 867

Yeşim Özsoy, 870

Sanem Gençalp, 871

Günsu Özkarar, 872

Murat Mahmutyazıcıoğlu, 873

Söyleşiler

Hidayet Sayın ile Tiyatro Üzerine, Konuşan: Özlem Kurt, **874**

Ahmet Önel'in Kaleminden Tiyatro ve Tiyatro Yazarlığına Dair Birkaç Not, Konuşan: Nurtaç Ergün Atbaşı**, 881**

Turhan Yılmaz Öğüt ile Tiyatro Yayımcılığı Üzerine, Konuşan: Koray Üstün, **887**

Tanıklıklar

Hazırlayan: **Koray Üstün**

Nevra Serezli ile Türk Tiyatrosu Üzerine, **890**

Suna Keskin ile Tiyatro Yaşamı Üzerine...**, 894**

Füsun Erbulak, Hazırlayan: Koray Üstün, **896**

Salih Kalyon ile Çocuk Tiyatrosu Üzerine..., **897**

Rahmi Dilligil, Rahmi Dilligil ile Dilligil Ailesinin Türk Tiyatrosuna Katkıları Üzerine..., **900**

Melek Baykal ile Ankara Devlet Konservatuarı Üzerine..., **902**

Cem Davran ile Darülbedayi Üzerine..., **903**

Pınar Çekirge ile Tiyatro İzleyicisi Olmak ÜzerIne..., **905**

Bibliyoğrafya

Hazırlayanlar: **Gonca Bingöl, Şura Tayran, Semanur Gönül, Aytuğ Kargı, Ayşe Ertürk**, **911**

SUNUŞ

Edebiyat müfredatı *Poetika*'yla *Poetika* da tiyatroyla başlar.

Bugün klasik anlamda sınırlar çizmenin zor olduğu yazınsal türlerin temelinde "etkili ve güzel söz söyleme" pratiğinin yattığı düşünüldüğünde tiyatroyu temel bir tür olarak değerlendirmek abartı olmayacaktır. Bu durumda tiyatroyu sadece bir performans sanatı olarak tanımlamak, türe en büyük haksızlıktır.

Batılılaşma tesirindeki Türk edebiyatını ele alan edebiyat tarihleri incelendiğinde bir edebî tür olarak tiyatroya hak ettiği vurgunun yapıldığını görebiliyoruz aslında. Öyleyse neden bugün tiyatro metinleri, yalnızca sahne icra metni olarak görülüyor? Bu sorunun pek çok cevabı var: romanın birincil tür olarak görülmesi, roman yazarlarının nicelik olarak üstünlüğü, kültürel sermayenin öncelikli pazarlaması… İhaleyi romana yıkmak gibi bir derdimiz yok ancak bugünün edebiyatında romanın gölgesinin -şiir de dahil- tüm türler üzerine düştüğü açık.

Gelinen noktada tiyatro okunmuyor, izleniyor.

Güncel yazınsal pratiklerimizde tiyatro okumanın yerini başka başka işler almışsa da tarih, edebiyat tarihi türün yazınsal bir metin olarak varlığının yadsınılamayacağını ortaya koyuyor. Bu sayının amacını da bu noktadan değerlendirmenizi isteriz. Kökleri asırlara uzanan sahne sanatlarımız ve iki asra yaklaşan metin esaslı tiyatro geleneğimiz, bizi yeniden tiyatro okumaya çağırıyor.

***

Günlük hayattaki davranışlardan aile düzenine, tarihsel bilgiden duygu farkındalığına uzanan işlevsel yükleriyle XIX. yüzyıl edebiyatını sırtlayan tiyatro, XX. yüzyılda da benzer işlevlerle araçsallaştırılmışsa da biriken miras, usta kalemlerin elinde farklı dil, içerik ve biçemlerle iyi metinlerin doğuşunu sağlamış; bugün hem dramaturji hem de okuma pratiği açısından okurunu tatmin edecek bir dağarcığımız oluşmuştur. Elinizdeki özel sayıda, bu birikime dair eleştirel ve tarihsel okumalardan oluşan yazılara ağırlık verilerek tiyatronun bir edebî tür olarak yeniden gündeme gelmesi amaçlanmıştır. Sözlü kültür üzerinden ilerlediği için ancak derlemeler sayesinde günümüze ulaşan geleneksel tiyatro metinlerinden, okuruna ulaşamadığı için basılmayan bugünün "tekst"lerine kadarki süreçte tiyatro tarihini kuran pek çok metne dair değerlendirmelere yer verilmiştir. İzlekler ve kuramlar odağında kaleme alınan yazar odaklı metin okumalarının yanı sıra Türk tiyatrosunu sahne, eğitim, eleştiri alanlarında da emek veren isimler üzerine yazılarla da Türk tiyatrosunun farklı cephelerine dair yazılar da özel sayıda yer almıştır. Bu noktada derginin hacminden dolayı edebiyat odaklı yazılar kadar panoramik bir çerçeve sunulamadığının farkında olduğumuzu da ifade etmek isteriz. Maddi manevi büyük fedakarlıklarla Anadolu'yu karış karış gezerek Türk sahnesini ayakta tutan oyuncular kadar sahne arkasında verdikleri emekle oyunun izleyicilerle buluşmasına katkı sunan tüm tiyatro emekçilerini de saygıyla anıyor, selamlıyoruz.

Türk tiyatro tarihinde iz bırakan metinlere yönelik değerlendirmeler ve sahne faaliyetleriyle Türk tiyatrosu için emek veren isimler için hazırlanan çalışmaların yanı sıra tiyatronun sahne ve metin dışındaki bağlamlarda emek veren isimlerine odaklanan, tiyatronun evrenselliğini vurgulayan, farklı coğrafyalardaki tiyatro faaliyetlerinden bahseden ve tiyatro araştır-

malarında yönteme dair bir bakış açısı öneren yazılara yer vererek tiyatro çalışmalarının farklı sahalarını da kapsama dahil etmek istedik.

İki yılı aşan hazırlık sürecinde çok kişiden destek aldık. Özellikle çalışmalarına Tiyatro Anasanat Dalı çatısı altında devam eden araştırmacılara ve Türk tiyatrosuna emek veren oyunculara ulaşmamız konusunda bize katkı sunan Prof. Dr. Bünyamin Aydemir, Muharrem Ergün ve Nedim Saban'a; söyleşileriyle tiyatronun dünü ve bugününe dair değerlendirmelerini bizimle paylaşan araştırmacı ve sanatçılara; özel sayı kapsamında açtığımız Soruşturma'ya yanıt vererek geleceğin tiyatro araştırmacıları için çok değerli bir kaynak bırakan oyun yazarlarına, çalışmalarıyla Türk tiyatrosuna ışık tutan tüm yazarlara ve Bibliyografyayı hazırlayan Şura Tayran, Gonca Bingöl, Semanur Gönül, Ayşe Ertürk ve Aytuğ Kargı'ya çok teşekkür ederiz.

Son olarak elinizdeki özel sayı, Ömer Faruk Ergezen'in desteği olmasaydı böyle geniş bir kapsamla hazırlanamazdı. Başta Ömer Faruk Ergezen, Hece Yayın Kurulları ve Âtıf Bedir olmak üzere elli bir sayıdır Türk Edebiyatı araştırmalarına katkı sunan tüm HECE ailesine çok teşekkür ederiz. Bu vesileyle HECE'nin 53. özel sayısının Ahmet Midhat Efendi üzerine hazırlandığını da duyurmak isteriz.

Doç. Dr. Koray Üstün
Doç. Dr. Nurtaç Ergün Atbaşı

Yağmur Yıldırımay - Çimen Günay-Erkol

MODERN TÜRK TİYATROSUNDA ERKEKLİK: *KORKU, TOROS CANAVARI* VE *KEŞANLI ALİ DESTANI* OYUNLARINDA ERKEKLİK NORMLARININ SOSYAL İNŞASI

Modern Türk tiyatrosunun altın çağı olarak nitelendirebileceğimiz 1950'li ve 1960'lı yıllar, toplumsal değişimin başarıyla sahneye taşındığı yıllardır. Dönemin üç büyük ustası olan Orhan Asena, Aziz Nesin ve Haldun Taner, Türkiye'nin siyasi ve sosyolojik çalkantılarını sahneye yansıtırken toplumsal yapıda "erkeklik" kimliğinin nasıl kurgulandığını, güç ilişkilerini meşrulaştıran "hegemonik erkeklik" kalıplarını ve bu kalıpların altında ezilen erkeklerin krizini başarılı bir şekilde sergilerler. Bu üç büyük yazar kendilerini "feminist yazarlar" olarak tanımlamadıkları gibi, metinlerini doğrudan bir cinsiyet politikası gütmek için de kaleme almadılar. Bu nedenle, "Tiyatro metinlerinde ortaya çıkan, erkekliğe ilişkin kalıp yargıların, kaygıların bu isabetli eleştirisini neye borçluyuz?" sorusu önemli bir araştırma sorusudur. Bu yazıda, Orhan Asena'nın 1955 yılında sahnelenen oyunu *Korku*, Aziz Nesin'in 1963 tarihli oyunu *Toros Canavarı* ve Haldun Taner'in 1964'te sergilenen başyapıtı *Keşanlı Ali Destanı*'ndan hareketle, Modern Türk tiyatrosunun erkekliğin eleştirisine duyduğu ilgiyi çözümleyeceğiz.

1955 yılında yazılan ve aynı yıl Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen *Korku*, Orhan Asena'nın adını geniş kitlelere duyuran ilk büyük başarısıdır. Oyun, bir devrimin yaşanmasının ardından eski düzenin destekçilerindeki paranoyak ruh hâlini ele alır ve erkekliğin "kırılganlığı" temasını korku duygusu ile birlikte işler. 1963 yılında yazılan ve İstanbul Şehir Tiyatroları dâhil olmak üzere pek çok topluluk tarafından defalarca sahnelenen *Toros Canavarı*, uysal, hatta "pısırık" biri olan emekli memur Nuri'nin bir yanlış anlaşılma sonucu azılı bir suçlu olan Toros Canavarı zannedilmesi etrafında gelişen olayları ele alır ve Nuri'nin sert erkek rolünü oynadıkça çevresinden saygı görmeye başlamasını mizahi bir dille sergiler. 1964 yılında ilk kez Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından sahnelenen ve Türk tiyatro tarihinin en çok izlenen oyunlarından biri olan *Keşanlı Ali Destanı* da işlemediği bir cinayetin üzerine yıkılmasıyla Ali'nin, halkın gözünde kahramanlaşmasına eğilir. Ali'nin sürdürmek zorunda kaldığı "kabadayılık" rolü etrafına örülen gülmece unsurlarıyla, kültürün güç gösterisine verdiği önem, ironik bir eleştirel çerçevede gösterilir.

Bu üç oyunun ortak noktası, yazıldıkları dönemdeki Türkiye'nin çalkantılarını toplumun güç ve şiddete olan gizli hayranlığı ile yansıtmalarıdır. Yazarların ortak paydası toplumsal gerçekçi gelenektir. Bu gelenekte, toplumun aksayan yönlerine ilişkin tespitler yapılması, insanın tüm çıplaklığıyla ortaya konması amaçlandığı için de oyunlardaki eleştirinin "erkeklik" gibi toplumdaki güç tartışmasının merkezinde duran en temel direğe çarpmaması olanaksızlaşmıştır. Oyunlarda hegemonik erkekliğin kriterlerinin ifşa edildiği, bunlarla örülü bir sistemin bireylerde iktidar tutkusu yarattığının altının çizildiği, güç ve yenilmezlik üzerine kurulu erkeklik imgesinin alaya alınarak eleştirildiği görülmektedir. Erkeklik, bir

performans olarak ayırt edilmiş ve bu da, toplumun ikiyüzlülüğünü gözler önüne seren isabetli eleştirilerle birlikte gösterilmiştir.

Bu çalışma, Modern Türk tiyatrosunun tüm kanonunu veya adı geçen yazarların bütüncül edebî kimliklerini "erkeklik" üzerinden inceleme iddiası taşımamaktadır. Güncel bazı çalışmalarda, edebiyat, felsefe-sosyoloji ve siyaset gibi erkek-egemen alanlardaki öncü erkeklerin eleştirel bir gözle incelenmesi (Özman, Akyüz ve Seven, 2025); iş ve emek piyasasındaki erkeklik konumlarının toplumsal cinsiyetli bir perspektiften ele alınması (Sancar, 2020; Sancar ve Göç, 2021); kurmacanın erkeklik eleştirisi konusundaki verimliliğinin üzerinde durulması (Göç ve Topçu, 2023) gibi örnekler, farklı konulara yayılmaya ve derinleşmeye müsait bir araştırma alanı ile karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Tiyatro özelinde de, toplumsal cinsiyet perspektifinden çeşitli araştırmalar yürütülmüştür; Sahne Sanatları alanında yürütülen az sayıdaki tezde "kadın-erkek ilişkileri" gibi tematik bir başlığın tercih edildiği veya kadın-erkek karakterlerin karşılıklı incelendiği (Özmen, 2008; Kaya, 2016); Türk edebiyatı alanında yapılan tezlerde ise yoğunluklu olarak "kadın karakterler"e ve "kadınlık" konusuna ilgi gösterildiği görülmektedir (Sevim, 2019; Akkuş, 2021; Güngör, 2019; Gümüş, 2019; Dursun, 2016). Bu nedenle, "erkeklik" konusu incelenmeye muhtaç bir odak olmayı sürdürmektedir.

Erkekler Arası İktidar İlişkileri

Erkekliğe ilişkin mizahi gözlem ve eleştiriler, bu kavramın tartışılmasına, verili olanın yeni bir gözle görülmesine olanak sağlar ve cinsiyet kalıplarının oluşturduğu baskı ve eylemlerin yer yer birbirinden farklılaştığını görmemize yardım eder. Bu çalışmanın konusu olan "erkeklik", genel anlamda "aynı anda hem toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde bir yerdir hem de kadınların ve erkeklerin toplumsal cinsiyetli bu yere bağlanmalarıyla sonuçlanan pratikler ve bu pratiklerin bedensel deneyim, kişilik ve kültür üzerindeki etkileridir" (Connell, 2019: 142). Bu etkileri tek bir yerde toplama gayreti sonuçsuz kalır; çünkü her toplum, kültürel olarak farklılaşabilen çeşitli erkeklik modelleri üretir. Erkeklik göreceli ve dinamik bir yapıdır; temel olan şey ise bu yapının tahakküm süreçleri içermesidir.

Orhan Asena'nın *Korku* (1955) oyunu, iktidar tutkusunu ve trajediyi işlerken "liderlik" kavramının arkasındaki zaafları anlatır. Oyunda, O adlı kişi, kendisini destekleyenler tarafından ülkede kahraman ilan edilir. Oyunun başında Kadın ve Gazeteci arasında geçen konuşma, ülkede rahatsız olunan yönetime karşı bir ayaklanma başladığını, küçük kıvılcımları birbirine sarmalamak için gerekli olan kudretli bir soluk olarak O'nun seçildiğini ifade eder. Kadın, O'nun nişanlısıdır ve şuursuz, şaşkın, halkı birbirine düşürmekten başka işe yaramayan Gazeteci gibi insanları eleştirmektedir. Çünkü onlar, neye yaradığı belli olmayan kongrelerinde lider olarak O'yu seçmiş, onu yüz yıl sonra bile benzeri görülmeyecek bir "kahraman" yapmış -ki bu kahraman ona göre sahtedir- ve sevenleri ayırmıştır.

Oyunun ilk bölümünde Kadın ile Gazeteci konuşurken, Albay ve iki teğmen O'yu bulma ümidiyle eve baskın yapar. O, ülkeyi birbirine katan olaylarda bir liderdir ve suçludur, acilen yakalanmalıdır. Fakat teğmenlerden biri gizlice kadına, O'yu onun sakladığını söyler. Teğmen "Tanrı'nın sevgili bir kuluymuş" (Asena, 1956: 29) ki fikirlerine hayran olduğu

bu adamı bulmuştur. Buradan sonra oyunun gerilimini, Kadın ile O'yu buluşturma endişesi sırtlar. Kadın, askerler tarafından O'yu yakalamada bir araç olarak kullanılır; evde bırakılır ve etrafında her gün bir asker nöbetçi durarak O, gafil avlanmaya çalışılır. O arada Kadın'a yardım edecek İkinci Teğmen ile Kadın anlaşma yapar. Teğmen, uygun gördüğü an "alelade olmayan" (42) O'yu eve getirecektir. Ertesi gün O gelir, ama hiç de öyle ilahlaştırılan bir tarafı yoktur, tıpkı Kadın'ın da dediği gibi. Kadın, en başından beri O'nun "pısırık" bir adam olduğunu düşünmektedir ve nasıl olup da insanların onu yiğitleştirdiğini bir türlü anlamamıştır.

Kadın ile O'nun diyaloglarının başladığı sahnede Kadın, bu olanlara inanamadığını, O'nun bu değişimini kabul etmediğini söylerken O, "Ah bir çıkarını bulabilsem, attığım o adımları teker teker geri alabilsem" (55) diyerek pişmanlığının emarelerini göstermeye başlar. İşler kötüye gidiyordur ve O'ya göre ona kalan sadece ölümdür. Hatta ölme fırsatını kaçırdığı için çok üzgündür. Ağlar gibi bir sesle konuşur. Kadın'a bile güvenini kaybetmiştir; onun kendisini ele vereceğinden korkar. Kadın onun bu hâline acır; öyle bir kader ki "bir milletin gönlünü fethetmek isterken" "bir kadının merhametine avuç aç"mıştır (61). Yani O, yetişkin bir erkeğin, üstelik uykusu bile manalı olan bir kahramanın hegemonik kodlarını karşılamaz. Bir önder olan O, acıya dayanıksızlığıyla, korkaklığıyla, ölümü küçümseyen değil, ondan olabildiğince kaçmaya çalışan kusurlu bir erkek görünümü sergiler. Bir ara kendisini kaçırma planını anlatmaya gelen İkinci Teğmen'e şunları söyler: "Siz hiç içinizden iplik gibi çekilen, ara sıra bir yere takılır gibi olup, sonra birden bir makara hızıyla boşalan o şeyin, canınız olduğunu, dünyanın en aziz, en tatlı nimeti olduğunu düşünerek sırtınızın ortasında bu korkunç ürpertiyi duydunuz mu?" (68) Bunlar aslında onun gerçek düşünceleridir, fakat İkinci Teğmen'in ona "Hayır: Benim kurtarmak istediğim böyle yılgın bir insan olamaz. Ben bir fikri kurtarmak istiyordum, bir fikrin en şanlı temsilcisini kurtarmak istiyordum" dediğinde (69) bunun bir deneme olduğunu, bu tarihî ülke kurtarma görevine teğmenin layık olup olmadığını ölçmek için bunu yaptığını söyler. Burada suç ortağı teğmen vasıtasıyla O, görünürde erkek kimliğine zeval gelmesine müsaade etmez.

Bir düşünce adamı olarak öne çıkan O, geleneksel erkeklik kodlarının arasında sıkışmıştır. Eve geldiği günden beri kâbuslar görür, "Ben istemedim ama, ben seçilmek istemedim. Onlar kendiliklerinden seçtiler beni…" diyerek uyanır (71). O, bir yandan yaşamak istemekte, diğer yandan aldattığı insanlara karşı utanç duymaktadır. Halkın kurtuluşu onun elindedir, bir önder olarak erkeklik göstermeye zorlanmıştır. Bu savaştaki tereddüdü, aslında sorumluluk almak istemediğinin açık göstergesidir; fakat utancından bunu dile getirmeyi bile başaramamıştır. Onu denetleyenler ve ondan beklenenler doğrultusunda başkalarına tâbi bir hayat sürmeye sürüklenir. Üçüncü başlıkta göreceğiniz gibi, ikisi arasında bir yerde kalışı, Kadın vasıtasıyla sona erdirilir.

Aziz Nesin'in *Toros Canavarı*'nda da (1963) toplumsal düzen "amacı, üzerine temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek olan devasa bir sembolik makine gibi işler" (Bourdieu, 2016: 22). Başkarakter Nuri, evli, iki çocuk babası bir adamdır. Sessiz, korkak biri olan Nuri, kiracı olduğu evden, değerinde kira vermediği bahanesiyle çıkarılmak istenir. Nuri, evden çıkmamak için dava açar, kazanır. Bu durumu içine sindiremeyen ev sahibi Ziya, kendi zorbalığı yetmezmiş gibi, Nuri'nin alt ve üst katına hayatı burunlarından getirecek insanlar yerleştirir. Bu

kişiler zorba, kabadayı, şiddetle tehdit eden tiplerdir. Nuri'yi evden çıkarmak isteyen erkekler ile Nuri kıyaslandığında toplumun beklentilerine göre hangi erkeğin makbul olduğu açıkça görülür. Oyun, Nuri'nin eşi Mihriban'ın Nuri'ye yakınmalarıyla başlar. Yıllar önce rüyasında Nuri'nin kendisini aldattığını gören Mihriban, bunun gerçek olduğuna inanmıştır ve Nuri'ye rüyasını hatırlatıp durmaktadır. Yıllar geçmiş olmasına rağmen, karısını onu aldatmadığına inandırmaya çalıştığı konuşmalarda Nuri, "o türlü işleri becerebilecek bir adam" (Nesin, 1982: 177) olmadığını söyler. Karısıyla bunları konuşurken oğulları Metin içeri girer. Metin, üst kat komşularının yaptığı gürültü nedeniyle ders çalışamamaktan şikâyetçidir. Oğlu, bunun sebebi olarak babasını görür; çünkü Nuri, Ziya'nın da içinde olduğu siyasi partiye katılmamış, düzene uyum sağlamamıştır. Siyasetten anlamayacağını, "korkacağını" söyleyen Nuri'nin karısı da "Baban her şeyden korkar" (180) diyerek sitemkâr bir şekilde bu yoruma katılır. Yani Nuri, "erkek çocuğuna korku salan", "tanrı gibi uzak ve buyurgan" bir adam değildir ki bu, onun hegemonik erkekliğin dışında kaldığını gösterir (Kandiyoti, 2013: 210).

Kısa süre sonra ev sahibi geldiğinde Nuri'nin konumu iyiden iyiye sarsılır. Nuri telaşlıdır, korkudan elini kolunu nereye koyacağını bilemez. Ziya'ya karşı aşırı saygılıdır, "ayağınızı öpeyim" diyerek onu evin en güzel yerine oturtmak ister. Ziya "evden çıkın" dedikçe, Nuri bir kızı Gülay'ın, bir karısı Mihriban'ın arkasına sığınarak kadınların söylediklerini tekrar eder. Metin, Ziya'nın üst kata yerleştirdiği insanlar hakkında şikâyette bulunurken sürekli oğlunu susturur. Nuri, bu sinik tavrıyla meşru erkeklik biçimlerinin dışına çıkmış olur. "Evin reisi" gibi davranmayan Nuri, arkasına sabıka defteri kabarık Osman'ı alan ev sahibi Ziya'nın karşısında iyice ezilir. Evler yaparak mübarek vatanı kalkındıran, ülkenin yükselmesine hizmet eden Ziya, Nuri'yi bir yandan da vatanını düşünmeyen, millî değerlerden yoksun bir suçlu olarak gösterir. Osman dışında Nuri'nin evinin önüne "pantolon düğmelerini fora etmiş, edep yerlerini gösteren" (194) erkekleri de gönderen Ziya aracılığıyla hegemonik erkeklik temsilleri sağlamlaşırken Nuri madunlaşır. Nuri, korkaklığıyla simgesel olarak kadınsılıkla bulanıklaştırılır.

Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* (1964) oyununda ise Nuri'nin tersi bir karakter vardır: Ali. Oyunun başında Ali, Sineklidağ adında yoksul bir mahallenin çocuğudur. Bu mahallede insanlar gazete satarak, hamallık, arzuhâlcilik yaparak kıt kanaat geçinmeye çalışırlar. Kendilerini korumasız hisseden mahalleli "Sineklidağ burası, şehre tepeden bakar, ama şehir ırakta, masallardaki kadar" (Taner, 1998: 20) diyerek en üst otorite olan devlet tarafından terk edildiklerini söylerler. Yoksulluk yetmiyormuş gibi mahallede yönetimsizlikten rezaletin ve cinayetlerin kol gezdiği bir anarşi devri yaşanır. Kabadayılar sus payı vererek, tehdit ederek mahallenin kendilerine ait olduğunu iddia ederler. Hâl böyle olunca toplum, yakındığı temsilleri, kendi varlığı ve meşruiyeti adına onaylamak durumunda kalır. Ali, kendisine hasredilen efsanevi kişiliğiyle bir Keşanlı Ali heyulasının yaratılmasını takiben tahakküm hiyerarşisinin en üst sıralarına doğru tırmanır. Ali, kendisine tâbi olan halk sayesinde erkekliğini inşa eden, otorite kuran biridir; zira insanlar, Ali'yi bir kahraman olarak "icat" ederler.

Ali, Zilha'ya âşık bir gençtir. Zilha'yı dayısından ister ama dayısı evlenmelerine izin vermez. Bir gün Ali, dayıyı öldürme suçundan hapse girer. Halbuki onu öldüren, efsanevî kişi başka biridir. Tabii bunu kimse bilmez, bu sebeple yedi düvelin ezberlediği, kundaktaki

çocuğun bile bildiği Ali'nin şanlı cinayeti, onun erkeklik sınavının ilk nişanesi olur. Sahip olduğuna inanılan gücü, şiddete meyli, külhanbeyi tavırları artık onun "erkeklik" vurgusunun yegâne unsurlarıdır. Ali'nin daha hapishaneden çıkacağı öğrenildiği gün Nuri kabadayılar için, "Çanlarına ot tıkanacak, Keşanlı çıkınca. İsterler mi?" (30) diyerek mahallenin reisinin Ali olacağını sezdirir. Mahalle aracılığıyla Ali'nin erkekliği önce efsanevî söylemlerle inşa edilir. Polislerden birine bu cinayet anlatılırken Ali'nin dinibütün annesi tarafından "şerbetli" olduğu, o gün bugündür Ali'ye kurşun işlemediği, hapishaneye giderken yerlerin sarsıldığı, erkek güzeli aslan yavrusu Ali'nin herkes tarafından kıskanıldığı söylenerek bedeni de olumlu yönde marjinalleştirilir.

Ali'nin bedeni âdeta bir silahtır. Tıpkı Achilles gibi, annesi onu topuğundan tutup şerbetlemiştir. Ali'nin bu özelliği, mahallesinde onun hegemonik statüsünü belirler; mahalleli onu örnek alır, eril normlar bu vasıtayla sürdürülür. Ayrıca polisler de onun cinayetini büyük bir hayranlıkla dinler, yani hegemonik erkeklik örüntüleri resmî makamlarca da desteklenir. Mahalleliden Sipsi, cinayeti Ali'nin değil, Cafer'in işlediğini söylese de Nuri, "Ali ağabeyin namusuna sinek kondurmam" der (35). Olur da Cafer ve adamları çıkıp Ali'ye zarar verecek olsalar tüm mahallelinin Ali'ye kalkan olacağını büyük bir inançla haykırırlar. Mahallelinin direnişiyle birlikte görülür ki Ali, halkın rızasını almış, söylemsel bir merkeziyet oluşturmuştur.

Annesi tarafından okunan üflenen, kurşun işlemeyen, olağanüstü nitelikleriyle hegemonik erkekliğe katkıda bulunan Ali'nin bu gücünün arkasındakiler, ona destek veren, meşruiyetinin zeminini oluşturan, "suç ortağı" erkekliği üstlenenlerdir. Hegemonik erkeklik kalıplarını taşımayan bu kişiler, Ali'nin yaptıklarını onaylayıp "Sen öl de, ölelim" (38) diyerek onu destekler. Ayrıca mahalledeki sorunları ona anlatarak uğraşmak istemedikleri sorunların kurtarıcısı olarak onu ortaya atarlar. Mahallede açgözlü ağalar, halkı evlerinden çıkarmak isterler. Erkekler, bu ağaları Ali'ye şikâyet ederek hem karşılaşabilecekleri riskleri kendilerinden uzaklaştırırlar hem de kendilerine fayda sağlayan güç-kazanç ilişkisinin üretilmesine katkı sunarlar. Hapishaneden çıkan Ali, bir kurtarıcı olarak mahallenin muhtarlık seçimlerine girdiğinde de Derviş, Nuri gibi mahalleli, karşıt görüşlü kondululara Ali'nin propagandasını yaparlar, rüşvet vererek, diğer adayın ağırlıkta olduğu yerdeki bazı kişileri çift yazarak işe hile karıştırırlar ve başarılı da olurlar. Bu bir işbirliğidir, Çamur İhsan mikrobundan kasabayı kurtaran, destanı bile olan Ali, "dokuz yıl mahpusluk şerefi"ne (47) nail olan bu fani, Sinekli'ye bir baştır. Nihayetinde Ali, onlara, kendilerinin yaptığı bir put olur.

Üç oyunda da görülür ki, erkeklik mefhumu tek başına şekillenen, hayata geçen bir eylem değildir. Erkeklik normlarına uyup uymadığını kontrol eden diğerleri, hem erkeğin kendi erkeklik kimliğini sorgulamasına hem de perçinlemesine yardım eder. Orhan Asena'nın *Korku* adlı oyununda, "O" karakteri, toplumsal beklentiler ile bireysel hakikat arasındaki derin uçurumu simgeleyen trajik bir figür olarak karşımıza çıkar. Halk ve destekçileri tarafından insanüstü bir kahraman ve kudretli bir lider mertebesine yükseltilen O, aslında hegemonik erkeklik kalıplarının talep ettiği sarsılmaz güç ve cesaret vasıflarından yoksundur. İçine düştüğü siyasi girdapta hayatta kalma arzusuyla vicdan azabı arasında sıkışıp kalmıştır. Dış dünyaya karşı şanlı bir temsilci maskesini korumaya çalışsa da, kendi iç dünyasında ölüm

korkusuyla titreyen, gözyaşı döken ve sorumluluk almaktan kaçan bir yılgınlık sergiler. O'nun korkusu, bir liderin içsel çöküşünü hazırlayan trajik bir unsurdur; O, korktuğu için "erkeklikten düşer". Aziz Nesin'in Nuri'sinin korkusu ise onun erkekleşmesini engellemez. Her iki karakter de aslında korkak olarak yaftalanan, pısırık karakterlerdir. Ancak Nuri, toplumun şiddete olan hayranlığını fark edince korkularını gizler/törpüler, canavarlık maskesini hayatta kalma stratejisine dönüştürür. O ise maskesinin altında gizlediği korkunun vicdani yükünü taşıyamaz. *Toros Canavarı*'nda Nuri'nin dönüşümü, toplumsal bir eleştiriye temel oluşturur. Nesin başarılı bir şekilde gösterir ki, toplum, dürüst ve uysal erkeği ezerken korkutan ve şiddet uygulama potansiyeli olan erkeği baş tacı etmektedir. Nuri "canavar" olduğunu kabul ettikçe ailesi ona daha çok hürmet eder, ev sahibi ondan korkar ve bürokrasi ona yol açar. Bu durum, hegemonik erkekliğin sadece erkekler tarafından değil, toplumun her kesimi (kadınlar, kurumlar, komşular) tarafından nasıl talep edildiğini ve şiddetin nasıl bir "saygınlık birimi" hâline geldiğini gösterir.

Haldun Taner ise Keşanlı Ali karakteri üzerinden, erkekliğin bireysel bir tercihten ziyade toplumsal bir ihale olduğunu anlatır. Konduların efesi Ali kendisinden beklenen kahramanlığı layıkıyla yerine getirir. Muhtarlık seçimlerinden sonra artık resmî bir unvana da sahiptir, tabii ki bu işi, kendinden öncekiler gibi, kendi çıkarına kullanacaktır. İstemezse kimseye danışmayacağı, kendi başına karar alabileceği bir makamı vardır. Eskiden olan bazı usuller -mano, haraç alma- Ali'de de devam eder. Kondulların bir kısmı eskinin devam ettiğini fark etse de diğer kısmı, "Olacak artık o kadar" (53) diyerek Ali'nin gücünü pekiştirir. Şerefli Ali, millet için yapılabilecek en büyük fedakârlığı yapmış, onun menfaatleri uğruna cinayetin, ağaların kol gezdiği mahalleye muhtar olmuştur. "Yardım fonu parası ile evsizlere dört yıl vadeli maliyet fiyatına kulübeler inşa" (71) etmiştir. Partilerden para sızdırdığını söyleyenler vardır, ama hükûmet bile dış yardımsız yapamıyorken Ali ne yapabilir? "Erkânı harp gibi adam" (71) olan Ali, mahallenin her şeyidir. Bu, tam denk düşmese de halkı uğruna ölmekle yakınlaşmadır. Böylece erkeklik heyulasını besler. Haldun Taner, destan kavramını kullanarak toplumun bu sert erkeklik modelini nasıl yücelttiğini ve bireyi bu modelin içine nasıl hapsettiğini ironik bir şekilde eleştirir.

Güç-Şiddet İkiliğinde Cinsel Siyaset

Partiyarkal kültür ve düşünce sistemi, şiddete başvuranın daima kazanacağı inancını üretir, hele ki bu, bir erkeklik ölçütü olarak kullanılıyorsa. "Toplumsal dünya, bedeni, cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici görüş ve bölünme esaslarının taşıyıcısı olarak inşa et"mektedir (Bourdieu, 2016: 22) ve bu çoğunlukla erkek merkezli bir bakış açısıyla kurulur. Böyle olunca bedensel performans, güç gösterisi, erkekliğin onaylanmasında başat bir rol üstlenir. Bedensel güç ve şiddet ile erkekliğin bir sarmal hâlinde ilerlemesi, *Toros Canavarı* ve *Keşanlı Ali Destanı*'nda bariz bir şekilde öne çıktığı için, bu bölümde bu iki oyuna odaklanacağız. *Korku*'daki O karakteri, İkinci Teğmen ile olan konuşmasında şiddet dolu geçmişinden ve devrimci sertliğinden söz eder ama burada şiddet söylemseldir. Oyunda O, doğrudan bir şiddet eyleminin içinde ya da şiddet isteğinde bulunmaz ve onun hakkında söylenenler efsanevari kalır. Ondan bekleneni oyunda Kadın yapacaktır. Diğer iki oyunda ise erkeklik,

fiziksel bir performans olarak ele alınır. *Toros Canavarı* ve *Keşanlı Ali Destanı*'nda şiddet, karakterlerin doğuştan gelen bir özelliği değil, aksine toplumun onlara erkekliklerini kanıtlamaları için sunduğu tek geçerli iletişim dili ve onay mekanizmasıdır. *Toros Canavarı*'nda Nuri şiddet uygulamadığı sürece "pısırık" ve "hiç" hükmündedir. Ne zaman ki bir "canavar" olduğu sanılır, işte o zaman toplumsal hiyerarşide en üste tırmanır. Aziz Nesin burada ironik bir mesaj verir: Toplum, barışçıl erkeği küçük görürken, şiddet uygulayan (veya uyguladığı sanılan) erkeği ödüllendirmektedir. *Keşanlı Ali Destanı*'nda da Ali'nin erkekliği, bir şiddet eyleminin (cinayetin) üzerine inşa edilir. Ali'nin gerçekte katil olmaması, toplumun umurunda değildir; toplum için önemli olan Ali'nin şiddet uygulama kapasitesidir. Şiddet, Ali için âdeta bir erkeklik sertifikası işlevi görür. Haldun Taner'in mesajında da, adalete aç ve çaresiz insanların kendilerini temsil edecek ve onlar için adaleti sağlayacak birine duydukları ihtiyaç belirgin bir toplumsal eleştiri taşır.

Toros Canavarı'nda oyunun neredeyse tamamında korkaklığıyla nam salan Nuri, hegemonik kalıplara karşı bir duruş sergilediğinden, pısırıklıkla itham edilir. Oyunun sonuna gelmeden önce üst kata onları çıkarması için yerleştirilen Duman Osman, Nuri'yi tehdit için eve gelir. "Adamın iki gözünü" çıkaran (245), canavarların tırıs gittiği, ünlü kabadayıların façasını alan Osman, Nuri'yi korkutmak için sahip olduğu gücü anlatır. Bu arada Nuri korkudan duvara yapışa yapışa, titreye titreye dinlese de, korkmadığını, kendisinin de cesur olduğunu ispat etmek için beceriksizce de olsa Osman gibi konuşur. Gençliğinde epey hiddetli olduğundan, göründüğü gibi biri olmadığından, "bir keresinde, söylemesi ayıp, bir hanımla" giderken dokuz kişinin üstüne çullandığından ve onları alt ettiğinden bahseder (208). Burada Nuri "ailenin reisi" olma kodunu yerine getirmeye, kendisinin de işe yarar bir adam olduğuna karşı tarafı ikna etmeye çalışır. Erkekleşmeye zorlanan Nuri'nin bu tavrı, Osman gidene kadardır. Bu olay yaşandıktan kısa süre sonra Nuri, Toros Canavarı olduğu sanılıp hapse girer ve tam on bir ay hapishanede kalır. Burada hiçbir şiddet eylemine karışmaz, hatta zamanını oldukça sakin geçirir. Nuri'nin hayatı her zamanki gibi devam ederken dışarıda onun "canavar" olduğu bilgisi ilahlaştırılmasına vesile olur. Çıktıktan sonra da kendisinin Toros Canavarı olmadığına bir türlü kimseyi inandıramaz. Hatta öyle ki Nuri'nin geceleri insan öldüren, gündüzleri normal davranan çift kimlikli bir insan olduğu düşünülür, zamanla kendi de buna inanır. Çok geçmeden gerçek Toros Canavarı bulunur ve Mihriban'ın ilk dediği şu olur: "Vah vah… Zavallı adam. Canavar bile değilmiş" (259). Canavar olduğu için kocasıyla övünmeye başlayan Mihriban için Nuri yine, birdenbire, o "sünepe" adam olur. Mihriban, kültürel olarak aşağı tanımlanmış toplumsal cinsiyet niteliklerini kocasına hak görür. Hapishaneye girdikten sonra korkusundan Nuri'yi evden atamayan Ziya, yanında Osman ile soluğu evde alır. Erkekliğe sığmayacağını söylediği bu sahtekârlığın hesabını soracaktır; fakat artık Nuri, elbirliğiyle gerçek bir canavar hâline getirilmiştir. Evde çıkan hengâmede Ziya, evin kızı Gülay'ı itip de kız düşünce Nuri, iki elini de Osman'ı boğacak gibi uzatarak adamın üzerine yürür. Gerçek canavarın o olduğunu haykırır. "Yırtıcı hayvan pozuyla böğürtüler iniltili sesler çıkararak daha çok üstlerine varır" (263) ve Gülay hariç herkes yanından korkarak uzaklaşır. Nuri, istemese de sonunda, şiddeti bir korunma aracı olarak kullanıp erkekliğinin kendisine lütfedildiğine şahit olur, erkeklik eşiğini geçer.

Keşanlı Ali Destanı'nda ise Nuri'den farklı olarak Keşanlı Ali, hapishanede karıştığı kavgayla birlikte bir erkeklik sınavı verir ve eşzamanlı olarak namını alır. Hapishane müdürünü dövmesi gazetede haber olarak çıkınca, mahalleli onunla iftihar eder (37). Gazeteci, hapishaneden çıktıktan sonra Ali ile röportaj yaptığında "Dünyada önce bileğine güveneceksin" (40) der ve gidip kuvvetini kanıtlamak için para makinesine yumruk atar. Ali'ye göre, okkanın altına gitmemek için üste çıkıp ezmek gereklidir. En böbürlenerek anlattığı kavga hikâyesi, hapishanede "Keşanlı" olmasına vesile olandır. Tavla oynarken zar tuttun tartışması kavgaya döner, Ali'nin kafasına tavlayla vurulur, ayıldığında revirde gördüğü makası alıp doğruca koğuşa döner. O zamana kadar ezilen, hor görülen Ali, bağırır, öfke kusar, "Çamur İhsan'ı da ben öldürdüm" (59-60) der. Kendisine tokat atacak olan müdüre iskemleyi geçirince "bütün o azılı mahpuslar açılıp" ona yol verir, elini öper (61). Zilha'ya bu olayı anlatırken "Demem şu ki, bu dünyada namuslu insaniyetli oldun mu alaya alınıyorsun. Zorba katil oldun mu saygı itibar görüyorsun" (61) diyerek şiddete meşru kılıfını örer. Bunlar, Ali'nin ideal erkeklik kodlarıdır.

Burada Ali'nin Zilha'ya yaptığı itirafa da bir parantez açmak gerek. Aslında buraya kadar hep Ali'nin inşa edilen kahramanlaştırılmış erkekliğinden söz ettik ve bu kimliği ilmek ilmek nasıl işlediğini anlattık. Fakat bu inşa, Ali Zilha'nın karşısına geçip ona gerçekte dayısını öldürmediğini söylediğinde, kısa bir süreliğine kesintiye uğrar. Hüküm giymekten çok Zilha'yı kaybetmenin acısıyla üç ay boyunca ranzasında ağladığını, kendisine gözü yaşlı Ali diye lakap takıldığını anlatan Ali, hapishaneden çıktıktan sonra ne zaman Zilha'nın karşısına geçse daha sakin, kendini fiziksel gücüyle değil, diliyle anlatmaya çalışan bir insan olur. Ancak bu hep gizli yapılır; Ali kimsenin onu görmesini istemez, gücüne ve cesaretine dayalı kahraman erkeklik kimliğini zedeleyecek hiçbir şeye adım atmaz. Katı bir şekilde erkeksi tutumunu sürdürür. Sosyal ortamda erkeklik imajına zarar verecek şeylere karşı tetiktedir, kendi gibi davranmamayı yeğler (Goldberg, 2018: 181). Bu durum Ali'nin kahraman erkek kimliği altında maruz kaldığı baskıyı görünür kılar.

Oyunun sonunda Ali, İhsan'ı öldüren gerçek katil olan Cafer ile karşılaşır. Cafer, kendi cinayetinin üstüne oturup dünyayı sindiren Ali'ye karşı çok öfkelidir. Ali, Zilha ile evdeyken bağırarak Ali'nin dışarı çıkmasını ister. Oyunda her ne kadar Cafer'i çok göremesek de, aslında o da hegemonik erkekliğin normlarını yerine getiren biridir. Fiziksel gücünün sağladığı mütehakkim tavrına, erkekten beklenen cinsel kudret gösterileri de eşlik eder. Zilha'ya, "Gel bir yol Zilha Bacı. Herkese şapur şupur da bize yarabbi şükür mü?" (122) demesi, "Anasına sövdük çıkmadı. Nişanlısına döşendik tınmadı" (122) diyerek Ali'yi sinirlendirmeye çalışması, "erkeklik şerefinin" korunmasında erilliğin işlerliğini gösterir. İlk önce Cafer ne derse desin, Ali dışarı çıkamaz, fakat düşünür; serde erkeklik var, yazılmış bir destan var. Zilha, "Ya ben ya destan" (123) dese de Ali "Maalesef mümkünsüz Zilha. Kaderim beni çağırıyor. İnsanlar ölür, destanlar kalır" (123) diyerek dışarı, Cafer ile kozlarını paylaşmaya çıkar. O anda halkta bir hayranlık tezahürü başlar. Kurşun işlemeyen Ali, "şerbetsiz ayağından" vurulur, Cafer ölür. Ali artık erkekliğini kendine de ispat etmiştir. Arkasından şu dizeler okunur: "Beyler tuzağından kurtulamadı, Lüveri çalındı toplayamadı, Zilha'yı doyarak koklayamadı, Namertçe vuruldu Koç Yiğit Ali" (125).