

Atf: Alkan, E. (2022). Tiyatro Sosyolojisi Yoluyla Yüzyıllar Arası Köprüler Kurmak: T.S. Eliot'ın Katedralde Cinayet Oyununda Kamusal Şiddetin Shakespeare Tiyatrosu Üzerinden Tahlili, *Sosyoloji Dergisi*, 44, 359-388.

Derleme Makale / Review Article

**TİYATRO SOSYOLOJİSİ YOLUYLA YÜZYILLAR ARASI KÖPRÜLER
KURMAK: T. S. ELIOT'IN KATEDRALDE CİNAYET OYUNUNDA KAMUSAL
ŞİDDETİN SHAKESPEARE TİYATROSU ÜZERİNDEN TAHLİLİ**

Eren ALKAN*

Öz

Başlangıcından itibaren Batı yazınının ana temalarından olan şiddet, tiyatronun da önemli bir parçası olarak sahnelenmiş ve oyunlar, insanın özündeki şiddete bir ayna tutma görevi üstlenmiştir. Elizabeth Çağı tiyatrosunda görüldüğü gibi şiddetin pek çok hikâyeyi biçimlendirdiği gözlemlenmiştir. Kamusal şiddetin tiyatrodaki artan bir şekilde sahnelenmesinin, yansıtılmasının ve eleştirilmesinin temelinde Batı toplumlarındaki bireycilik ve aydınlanma hareketinin yüzyıllar boyunca gelişmesi fakat bununla ters orantılı olarak kamusal düzenin, uyguladığı şiddet seviyesini artırması vardır. Bu orantının, Batı medeniyetinin bir uzantısı fakat benimsediği disiplinler ve kültürel dokusu bağlamında ortaya çıkan farklılaşmalar neticesinde özellikle Anglo-Amerikan kültürde görülmesi, Anglo-Amerikan tiyatro sahnesini de diğer ulusların şiddeti yansıtış biçiminden farklılaştırır. Bu nedenle; bu çalışmada modern Amerikan tiyatrosunda kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini, oyunlarının metinlerine taşıyan, otorite ve kamusal şiddetin çeşitli şekillerini ve boyutlarını tartışan T. S. Eliot mercek altına alınacaktır. Bu nedenle, bu çalışma kapsamında, Eliot'ın *Katedralde Cinayet* (1935) oyununda -oyunun Shakespeare tiyatrosu ile arasındaki benzerliği bağlamında tartışılması koşuluyla- "kamusal şiddet" in birey üzerindeki yansımalarının incelenmesi ve tartışılması amaçlanmaktadır. Metodolojisini de kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi sosyolojik ve psikolojik açımları da gündeme getirdiği için, Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik kuramların ışığında oyunun yakından betimsel incelenmesi ve çözümlenmesi oluşturacaktır. Bu çalışmanın ana referansı olarak tasarlanan *Katedralde Cinayet* oyununun;

* Öğr. Gör. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, erenalkan.ege@gmail.com; ORCID: 0000-0002-6447-9394

Makale Gönderim Tarihi: 19/09/2022, Makale Kabul Tarihi: 20/10/2022

yazıldığı dönemin *ruhunu* ne derece yansıttığı ve bu unsurlardan temellenen kamusal şiddetin bireyin bilincine ve psikolojisine olan etkisini nasıl ele aldığı, tarihsel art alanlarıyla paralel olarak ele alınacaktır. Dolayısıyla, kamusal şiddeti en iyi yansıtan yazarlardan birisi olarak Eliot'ın yukarıda adı geçen eserinin okuyucuya, bu olgunun açılımı, nedenleri ve sonuçları bağlamında şiddetin Amerikan tiyatrosundaki yerini aktarabileceği umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro sosyolojisi, Anglo-Amerikan edebiyat, Tiyatro, Shakespeare, T. S. Eliot, Kamusal şiddet

**Building Bridges between the Centuries through Sociology of Theatre:
Analysis of Public Violence in *Murder in the Cathedral* by T. S. Eliot
through Shakespearean Theatre**

Abstract

Violence, as one of the main themes of Western literature, has inevitably been put on the stage and the plays have taken on a task of mirroring violence in the essence of human beings. It is beholden that violence has shaped a good many stories and characters as it can be analyzed in the Elizabethan theatre. At the heart of staging, reflecting, analyzing, and criticizing public violence gradually in the field of theatre, individualism and enlightenment, on the one hand, have developed for centuries in the Western societies on the other hand public order has increased the level of violence on people. Hence, in this study, T. S. Eliot who analyzes the effect of public violence on individuals in modern American drama and takes it in his works, and also discusses various faces of authority and public violence has been examined. As one of the most important authors of 20th century, Eliot has examined the theme of public violence through most theatre techniques; besides, he has made the meeting of audience with the essence of violence possible by using modernist narratives from which he benefited the dynamic structure of Anglo-American drama. Therefore, this study aims at examining and discussing the projection of "public violence" on individual by reflecting the similarities between Shakespearean theatre and Eliot's *Murder in the Cathedral* (1935). The research method is close descriptive analysis of the play in terms of New Historicism and Psychoanalysis for the effect of public violence on individual often brings sociological and psychological issues directly into question. As the main reference of this study *Murder in the Cathedral*, it will be discussed how the play reflects *zeitgeist* that it is written in and how it approaches the effects of public violence on human conscious which is grounded on this *zeitgeist* with historical backgrounds.

Keywords: Sociology of theatre, Anglo-American literature, Theatre, Shakespeare, T. S. Eliot, Public violence

Giriş

Bu makalede, T. S. Eliot'un *Katedralde Cinayet* (1935) isimli oyunu üzerinden modern Amerikan tiyatrosunda kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini otorite ve kamusal şiddetin çeşitli sosyolojik boyutları etrafında tartışılacaktır. Yirminci yüzyılın önemli yazarlarından sayılan Eliot; kullandığı tiyatro teknikleriyle kamusal şiddet temasını mercek altına almıştır. Dolayısıyla makalenin temel amacı, Anglo-Amerikan tiyatrosunun dinamik yapısından faydalanarak yenilikçi anlatımlarla seyircinin şiddetin özülle karşılaşmasını ve yüzleşmesini sağlayan Eliot'ın *Katedralde Cinayet* adlı oyununda -oyunun Shakespeare tiyatrosu ile arasındaki benzerliği bağlamında tartışılması koşuluyla- "kamusal şiddet" in birey üzerindeki yansımalarının incelenmesi ve tartışılmasıdır. Çalışmanın metodunu da kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi, zaman zaman doğrudan sosyolojik ve psikolojik açılımları da gündeme getirdiği için, Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik kuramların ışığında oyunun yakından betimsel incelenmesi ve çözümlenmesi oluşturacaktır. Bu çalışmanın ana referansı olarak tasarlanan *Katedralde Cinayet* oyununun; yazıldığı dönemin ruhunu ne derece yansıttığı ve bu unsurlardan temellenen kamusal şiddetin bireyin bilincine ve psikolojisine olan etkisini nasıl ele aldığı tarihsel art alanlarıyla paralel olarak ele alınacaktır. Dolayısıyla, kamusal şiddeti en iyi yansıtan yazarlardan birisi olarak Eliot'ın yukarıda adı geçen eserinin okuyucuya, bu olgunun açılımı, nedenleri ve sonuçları bağlamında şiddetin Amerikan tiyatrosundaki yerini ve bir yerde evrimini aktarabileceği umulmaktadır.

Kamusal şiddet nedir sorusuna kamusal şiddetin ortaya çıkmasına neden olan gerekçelerin çağdaş kültürün her yerinde görüldüğü cevabıyla başlamak gerekir. Bu gerekçeler, doğaya insan özellikleri verildiği için doğanın kendisine ahlaki bir özellik katan çocuk hikâyelerinde başlar. Örneğin; kurt, içgüdüsel bir avcı olmaktan çok, kötü adam olur. Fırtına sanki kötü bir niyeti varmış gibi "katil kasırga" olur (Trend, 2008, s. 161). Şiddet insanların güç kazanmak ya da güçlerini elde tutmak için kullandıkları fiziki güç, para ya da söz gibi bir araçtır. Ayrıca şiddet işlenmemiş bir alettir; çünkü çoğunlukla elde edeceği şeyin beklentisi tarafından ele geçirilir. Oysa sonucunda şiddet, siyasi gücü, her zaman bir gücün kaybedilmesinden daha az yansıtır. Bu konuda medya, özellikle haberlerin yansıtılmasında kullandığı söylemsel değişmeceli dil, film ve dizilerin kullandığı somut simgeler ve reklamların kullandığı arketipler ile kamusal şiddeti doğallaştırarak izleyiciye imitasyonun bir serap olduğunu değil, bizzat

musluklarından akan su olduğunu kanıtlar. Yani şiddet sadece medyada yer alan seyirciye uzak bir kavram değil, içselleştirilmiş bir yaşama şekli hâline getirilir. Tehdit ve tehlike anlayışları, öznelliğini bir vakum olarak kullanır (Trend, 2008, s. 132) ve çok uluslu şirketlerin (News Corporation, General Electric, Time Warner, Disney, Viacom, Bertelsmann gibi) tüm medya sektörünü tekelleştirmesi nedeniyle nesnelliği de böylece kamusallaştırılmış şiddet bağlamında giderek öznelleştirerek sürenin işlemesine katkıda bulunur ve özelinde özellikle kamusal alanda ortaya çıkan şiddeti bir amaca giden kısa yolun anahtarı konumuna sokar. John Fiske, anlam “kültür endüstrisi tarafından üretilmez, yalnızca insanların devam etmekte olan popüler kültür yaratma sürecinde kullanmaları ya da reddetmeleri için sunulur” (1989, s. 36) diyerek bu anahtarın kilidi açma sürecini dile getirmiştir. Bir başka açıdan, örneğin komedide, şiddetin önemsizleştirilip geçici kılınmasıyla -tokat yiyen bir adama ya da düşen bir gence, aşağılanan kilolu bir kadına komedi konseptli bir oyunda gülünmesi gibi- yine şiddetin hep var olan ama zararı belli belirsiz teğet geçer konumda olması fikrinden rahatsız olmak yerine, ona alışıya ya da tam tersi yabancılaşıya somut açısından uzaklaşma hissine kapılırız. Aynı paralelde farklı bir örnek vermek gerekirse, millî tarihi yansıtmak amacıyla her meydanda general üniformasıyla ya da kılıçla şiddet uygulayan bir tarihî figürün yer alması yüzyıllardır süregelen tarihî bilinç akışı içinde şiddetin yüceltilmesini somut olarak kanıtlayarak onu kanıksamamıza neden olur (Trend, 2008, s. 38). Tüm bu yüceltme ve kanıksama halini entelektüeller, sanatçılar ve edebiyatçılar pek çok farklı dönemde ürettikleri eserler yoluyla tartışmaktadır. Özellikle iki dünya savaşı ile tarihin en büyük kamusal alanda şiddet sahnesine ev sahipliği yapan yirminci yüzyıl bu tartışmaların da yoğunluğunu artırmıştır. Savaşın baş aktörleri olan Batılı devletlerin düşün ve yazın insanları kamusal şiddetin modern birey üzerindeki etkisini irdelemiş, anlatmaya çabalamış ve topluma ayna tutma görevi üstlenmişlerdir. Anglo-Amerikan yazını ise bu çabanın küresel edebiyatta önemli sacayaklarından birisidir. Bu yazının hem Avrupa’da hem de Amerika’daki temsiliyeti açısından önde gelen yazarlarından birisi ise T. S. Eliot’tur. Eliot, modern edebiyatın şekillenmesine hem teknik hem de içerik olarak katkıda bulunan bir isimdir. Aydın eleştirisini de eserleri yoluyla yapmayı tercih eder. Örneğin, *Katedralde Cinayet* adlı oyununda döneminin toplumsal ve siyasi olaylarına getirdiği eleştiriyi, gerek kültürel, felsefi ve sosyal gerekse siyasi ve ekonomik açıdan en karanlık dönem olarak addedilen Orta Çağ İngiltere’sinde yaşanmış bir hikâye üzerinden yapar ve bunu yaparken de Rönesans’ın büyük tiyatro yazarı Shakespeare’in tiyatral teknikleri ile şiddet konusuna bakış açılarını esas alır. Eliot; kullandığı tiyatro teknikleriyle kamusal şiddet temasını irdelemiş, Anglo-Amerikan tiyatrosunun dinamik yapısından faydalanarak yenilikçi anlatımlarla seyircinin şiddetin özüyle karşılaşmasını ve yüzleşmesini

sağlamıştır. Bu nedenle, bu çalışma kapsamında, Eliot'ın *Katedralde Cinayet* (1935) adlı oyununda -oyunun Shakespeare tiyatrosu ile arasındaki benzerliği bağlamında tartışılması koşuluyla- “kamusal şiddet”in birey üzerindeki yansımalarının incelenmesi ve tartışılması amaçlanmaktadır.

Bu nedenle, modern Amerikan bireyinde şiddetin etkisinin tiyatrodaki Eliot tarafından nasıl yansıtıldığına bakılırken öncelikle Elizabeth Dönemi'nin yapısına ve şiddet olgusunun bu dönemde nasıl algılandığına baktıktan sonra bu toplumsal algının Shakespeare yazınına nasıl etkilediğini irdelemekte fayda vardır.

Elizabeth Çağı'na şekil veren iki önemli olgu bulunmaktadır: birincisi, hümanizm; ikincisi ise dinsel reformasyondur.¹ İngiltere'ye özel olarak Elizabeth Dönemi Rönesansı kendisini İtalya'daki gibi plastik sanatlarda değil, William Shakespeare ve Edmund Spenser gibi hümanistlerin eserlerinde, “edebiyat” alanında gösterir. Ayrıca İngiltere'de Rönesans, Reformasyon hareketi ile aynı potada erimektedir. İtalya'nın Katolik Kilisesi'ne bağlılığına rağmen; İngiltere, Martin Luther'in Reformasyon hareketi ile eş zamanlı Protestanlığı benimser. Tüm bunlara ek olarak, İngiliz hümanizmi, İngiliz halkını tek bir vücutta birleştirir. Bu da İngiltere'nin yeni dünyayı keşif yarışına en önde girmesine önyak olur. Elizabeth Çağı'nda yapılan çeviriler, ülkenin hem kültürel gelişimine hem de felsefi ve edebi gelişimine katkıda bulunur. Örneğin, Thomas North'un Plutarkhos'un Yunan ve Romalıların yaşam öykülerini anlattığı eserlerinden yaptığı çeviriler, Shakespeare için inanılmaz bir kaynak oluşturur (Urgan, 2008, s. 107–115).

Birey üzerindeki baskıcı otorite ve şiddet, Orta Çağ için kamusal düzlemde, bireyi hiçleştirip onun içine kapanmasına neden olurken, hümanizm felsefesi ve sanatla somutlaşan Rönesans hiç kuşkusuz asırlar süren bu baskıya ve yarattığı travmaya karşı tepkisel gelişme olarak kendini gösterir.

Shakespeare Öncesi İngiliz Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış

Elizabeth dönemi tiyatrosunun gelişimi çok hızlı bir şekilde olmuştur. Bu hız nedeniyle günümüz okuyucusu/izleyicisi ilk dönem oyunlarıyla daha sonraki yapıtların farklı çağlarda yazıldığını düşünebilir. “Hâlbuki *Gorboduc* ile *Hamlet* arasında sadece kırk yıl vardır. Elizabeth tiyatrosu ne “öz” ne de “biçim” açısından Yunan tiyatrosu da dâhil diğer tiyatrolara benzer” (Urgan, 2008, s. 191). Aiskhülos, Sofokles ve Euripides gibi önemli Yunan oyun yazarları İngilizceye o dönemde çevrilmese de Romalı komedyacı yazarları Titus Maccius Publius ile

¹ Bu kısımdaki tarihsel art alan Mîna Urgan'ın *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (2008) isimli kitabı temel alınarak hazırlanmıştır.

Plautus Terentius Afer ve tragedya yazarı Lucius Annaeus Seneca İngilizceye çevrilmelerinin yanında dönem yazarlarını ve eserlerini de bir şekilde etkilemişlerdir. Özellikle, şiddeti hem özel hayatı hem de oyunlarına yoğun şekilde yediren -bu yönüyle modern oyun yazarları tarafından örnek alınmıştır- Seneca etkisi, Thomas Sackville ve Thomas Norton'un birlikte kaleme aldığı ve 1561'de sahnelenen *Gorboduc ya da Ferrex ve Porrex* (1561) isimli oyunda da görüldüğü üzere yoğun şekilde hissedilir. Bu oyun, aynı zamanda klasik kurallara da kendisinden sonra gelen oyunlara zıt olarak son derece bağlıdır. Komedyaya unsuru yoktur, koro vardır; zaman ve mekân birliği korunur, kanlı görüntüler sahnede yer almaz. Beş perdeye bölünmüş ilk düzgün tragedya olan ve "--" (*blank*) ölçüsü² ile yazılan bu oyunun önemi büyük ve öncü niteliğindedir.

Shakespeare'den önce yetişmiş ve onu şiddetin kamusal açıdan yansıtılması konusunda dolaylı olarak etkilemiş oyun yazarları hem devrin yakın tarihinden hem genel olarak İngiliz ve Avrupa tarihinden hem de mitoloji ve Romalı tiyatro yazarlarından tematik anlamda etkilenmişlerdir (Urgan, 2008, s. 191–202).

Elizabeth Çağı Tiyatrosunda Şiddet ve Teknik

Bu çalışmanın ana teması bağlamında o dönemde kullanılan teknik dilin çok ağırdal ve kafiyeli olduğu görülür. Konuşmalar doğal değildir; her kelime tonlanarak yüksek perdeden nakledilir. Dilinden kaynaklanan ağırlık nedeniyle bugün dahi oyuncuların kendilerini ispatlamak için Shakespeare oyunlarını kullandıkları açık bir gerçektir. Oyunda lirik ve şiirsel bir anlatım doğar. Kimi zaman Shakespeare'in *Othello* (tahmini 1603) ya da *III. Richard* (tahmini 1591) oyunlarında olduğu gibi karakterler kendi kendilerine de yüksek tondan konuşur. Bu da ruhsal tahlilin sahneye yansımaları için ideal bir araçtır. Karakterlerin dilleri ve retorikleri sınıflarını da doğrudan belirleyen paradigmalardır. Oyunlarda kişiler tarihsel düzlemde tasvir edilir; ayrıca ya iyi ya da kötüdürler. Maske kullanımı yoktur. Kimi zaman makyaj vardır. Kıyafetler ise hangi dönem canlandırılıyorsa o dönemin giysilerini yansıtır. Gerek dil kullanımı ve retorik gerek şiirsellik ve lirizm gerekse makyajlar ve karakter kişilikleri gibi özellikler kamusal şiddetin sahnede izleyiciye yansıtılması açısından, abartılı kullanımlarından da ötürü, her zaman tiyatrodaki yardımcı öğeler olmalarından çok temel gereçlerden olmuşlardır.

Neticede, Elizabeth Çağı'nda şiddetin resmedilişi, genelde geçmiş yüzyıllarda yaşanan olayların konu alındığı soylu hikâyelerinden devşirilerek gerek Orta Çağ'dan Rönesans'a geçiş döneminin sancılarını yansıtarak gerekse

² Düzenli bir ölçüsü olan ancak kafiyesi olmayan nazım türü.

de klasik Yunan ve Roma yazarlarının kalemlerinden ilham alınarak olmuştur. Rönesans'ın "yeniden" bilimi, sanatı ve felsefeyi muştulayan görkemi içerisinde şiddetin birey üzerindeki etkisi, İlk Çağ ve Orta Çağ'ın karanlık geçmişini kullanarak tiyatro üzerinden izleyiciye yansıtılmıştır. Dönemin en büyük tiyatro yazarları Christopher Marlowe ve William Shakespeare, bu bağlamda hem klasikleri eserlerine yedirmeleriyle hem Orta Çağ'ın kilise ve feodal yapısıyla bireyi ezdiği yüzyılları ancak bir tarihçinin algılayabileceği şekilde kesinleştirmeleriyle hem de toplumsal, siyasi ve kültürel konuları tüm Batı yazını estetiğini içine alacak şekilde evrenselleştirmeleriyle bu çağa damgalarını vururlar. Onların eserleri hem teknik hem de tematik olarak geçmiş yüzyıllarda işleyen düzenin koyu renkli şiddetini karakterler üzerinde bıraktığı psikolojik ve sosyopatolojik hasarlarıyla sahneye koyar. Bu eserler, geçmiş yüzyıllarda insanların çektiği acıların sözcüsü olup çağdaş izleyici için uyarı niteliği taşıırken, aynı zamanda geleceğe de eleştirel bir yorum getirme imkânı bırakır. T. S. Eliot da, ileride detaylı inceleneceği gibi, Shakespeare gibi Rönesans dönemi yazını birikiminin açtığı yoldan ilerler. Konularını ve yazını geleneğinin bir kısmını bu dönemden beslenerek oluştururken, bu noktada, Rönesans'ın şiddetin rengini yansıtma biçimini de eserlerine nakleder. Bu bağlamda Shakespeare'in tiyatral yönlerine kısaca bakmakta yarar vardır.

William Shakespeare Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış

Üzerine milyonu aşkın makale ve kitap yazılan dünya tiyatro yazınının en büyük dehası Shakespeare'in,³ ilk oyunlarından *Love's Labour's Lost* (yaklaşık 1590'da) ve son oyunu *Tempest* (yaklaşık 1610–11) dışındaki bütün oyunları konularını, hikâye ve mitlerden alır. Başvurduğu kaynaklar arasında İtalyan öykü çevirileri, kimi tiyatro oyunları, İngiliz tarihini anlatan *Holinshed's Chronicle* (1587) ve Thomas North'un, Plutarkhos'un ünlü Yunanlar ile Romalıların yaşam öykülerini anlattığı çalışmalarından yaptığı çeviriler yer alır. Ancak o, ana konu etrafında metni öylesine öznel hâle getirir ki ortaya tamamen özgün bir yapıt çıkar.

Farstan kara komediye kadar eserlerinde her tür komedyaya yer veren Shakespeare'in oyunlarında genellikle durumlar ve karakterlerin ilk sahnelerde detaylandırıldığı, ardından aksiyonun akılcı bir şekilde geliştirildiği gözlemlenir. Olaylar, başlangıçta birbirinden ayrı gibi görünse de çözüm bölümünde bir olayın

³ Shakespeare'in oyunları yanında yazdığı yüz elli sekiz tane ana konusu aşk olan sone ve konularını mitolojiden alan "Venüs ile Adonis" (1592–93) ile "Lucrece'in İrzina Geçilmesi" (1594) adlı iki uzun erotik şiiri vardır; ancak yazdığı tüm tiyatro metinleri hem biçim hem de içerik bakımından birer şiir olarak nitelendirilir ki bu da başka dile çevrildiğinde eserin değerini ister istemez azaltır.

çözümü domino taşı gibi diğerlerinin de çözümüne yardımcı olarak tüm olayların sarmal bir şekilde sonuca ulaşmasını sağlar. Aksiyon, mekân ve zaman içerisine sıkıştırılmaz. Aynı mekânlarda yılları da kapsayan bir şekilde gelişir. Bu da sürmekte olan yaşamın akıcılığına dem vurur. Karakter seçimi ve kullanımı çeşitlidir. Aynı ayrı, sosyolojik olarak tüm toplumsal tabakalardan -kraldan dilenciye-, psikolojik olarak her türlü karakter tipinden -dehadan deliye, âşıktan kıskanca, sıradandan şizofrene- ve cinsel olarak tüm cinsiyet kimliği ve cinsel eğilimlerden -heteroseksüelden transseksüele, homoseksüelden *melankolik* biseksüele- çeşitlemeler sunar. Ayrıca tek bir karakteri de ayrı olaylar açısından inceleyerek kendi içindeki kişilik bölünmelerini ve çatışmalarını da verir. Sahnede figür değil yaşayan insan yaratır. İnsan doğasını derinlemesine tahlil yeteneği onu, bu noktada, ölümsüz kılar. Kullandığı dil ise olağanüstü boyutta sembolik, şiirsel ve felsefi olmakla birlikte aynı derecede gerçekçidir de. Her kelimesi, bahsedilen durumla ilgili bir görüntü sunar izleyiciye (Urgan, 2008, s. 225–232). Bu noktada Shakespeare de tüm bu edebi dehasıyla tıpkı Marlowe gibi sahneye bireyin tüm karakteristik özelliklerini verecek şekilde karakterlerini yansıtır. Özellikle tragedyalarında şiddetin birey üzerindeki etkisini ele alır. Olaylar genellikle soylular etrafında şekillendiği için şiddetin etkisi her zaman kamusal alana da yansır. Örneğin, *Macbeth* (1603–1607 arası yazıldığı tahmin edilir.) adlı oyununda Shakespeare, güç ve iktidar istemi ile hırsın birey ve grup içindeki yıkıcılığını gösterir. İktidar mücadelesinde en tepeye ulaşma adına hile ve şiddetin kullanılmasının -o dönemde bu noktada kral vardır- bireye mutluluk değil; aksine acı ve hiçlik vereceği sahnede yansıtılır. *Macbeth* ve *Lady Macbeth* karakterleri üzerinden Shakespeare; kan, ihanet, hırs, öfke ve fiziksel şiddetle kazanılan gücün hem bireylerin kendilerini hem de toplumsal refahı sekteye uğratacağını gösterir. Bir başka örnek ise *Julius Sezar* (tahmini 1599) oyunundan verilebilir. Oyunun kahramanı Marcus Brutus de ahlaki ve vicdani duyguları ile hırsı arasında kalmış bir bireyin içerisine düştüğü açmazları gösterir. Bu yönüyle oyun, psikolojik şiddetin bireyler üzerinde iktidar mücadelelerini şekillendirirken nasıl kamusal boyutlara ulaştığını gözler önüne serer. Kişisel hırs ve çıkarların ülke yönetimindeki etkisi ve bunun birey üzerindeki vicdani baskısı Brutus üzerinden tüm çıplaklığıyla perdeye yansır. Aynı durum, *Coriolanus* (tahmini 1605–1608 arası) adlı tragedyada da yine iktidar politikalarının bireyin üzerindeki baskısının çevresine saçtığı şiddetle sonuçlanmasını ele alır. *Titus Andronicus* (tahmini 1590'lar) oyunu belki de Shakespeare oyunları içerisinde fiziki şiddeti ele alış açısından en kanlı olanıdır. *Philomela* ve *Procne* mitolojik hikâyelerinin de oyuna yedirildiği metinde onlarca cinayet, birçok yaralama ve tecavüz sahnesi vardır. Karakterlerden çoğu intikam uğruna öldürülür. İhanet, aldatma, kıskançlık, şehvet ve yalanın tüm sarayı etkisi altına aldığı bir oyun olan *Titus Andronicus* tüm ahlaki ve insani duyguların bir kenara bırakıldığı bir ikilemde entrikaların ve

kötüye kullanılan gücün nasıl fiziki şiddetle ve acıyla sonuçlandığını anlatır. Gerek dekoru gerek ses kullanımı gerekse karakterlerin vurgu ve tonlamaları oyundaki gerilimi daha da artırır ve izleyiciye şiddetin salt varlığını yakından duyumsatmayı başarır.

Konusunu İngiltere tarihinden alan *III. Richard*'a gelince (tahmini 1592–1593) kendisinin daha iyi anlaşılabilmesi için oyunun devamı olduğu *VI. Henry* (1591) ile birlikte ele alınması gerekmektedir; çünkü her iki oyunun konusu da *Güller Savaşı (Wars of the Roses)* olarak bilinen York ve Lancaster soyları arasındaki taht mücadeleleridir. Richard, tahta geçmek için her türlü yolu deneyen ve gerektiğinde yalana ve hileye başvurmaktan geri durmayan bir kral adayı olarak resmedilir.

Kullandığı dil, sahne tekniği, edebi ve felsefi gücü, toplumbilimsel yetisi ve evrensel bakış açısıyla oyunlarında şiddeti ele alan Shakespeare, bunu yansıtırken kamusal şiddetin ilk çağlardan kendi dönemine nasıl evrildiğini -belki de evrilmeyip aynı kaldığını- ve şiddetin birey üzerindeki yıkıcı etkisini ele almıştır. Bu noktada Rönesans ve Shakespeare tiyatrosunun ana hatlarına göz atıktan sonra yirminci yüzyılda hatta günümüzde dahi tiyatro yazınına gerek tematik gerekse teknik olarak etkileyen Shakespeare'in şiddete dair yaklaşımlarının modern tiyatroya nasıl taşındığını incelemek üzere T. S. Eliot'ın tiyatrosunun özelliklerine bakılacaktır.

T.S. Eliot ve Şiddetin Kamuya Aktarımı

Şair, oyun yazarı ve edebi eleştirmen Thomas Stearns Eliot, *Çorak Ülke (The Waste Land)* (1922) ve *Dörtlü Kuartet (Four Quartets)* (1945) gibi şiir kitapları dışında yedi oyun ve çok sayıda makale ve deneme yazmıştır. Klasik Yunanca, Latince, Fransızca ve Almanca eğitiminin yanı sıra Hint felsefesi ve Sanskritçe dersleri almış olması ve romantik konuları maskeleyemeyi öğrendiği Jules Laforgue, Arthur Rimbaud ve Paul Verlaine gibi şairlerle paylaşmış olduğu sembolizm akımı ve Amerikalı yazar Conrad Aiken, T. S. Eliot'ın şiirini biçem olarak ve tematik anlamda etkilemiştir. *Kaya (The Rock)* (1934), *Katedralde Cinayet* (1935), *Aile Toplantısı (The Family Reunion)* (1939), *Kokteyl Partisi (Cocktail Party)* (1949), *Gizli Tezgâhtar (The Confidential Clerk)* (1953) ve *İhtiyar Devlet Adamı (Elder Statesman)* (1958) oyunlarını da çoğunlukla mısralar halinde yazan Eliot -nazım şeklinde yazılan ve caz temposu tutturularak oynanan *Sweeney Agonistes* (1932) ise tek perdeden oluşur gibi canlandırılır (yazılırken öyle düşünülmesi bile)-, Elizabeth ve Jacobyen nazmına hayranlığını John Webster, Christopher Marlowe, Thomas Middleton, William Shakespeare ve Thomas Kyd gibi isimlere yaptığı anıştırmalarla bol miktarda gösterir.

T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*'de (1920) olgun olmayan şairlerin taklitçi, olgun şairlerin hırsız, kötü şairlerin aldıklarını tahrip edici, iyi şairlerin iyi şeyler yapmaya çalışan, en azından farklı bir şeyler yapan kişiler olduğunu belirtir. Ona göre, yeni ve yaratı eş anlamlı gibidir (1997, s. 5). Bu nedenle, Eliot yazınında özel bir aksan vardır.

Eliot, şiddetin nedenleri ve kökenleri üzerinden yola çıkarak vermek istediği mesajı toplumsal bir eleştiri şeklinde iletir. Yaşadığı yüzyılın en büyük gerçekleri olan küresel savaşlar, kutuplaşmalar, faşist ve kapitalist yönetimler, dini kurumların etkinliğinin sarsılması, yazarı şiddetin hem fiziksel hem psikolojik hem de kamusal boyutlarını sorgulamaya iter. Eliot, kendi analizini yaptıktan sonra çözüm yolunu izleyiciye bırakarak şiddetle izleyiciyi baş başa bırakır. Tiyatro oyunlarından yola çıkarak şiddeti nasıl ele alıp duyumsadığına ve onu ne amaçla yansıttığına bakmak, bu noktada, daha faydalı olacaktır. Örneğin, Russell Elliott Murphy'nin belirttiği üzere Eliot'ın "arsız bir şekilde en dini çalışması" (2007, s. 102) olan "marjinal" *Kaya*⁴ adlı oyunu mesajını kilise üzerinden verir. "Kaya başlığı, İsa'nın metaforudur; . . . çünkü İsa havari Simon'a 'Kilisemi bu kaya üzerinde kuracağım' demiştir (Eliot, 1997, s. 16). Oyunda koro, yirminci yüzyılın modernizmini eleştirir: teknolojik ve bilimsel ilerlemelerin insanları daha fazla şey öğrenmeye ancak bu kişilerin daha az şeyi anlamalarına neden olduğunu; bunun da "Tanrı'dan daha fazla uzaklaşıp, Toz'a daha çok yakınlaşmayla" (Murphy, 2007, s. 104) sonuçlandığını söyler. İnsanların binalar oldukça işleri olduğunu; örneğin, Ekim 1929'da banka sisteminin çökmesiyle başlayan Büyük Buhran'ın tamamen bununla ilgili olduğunu söyler. Murphy, oyunda Eliot'ın amacının "kilisenin, topluluğun ve bireyin ruhani ihtiyaçlarından da fazlasına hizmet ettiğini" (2007, s. 105) göstermek olduğunu söyler. İnsanın zekâsıyla pek çok şeyi yapabileceğini ancak yıkıcı yanı bulunduğu için tarihin de kanıtladığı gibi yarattığı her şeyi yıkabileceğini dile getirerek İsa ve onun yaratısını (kilise) ve ölümsüzlüğünü kutsar. Kilise her zaman iyi ve kötü arasındaki savaşı hatırlatan inancı simgeler. Bu yüzden, her zaman azizler ve şehitler olacaktır. Koro, "eğer şehitlerin kanı basamakları yıkayacaksa, öncelikle o basamakları inşa etmeliyiz" der (2007, s. 106). Kilise olmaksızın insanlığın asla şiddetin egemenliğinden kurtulamayacağını savunur. Örneğin, oyunun yedinci kısmında koro İnyet Tarihi denilen insanlığın dini inançlarının tarihinden bahsederek inancın kültürü ve tarihi şekillendirdiğini açıklar. Modern yüzyılda artık, bireyi şiddetin vücut bulduğu kapitalizm, kişisel çıkarlar ve iktidar baskılayarak, bunların ona şekil veren bir ağ oluşturduğunu söyler. Her şeye rağmen modern zamanlar her ne kadar karanlık olsa da Eliot, bunun inananlara tanrının ışığını hatırlattığını söyleyerek,

⁴ Oyun, belirli bir temayı ve olay örgüsünü barındırmaktan çok ahlaki ve dini öğütler veren uzun bir ilahiyi andırır.

seyircisine tanrıya olan saf inançla, ruhani inayetle ve materyalizm ile tüketim çılgınlığından vazgeçerek şiddetten sıyrılabileceğini muştular.

Özetle, T. S. Eliot'ın kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini tiyatro oyunlarında göstermesinin ana nedenlerinden birisi, yirminci yüzyılın modern dünyasını eleştirmektir. Geleneklerin ve normların semantik olarak içlerinin boşaltılmasının, yaşanan savaşların, materyalizm ve kapitalizmle bireylerin hayatlarının hiçleştirilmesinin ve toplumsal refahın sadece elit sınıfa indirgenmesinin altını çizerek şiddetin boyutlarını tüm sosyal ve siyasi katmanlara yayarak sorgular. Karakterlerini İngiliz ya da Anglo-Amerikan bireyler üzerinden çizmesi ise onun Batı'ya yönelik genel eleştirisini millileştirmez; çünkü çizilen karakterler oldukça nesnel olarak yansıtılırlar. Çözüm önerisi ise karamsar bir açıdan verilmez. Tüm sistemin yozlaşmasının, kilisenin etkinliğini artırarak, insanların hümanizm ve dini-viddani duygularını yüceltmeye çalışarak engellenebileceğini söyler. Şiddeti; bireyleri, bireyler üzerinden toplumu, toplum üzerinden de tüm Batı kültürünü olumsuzlayan, bilincin yabancılaşmasına neden olan, sadece iktidar ve gücün tekelleşmesine yardımcı olan bir araç olarak duyumsar ve kötücül kimliğini sahnede yansıtmak ister. Shakespeare'in İngiliz tarihinden ya da Batı kültürünün geçmiş örneklerinden yararlanarak şiddet olgusunun zararlarını sahneye yansıtmasını örnek alarak, o da tıpkı Shakespeare gibi iktidarın birey üzerindeki baskısının halkı ve toplumu nasıl kötüye ve açmazlara sürüklediğini, ne derece yıkıcı sonuçlar doğurduğunu kendi geçmişinden örnek vererek seyircisine gösterir. Bu şekilde, gelecekle ilgili planlama yaparken geçmişten ders çıkarmayı salık verir.

Eliot, Elizabeth Tiyatrosu ve Shakespeare

T. S. Eliot "Gelenek ve Bireysel Yeti" ("Tradition and the Individual Talent") (1920) adlı makalesinde şöyle der:

"Oysa şaire ön yargı olmaksızın yaklaşırsak, eserinin yalnızca en iyi değil, aynı zamanda en bireysel bölümlerinin, çoğu kez, onun ataları olan ölmüş şairlerin ölümsüzlüklerini en içli biçimde duyurdukları dizeler olabileceğini görürüz. Burada kolayca etkilenebilen delikanlılık çağını değil, tam olgunluk dönemini kastediyorum" (1984, s. 125).

Bununla Eliot, sanatçının olgun olabilmesi için geçmiş yüzyılların yazın geleneğini çok iyi sindirmiş olması gerektiğini söylemek ister. "Gelenek" kelimesinin herkesin kullandığı sığ anlamdan çıkması gerektiğini ve insanların geçmişe daha berrak gözlerle bakmalarının lazım geldiğini söyleyerek makalesine şu şekilde devam eder:

“Gelenek çok daha derin anlamlı bir kavramdır. Bir kuşaktan ötekine devredilemez; ama isterseniz onu büyük emeklerle elde edebilirsiniz. Yirmi beşinden sonra hâlâ şairliğini sürdürmek isteyen birisinin hemen hemen vazgeçilmez diyebileceğimiz bir tarihsel anlayışa gereksinimi vardır. Bu anlayış; insanın, geçmişi, yalnızca geçmiş olarak değil, içinde yaşanan o andaki varoluşuyla da algılaması demektir. Bu tarihsel anlayış; insanı, iliklerinde yalnızca kendi kuşağının duyarlılığıyla değil, Homeros’tan bu yana tüm Avrupa edebiyatı ve onun bir parçası olan kendi ülkesinin tüm edebiyatının aynı anda var oldukları ve zamandaş bir düzen oluşturdukları duygusuyla yazmaya iter. Bu nedenle kişi, yazarken yalnızca kendi kuşağına bağlı kalmaz. Bir yazarı geleneksel yapan da zamandan bağımsız olduğu kadar zamana bağımlı olmasıdır. Bu hem zamandan bağımsız hem de zamana bağımlı olabilen bir anlayış yani tarihsel anlayıştır. Bu anlayış, aynı zamanda yazarı, zaman içindeki yerinin ve çağdaşlığının en derin bilincine ulaştırır” (1984, s. 126).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Eliot, edebi eser üreten sanatçıda “tarihsel anlayışın” mutlaka bulunması gerektiğinin altını çizer. Ona göre, kişinin başarısı geçmişini sindirmesiyle ölçülür; çünkü “hiçbir şairin, hiçbir sanatçının kendi başına tam bir anlamı yoktur. Onun değeri ve önemi, ölmüş şair ve sanatçılara bağlantısıyla ölçülür. Onu tek başına değerlendiremezsiniz” (1984, s. 126). Bu yüzden de onu geçmişte yaşamış diğer sanatçıların arasına koymak gerekir. Eliot, “bunu yalnızca tarihsel değil, estetik bir eleştiri ilkesi olarak” amaçladığını söyler; çünkü “var olan sanat eserleri kendi aralarında ideal bir düzeni” (1984, s. 126) ancak bu şekilde oluştururlar. Kendisinin de belirttiği nedenlerle Eliot, oyunlarının temasını seçerken ve karakter çizimlerini yaparken geçmişin tiyatro yazınından da oldukça yararlanmıştı. En büyük hayranlığı ise kendisinin de belirttiği üzere, Elizabeth Çağı’na karşı olmuştur. Bunun sebebi, Rönesans döneminin uzun ve karanlık bir Orta Çağ’dan sonra *tarihsel anlayışı* yakalayarak edebiyatı yeniden şekillendirmesi olarak gösterilebilir. Başta Shakespeare olmak üzere, o dönemin yazın insanları da tarihsel bir art alan incelemesine girmişler; özellikle kendi ülkelerinin tarihini okuyarak kendilerine konu seçmişler ve üsluplarını bu şekilde geliştirmişlerdir. Eliot’ın dediğini haklı çıkaracak şekilde Shakespeare’in dehası *tarihsel anlayışa* sahip olmasında ve Yunan, Roma ve İngiltere tarihleri ile edebi tarihlerini oyunlarında kendi yazın yeteneği ile birleştirmesinden gelir. Shakespeare’in oyunlarında tarihsel dokunun

altında yepyeni bir biçem kokar. İşte, Eliot'ın Shakespeare'den en çok etkilendiği yanı da budur.

Eliot'ın Shakespeare hayranlığının en büyük kanıtlarından birisi belki de Eliot'ın tiyatrodaki yazım tekniğidir. Eliot da oyunlarında zaman zaman *iambic pentameter* kullanır. Koro kullanımı Shakespeare'e benzer. Bunun dışında hem antik Yunan'da hem de Seneca'nın eserlerinde geniş yer tutan *nemesis*,⁵ Seneca'nın hayaletinin dolaştığı Rönesans dönemi İngiliz tiyatrosunun da temel ilkesidir. Bu noktada Shakespeare *III. Richard* ya da *Titus Andronicus* oyunlarında olduğu gibi özellikle *nemesis* eserlerine sindirmiştir. T. S. Eliot'ın *Katedralde Cinayet* oyunu da *nemesis* kullanımı bağlamında Shakespeare'inkine benzer. Bu bağlamda genelde kötücül ve katil soyluların, kralların ve devlet adamlarının Shakespeare tarafından sahneye taşınma şekli de Eliot tarafından örnek alınır. Buna paralel olarak Shakespeare, Elizabeth tiyatrosunun getirdiği bir etki olarak kimi karakterlerini Makyavelist bir düşünce yapısıyla çizer; çünkü Elizabeth Çağı tiyatrosu Seneca'nın etkisiyle seyirciyi şok eden kanlı öç almaların bolca sahnelendiği bir sahne yaratır. Shakespeare ise böylece seyircisinde uyanan dehşet duygusu ve heyecanı kolayca sömürmüş olur. Seyirciye toplumsal mesaj verilmek adına bu Makyavelist karakterler, özellikle yerleşik düzeni bozucu kuvvet olarak sahnede yansıtılırlar.

Rönesansla beraber mevcut ahengin korunması gerektiği düşünülür. Toplumsal hiyerarşinin tepesinde kralın olduğu ve halkın sınıflara ayrıldığı bir düzeni korumak esastır. "Yoksa ahenk bozulur, kargaşalık geçer onun yerine. İşte, Elizabeth Çağı tragediyaları bir bakıma bu düzenin bozulması ilkesine dayanır. Yani yerleşmiş düzen oyunda bozulur, bunu izleyen kargaşalık ve çatışma" şiddet bağlamında seyircinin önüne "serilir ve sonunda bozucu kuvvet veya kuvvetlerin tamamen ortadan kaldırılması ile düzen ve ahenk yeniden sağlanır" (Moran, 1992, s. 16). Bu noktada şiddet amaca giden yolda bir araç olarak konumlandırılır. Eliot'ın yazdığı *Katedralde Cinayet* adlı oyunda da Shakespeare'in bu kullanımının izleri mevcuttur.

***Katedralde*⁶ *Cinayet* Oyunun Yapısı ve İçeriği**

T. S. Eliot'ın 1935'te ilk kez sahnelenen *Katedralde Cinayet* adlı oyunu, 1170 yılında Canterbury Katedrali'nin başpiskoposu olan Thomas Becket'a⁷

⁵ "Kader ya da tanrının, yapısal bir kötülüğün öcünü alması ilkesi" (Moran, 2006, s. 14).

⁶ "Bir piskoposluğun merkezi olan, başka bir deyişle kilise hiyerarşisi içinde idari bir organ olan, piskoposun devamlı olarak bulunduğu mekândır. Bu mekân, içinde yer alan kiliseyi de içerir. Katolikler ve Anglikanlar açısından geçerli bir terimdir" (Metedoran, 2015).

⁷ 1118–29 Aralık 1170 arasında yaşamış, 1162'den 1170 yılına kadar Canterbury piskoposluğunu yapmıştır. Hem Katolik hem de Anglikan Birliği tarafından aziz ve şehit ilan edilmiştir. Ölümünden sonra, Papa Aleksandr tarafından azizlik mertebesine yükseltiştir.

yapılan suikastı konu alır. Eliot, oyunu yazarken özellikle olaya görgü tanıklığı yapmış olan Edward Grim'in⁸ yazılarından yararlanmıştır. Oyun, özetle, bireyin otoriter şiddete karşı savaşımlarını merkeze koyar. Bu noktada yazarın dönem eleştirisini şiddet düzleminde yaparken Orta Çağ'da yaşanmış bir olayı ele alması ilginçtir.

Eliot'a göre, kendi döneminin yükselen değeri faşizmi ve faşizmin insanlar üzerindeki travmatik baskısını -faşizm kamusal şiddetin en uç noktasıdır- sembolik olarak yansıtmak için en uygun zaman dilimi de kuşkusuz Orta Çağ'dır.

Oyunda geçen olaylar, 2–29 Aralık 1170 tarihleri arasındaki zamanı kapsar. Becket'in içsel savaşımları, oyunun ana odak noktasıdır. Oyun, bir *ara oyun* tarafından ayrılan iki bölümden oluşur. Olay, iki ayrı yerde geçer: Orta Çağ İngilteresi'nde Canterbury Katedrali ve piskoposun salonu. Thomas Becket'in Fransa'dan Canterbury'ye yedi sene sonra dönmesiyle başlayan oyundaki gerilim, devlet gücünü temsil eden II. Henry ile ruhani gücü temsil eden Thomas Becket arasında yaşananlardan kaynaklanır. Oyundaki karakterler ise sınırlıdır: trajik bir karakter olan Thomas Becket, II. Henry, Canterburyli kadınlardan oluşan koro, üç papaz, dört ayartıcı, devletin yıkıcı gücünü sembolize eden dört şövalye ve bir ulak. Din temsilcileri de koro gibi isimsiz ve fiziksel olarak ifadesiz çizilseler de üç boyutlu yansıtılarak duygusal eğilimlerini insani bir şekilde sahneye aktarırlar ve bu yanlarıyla tehlikenin boyutlarını sözel olarak dile getirirler.

Katedralde Cinayet, Shakespeare oyunlarına benzer şekilde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur: Önceden çok iyi olan II. Henry ile Thomas Becket'in arkadaşlığı, Thomas'ın yine arkadaşı tarafından piskoposluğa yükseltilmesi ile değişir. İktidarın sembolü olan II. Henry, İngiltere'de radikal değişiklikler yapmak isteyince piskopos Thomas, bunlara karşı çıkar. II. Henry, kendi gücünü kilisenin gücünün üstüne çıkarmak istedikçe piskopos Thomas şiddetle bunun adil ve doğru olmadığını dile getirir. Piskopos olduktan sonra, önceleri II. Henry ile paylaştığı daha renkli ve zevkli yaşamı da artık gerisinde bırakan Thomas Becket için, II. Henry'nin otoritesi ve uyguladığı kamusal düzlemdeki şiddet üst boyutlardadır ve halkı çürümeye sürüklemektedir. Bu bağlamda iktidar ve "kuvvet[in]" tanımından farklılaşan "şiddet," "Friedrich Engels'in belirttiği gibi 'daima araçlara muhtaçtır'" (akt. Arendt, 2006, s. 39). Arendt'in görüşlerinden yola çıkarsak, şiddete dayalı eylemin, II. Henry açısından, bizatihi esasının, araç-amaç kategorisine dayalı olduğunu söylemek

⁸ 29 Aralık 1170 Salı günü Cambridge'den Canterbury Katedrali'ne gelen rahip Edward Grim'in yaşamına ilişkin elde bilgi yoktur. Thomas Becket'in öldürülmesine tanıklık ettiği ve onu kurtarmaya çalıştığı hatta kolundan yaralandığı bilinir. Becket'in ölümünden sonra 1180'de piskoposla ilgili *Vita S. Thomae* adlı kitabı yazmıştır.

mümkündür. Kralın amacı, kullanımını haklı kıldığı ve gerçekleşmesi için gereksinilen araçların altında ezilme tehlikesine açıktır. Dahası, örneğin II. Henry'nin "eylemlerinin sonuçları [kendii] denetimini aşar" (Arendt, 2006, s. 39).

"Öte yandan şiddet, içinde fazladan bir de *keyfilik* taşır. Talih, iyi ya da kötü şans, insani [meselelerin hiçbirinde] savaş alanında olduğu denli belirleyici bir rol oynamaz" (Arendt, 2006, s. 10–11). Burada, yazgısı çizilen ise tabii ki ana karakter talihsiz Thomas Becket'tir. II. Henry'nin baskıladığı hiçbir uygulamayı dikkate almayan Becket, işte bu noktada, yedi sene Fransa'ya kaçmak durumunda kalır. Oyun, Becket'in İngiltere'ye dönüşüyle başlar. Canterburyli insanlar onun döndüğüne oldukça sevinirler. Özellikle, Becket'in fakir köylü ve kırsal kesim insanı tarafından sevilip coşkuyla karşılanması, bu noktada, dikkat çekicidir; ama oyunun yan karakterleri, onun II. Henry ile olan diyalogunun öldürücü boyutlarda olabileceğini düşünürler. Sonuç olarak, bir şekilde halk "şiddete uğrayanı," piskopos "adaleti," II. Henry ise "kamusal şiddeti" sembolize eder. II. Henry'nin simgelediği devlet egemenliğinin mutlak ve denetimden yoksun olması, şiddetten başka bir yolun ortaya çıkmasına da olanak vermez. Şiddetin denetimsizliği ise adaletin temsilcisi Thomas Becket'in katliyle sonuçlanır.

Daha önce işaret ettiğimiz üzere, *Katedralde Cinayet*'in üç bölümüne daha detaylı açıdan bakılacak olursa, oyunun Elizabeth Çağı ve Shakespeare'in kimi trajedilerine teknik ve içerik bağlamında benzerliği dikkati çekecektir. *Katedralde Cinayet* oyununda şiddetin birey üzerindeki kamusal iz düşümleri Shakespeare'in bir önceki bölümde de değinilen oyunları esas alınarak irdelenecektir.

Birinci Perde: Kamusal Şiddetin İlanı

Oyunun birinci perdesi, 2 Aralık 1170'de piskoposun salonunda geçer. Birinci sahnede, koronun söyledikleri, tam olarak II. Henry'nin uyguladığı şiddete odaklanır. Thomas Becket yokken, insanlar yedi sene boyunca *ormanda kaybolan koyunlar* gibi yaşamışlardır. Çaresizlik, üzüntü ve sömürünün baskısı altında kalmışlardır. Şiddet ve *keyfilik* yaşamlarının gerçekleri gibi algılatılmıştır. Bu, herkesin açıklıkla gördüğü bir şeyi hiç kimsenin sorgulamaması, incelememesi içindir (Arendt, 2006, s. 14). İnsan ilişkilerinde şiddetten başka bir araç kullanmayan II. Henry ve yandaşları, insan ilişkilerinin daima kesinlikten ayrı olduğu kanısına varmışlardır. "Böyle düşünenlerin, şiddet ya da tarih konusunda söyleyecek başka bir sözü yoktur. Geçmişe ilişkin kayıtlara anlamlı bir şeyler bulmak için bakan bu karakterler, şiddeti, marjinal bir fenomen olarak görmek durumundadır" (Arendt, 2006, s. 14–15). Özellikle II. Henry karakteristik olarak III. Richard ile oldukça benzer özellikler gösterir; çünkü Richard da dışlanmış bir

kişi olarak kendine inanç kaidesini, “Ben kendimi bir hain olarak kanıtlatmaya kararlıyım/ Ve günlerin bu boş zevklerinden nefret ediyorum” (akt. Moran, 1992, s. 38) şeklinde koyar.

Bu bölümde çizilen II. Henry karakteri de Makyavelist bakış açısını Shakespeare'den alır. Tahta oturmak için her türlü kötülüğü yapan, bu amaçla aralarında öz kardeşi olmak üzere on yedi kişiyi öldüren kaos yarattığı kralın öyküsü II. Henry'nin iktidar hırsıyla aynıdır. III. Richard her yönüyle “Elizabeth Çağı'nın Makyavelist anlayışına uygun düşen, gerektiği yerde tilki kadar kurnaz, gerektiği yerde aslan kadar güçlü olmasını bilen, kendini insanlık sınırları dışında gören bir karakterdir” (Moran, 1992, s. 15). Aynen III. Richard gibi II. Henry de amacına ulaşmak için hiç çekinmeden her türlü yola başvurur, yalancı ve ikiyüzlüdür. Tek tutkusu İngiltere tahtının otoritesini güçlendirmek ve kendisinden daha *biçimli* yaratılan halka hükmetmektir ki kamusal gücün temsilcisi olarak halk üzerinde uyguladığı şiddet doğrudan oyunun girişinde koronun sözlerine yansır.

Hipnotik bir etkisi de olan kadınlardan oluşan koro, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, önemli bir görev edinerek yaklaşmakta olan şiddetin habercisi niteliği taşır. Bu yönüyle tıpkı Macbeth'in başvurduğu cadılara benzer. Yunan tiyatrosuna da benzer şekilde koro, tonu sürekli olayların akışına göre değişen, durumlarla ilgili yorumlar yaparken Shakespeare korosuna da benzer şekilde izleyici ve karakterler arasında köprüler kuran ve korkuyu, kederi ve karmaşayı simgeleyen hareketsiz, sadece izleyip, görgü tanıklığı yapacak bir konuma da sahiptir. II. Henry, koronun konuşmasından da anlaşılacağı gibi “Richard, Richard'ı sever. Yani ben benim” (akt. Moran, 1992, s. 269) diyerek bencilliğin sınırlarını zorlayan III. Richard'ın simbiyotik eşi gibidir. Bir yerde III. Richard ve II. Henry'nin kötülüğü; Platon'un *Devlet* (M. Ö. tah. 372) adlı eserinde dediği gibi “seçtiği hayatın sonuçları (*prohairesis*) üstünde durmaya vakit bulamamış ve bu seçtiği hayatta kendi çocuklarını yeme ve daha başka korkunç şeyler olduğunu görmemiş” (2006, s. 211) bir kişinin kötülüğüdür; çünkü III. Richard'ın *oreksisi*⁹ hatta bunun kardeşi akıl dışı, iştah, kör arzu demek olan *epithymias*¹⁰ bunları görmesini engelliyordur. Sonuç olarak, kötülüğün şiddet üzerinden somutlaştırılışı, gücü uygulayan iktidar ve devletin bireyler üzerindeki

⁹ “İştah”, “arzu”, “istek”, “eğilim”, “özlem” anlamlarında Eski Yunanca bir sözcüktür. Fenomenolojik bir gözle değerlendirildiğinde duygulanımsal bir edim olan arzulamayı, teorik bir edim olan biliş ile ilişkilendirmenin bir yoludur. Bu ilişkiyi ortaya koyma kaygısında bir “temellendirme” gereksinimi yatar. Teorik bir bakışla dünyaya yönelen özneye sınırlı bir düşünüm, dünyaya bağlanımımızın sadece bilme, kavramlar yoluyla kavrama üzerinden kurulduğunu üstü örtülü bir biçimde öne sürer. Oysa böyle olması mantıken imkânsızdır.

¹⁰ Hayvanlarla insanın ortak özelliklerini (korunma, dokunma, üreme gibi) anlatmak için kullanılan terimdir.

baskısı ve tehdidi ile dilin uygulamadaki etkinliği, III. Richard'ın II. Henry karakteri ile olan sıkı bağlarının kanıtıdır.

Noel'in simgelediği yeniden doğuş ve umudun yerini oyunda karanlık ve buhranlı bir atmosfer, endişe ve ölümü bekleyiş alır. Üç papaz da birbirinden farklı düşünür: İlki, felaketin geleceğinden, ikincisi Thomas Becket ve II. Henry arasında uzlaşma olabileceğinden, üçüncüsü ise Thomas Becket'in olayları kendi tarafına çevirecek gücü olabileceğinden bahseder. "Kralın yönetimi ya da baronların yönetimi" (Eliot, 1984, s. 12) fark etmez. Kilisenin koruması altında olsalar da acı vardır. Mutlu yüzler takınamazlar.

Birinci perdedeki konuşmalar iktidarın birey üzerinde uyguladığı şiddetin hem boyutunu aktarması hem de halkın bu şiddetin farkında olduğunu göstermesi bakımından önemlidir:

ÜÇÜNCÜ RAHİP. Şiddet, ikiyüzlülük ve peş peşe yolsuzluklardan başka,

Bir şey göremem dünya devleti nizamında,

Kral ya da baronların yarasındaki ilke;

Kuvvetliye kuvvetle, zayıfı keyfe göre.

İktidarı ele geçirip sürdürmekten başka bir kanunları yoktur onların,

Güçlü olan diğerlerinin istek ve hırsını idare eder,

Zayıf ise kendi kendini yer. (Eliot, 1984, s. 12)¹¹

Bu noktada Becket ile II. Henry arasında kesin bir ayırım yapılır: bu, adalet ile iktidar arasında yapılan bir ayırımdır. İktidarın şiddeti araç olarak kullandığı sürece adaleti kullanamayacağını böylece altı çizilmiş olur. Haberci ile Üçüncü Rahip arasındaki konuşma, ayırımın keskinliğini açık bir şekilde gösterir:

HABERCİ. Nasıl barışır bu iki gururlu adam?

ÜÇÜNCÜ RAHİP. Nasıl bir barış olabilir çekiçle örs arasında?

BİRİNCİ RAHİP. . . . Roma'nın kudretine,/Ruhani düzene,/Yasal hakka,/

Ve halkın sevgisine duyduğu inançla mı,/Geliyor efendimiz?

¹¹ Buradan itibaren Eliot alıntıları *Katedralde Cinayet* adlı oyundandır.

HABERCİ. . . İnançlardan ödün vermeden, . . . Üzüntülü ama onur dolu

olarak geliyor Efendimiz. (1984, s. 13)

II. Henry ile Becket'in bir araya gelmesi barışla değil ancak savaşla sonuçlanabilir; çünkü Becket'in simgelediği adalet, iktidarla görüşmeyi kesinkes reddeder. Şiddetin reddedilişi ise karakterler tarafından kutsama ve hümanist duygularla karşılanmıştır. Thomas Becket'in varlığı, bir rehber niteliğindedir. İnsanlar, Becket'tan bir rehberlik isterler. Şiddetten ve baskıdan kurtulmanın yolu tek bir insana bağlanmıştır:

İKİNCİ RAHİP. . . .

Bizi yetiştirecek, bize ne yapacağımızı söyleyecek, bizi yönlendirecek.

Papa ve Fransa Kralı ile buluştu Efendimiz.

Baronların ve toprak sahiplerinin tükenmek bilmeyen istek gelgitlerine karşı,

Sağlam bir kayaya¹² basabiliriz ayaklarımızı artık.

Tanrı'nın kayası üstündeyiz şimdi. (1984, s. 15)

Ancak rahiplerin aksine koro, şiddetin yerleşmesinden duyulan umutsuzluğun verdiği bir çaresizlikle şiddete artık alıştıklarını ve üstlerindeki baskıyla bir şekilde hayatlarını sürdürdüklerini ifade ederek Becket'tan ülkeyi terk etmesini ister; çünkü başka bir ülkede yaşıyor olduğunu bilmek bile onlara manevi güç verecektir. İngiltere'de kalıp öldürülmesi hâlinde bu gücün de ellerinden gidecek olmasının endişesini yaşar.

KORO. . . .

Ülkeyi felakete, kendinizi felakete, dünyayı felakete sürüklüyorsunuz.

Yeni hiçbir şey olmasın istiyoruz.

Yedi yıl sükûn içinde yaşadık,

Görmezden gelerek çok şeyi,

¹² Daha önce de belirtildiği üzere "kaya" bir metafor olarak "İsa'nın kilisesi" anlamındadır (İsa, "kilisemi bu kayanın üzerine kuracağım" demiştir.); ayrıca İsa'nın taraftarlarından Peter'in anlamı da "kaya"dır ve bu metaforla azizliğe değinilir.

Yaşadık ve biraz yaşadık.

Zulüm ve lüks gördük,

Sefalet ve anarşi gördük,

Biraz adaletsizlik gördük,

Yine de hayatımızı sürdürdük,

Sürdürdük ve biraz sürdürdük.

Bazen mahsul alamadık,

Bazen iyi hasat oldu,

Bir yıl yağmurlu geçse,

Öbür yıl kurak geçti,

...

Hepimizin korkuları olmuştur kendine göre;

Fakat şimdi büyük bir tehlike dolaşiyor başımızda,

Hem bir değil, birden fazla tehlike,

Doğum ve ölümü birbirinden ayrı şeyler olarak gördüğümüzde hissettiğimiz

doğum ve ölüm korkusu gibi bir şey bu.

...

Oh, Başpiskopos Thomas! Oh, Efendimiz Thomas! Terket bizi, mütevazi ve

donuk yaşantımızı içinde bırak bizi,

...

Bunun küçük şeylerle avunup giden halkın kaderini nasıl etkileyeceğini,

Ülkenin, efendilerinin ve dünyanın felaketine karşı koymada akıllarının nasıl

zorlanacağını biliyor musun? (1984, s. 16–18)

Koro'nun bu sözleri Kierkegaard'ın *Ya/Ya da (Either/Or)* (1843) kitabında tasvir ettiği mutsuz kişileri anımsatır. Varoluşsal anlamda şiddete maruz kalma bireyleri hissizleştirmiştir. Kierkegaard'a göre:

“...özdeyişlerle düşünmeyen ve konuşmayan fakat özdeyişlere göre yaşayan; yaşama karşı özdeyişler gibi aphorismenoi¹³ ve segregati¹⁴ yaşayan, insanlarla birlik olmadan, üzüntü ve neşelerini paylaşmayan biz; hayatla ayrı telden çalan, bu yüzden de gecenin sessizliğinde bir araya gelen yalnız kuşlarız; yaşamın kederi, günün uzunluğu ve zamanın sonsuzluğu bizden sorulur; biz, sevgili sympanekromenoi,¹⁵ aptalların sevinç ve mutluluk oyunlarına inanmayanlarız, biz mutsuzluktan başkasına tapınmayanlarız...” (1988, s. 67).

İnsanlar, bu yüzden mutlu olmaya cesaret dahi edemeyerek, buldukları konumun, her ne olursa, daha da kötüsü olduğunu varsayarak korumak isterler. Thomas Becket ise koronun sözlerini kaderci bir bakış açısıyla yanıtlar.

Tüm bu konuşmalardan sonra sırasıyla sahneye dört tane ayartıcı girer ve üç tanesi bir şekilde Becket'in Kral'la aralarındaki ilişkiyi düzeltmesinin ya da ona karşı çıkışının önemini, maddi çıkarların faydasını, dünyevi olanın mutluluk, ruhani olanın ise acı ve keder getireceğini anlatmaya çalışırlar. Broc, Warrene ve Kent valisinden bir şekilde kurtulmuş olsa da Kral'ın gazabından kurtulamayacağını anlatmaya çalışırlar.¹⁶ Örneğin, Birinci Ayartıcı, “. . . Yeniden girmeniz Kral'ın gözüne,/İşaret midir yazın bitmediğine?” (1984, s. 21) ve “Efendimiz, başın eğilmesi aynı anlama gelir göz kırpmakla,/İnsanoğlu reddettiği şeyi sever çok defa” (1984, s. 22–23) diyerek Becket'in Kral'a bir şekilde “göz kırparak” da olsa onunla arasını düzeltmesinin kendisi adına daha hayırlı olacağını söylemeye çalışır. Pozisyonunu ne şekilde konumlandırır, karşı tarafın da ona göre davranacağını söyler; çünkü o “hızlandıkça daha da hızlanır ötekiler” (1984, s. 23). Becket ise Kral'ın öfkesinin yaklaşık yirmi sene önce gelmesi gerektiğini söyleyerek Kral'ın yanında çalıştığı günlerden duyduğu pişmanlığı dile getirerek Birinci Ayartıcı'nın tekliflerini reddeder.

¹³ Yunanca “kopmuş” anlamındadır.

¹⁴ Latince “ayrılmış” anlamındadır.

¹⁵ “Ölüye eşlik” eden anlamındadır.

¹⁶ Broc, Warrene ve Kent valisi şiddetin somut şekilleridir: Broc ve Warrene, Kral'ın Becket'i vatan haini diye ihbar etmiş olduğu kişiler, Warrene ise Kral'ın üvey kardeşidir.

İkinci Ayartıcı ise Becket'a, "Devlete yine yön vermelisiniz" (1984, s. 25) diyerek piskoposun iktidar işlerine tekrar dönmesi gerektiğini vurgular. Ona göre, Becket bir şekilde devletin ve gücün yanında yer almış gibi yaparak içten içe mutlak gücü ele geçirmeye çalışmalıdır. Bunun yolu da bir süreliğine şiddete göz yummaktan, ona katlanmaktan ve onu bizzat kullanmaktan geçer; çünkü İkinci Ayartıcı'ya göre, "Gerçek güç,/Belirli bir boyun eğme karşılığında geçer ele./Ruhani kudretiniz cehennem azabıdır yeryüzünde./İktidar, kullanacak olan için amadedir emre" (1984, s. 26). Hatırlamak gerekirse Michel Foucault da "büyük gözetimden" ancak "büyük gözetimin" içerisinde yer almakla kurtulunabileceğinden bahseder (Foucault, 2006, s. 284). Tüm bunlara katlanmanın amacı ise dünyevidir:

İKİNCİ AYARTICI. İktidar için, şan ve şeref için.

THOMAS. Hayır, olmaz!

AYARTICI. Evet, olur! Yoksa yıkılır fazilet.

Ülkemiz bir hükümdara dönüşür. Canterbury kabinesi,

Köpeklerle çevrili iğdiş edilmiş bir boğa olur,

Kudretsiz Papa'nın kendi kendini bağlayan hizmetçisi. (1984, s.

27)

İkinci Ayartıcı'ya göre, şiddetten soyutlanmış ve manevi gücün seçilişi, yok olmakla eş değerdir. Bu yönüyle karakter Sade'cı bir toplumsal bakış açısı sunar: Kamu yararı kilise ve manevi inançlarla değil "kişisel politikayla sağlanır" (1984, s. 27). Thomas ise İkinci Ayartıcı'nın tekliflerini reddeder. Bu reddiye, bir anlamda şiddetin lanetlenişidir ki bunun en önemli sebeplerinden birisi "cismani gücün" aracının şiddetin kendisi oluşudur. Bu noktada Becket, Nietzsche'nin şu sözlerini hatırlatır nitelikte ruhani bir yükselişe geçer: "Ey ulu yıldız! Kendilerine ışık saçtıkların olmasaydı, saadetin nerede kalırdı?" (Nietzsche, n.d., s. 70) Becket'a göre, ışığa ulaşma saraya tekrar katılımı değil, kendini tanımayla gerçekleştirilebilir.

Üçüncü Ayartıcı'nın teklifleri de Thomas Becket'in sarayla ilişkilerini düzeltmesine yönelik değil; tam tersine ona fiziksel başkaldırı önerilerinden oluşur:

ÜÇÜNCÜ AYARTICI. . . .

Özgürlük için savaşta kolaylaştırır işimizi.

Bizimle birlikte olunuz Efendimiz,

Büyük bir darbe olur İngiltere ve Roma lehine,
Sona erdirmek için Kral'ın zalim yönetimini,
Piskoposlar ve baronlar üzerindeki. (1984, s. 32)

Üçüncü Ayartıcı, bu noktada, kişinin üzerindeki kolektif şiddetten kurtulabilmesi için aynı şekilde şiddeti kullanması gerektiğini savunur. Ancak Üçüncü Ayartıcı'nın "dişe diş" şeklinde saldırgan tutumunu, şiddete fiziksel şiddetle karşılık verme teklifini de Becket, aynı nedenlerle reddeder.

Becket'a göre, iktidarın baskıcı otoritesiyle mücadelede şiddet türlerinin hiçbiri araç olarak kullanılmamalıdır; o bir şekilde hayata dair bireysel görüşünün arkasında durarak, bunu düşünce ve hisleriyle yapmanın erdemini vurgular. Ona göre, her türlü şiddet kullanımı sadakatsizlikle özdeştir.

Dördüncü Ayartıcı ise diğerlerinden farklı olarak Becket'a şiddeti tamamen bırakmayı ve pasif direnişi, akabinde kendisine uygulanacak olan şiddet sonrası ulaşacağı şehitlik mertebesine odaklanmayı salık verir. Kral ve çevresinin temsil ettiği şey sadece zulümdür ve şiddetin aforozu şarttır. Dördüncü Ayartıcı'nın konuşmaları, Foucault'nun "Kendisini öne çıkaran iktidar, bireyin oluşmasını engellemiştir" (2006, s. 96) sözleriyle doğrudan paralellik gösterir. İktidar, Foucault'nun da bahsettiği üzere, her zaman bireyi önce kullanmayı sonra "parçalamayı" amaç edinir. Dördüncü Ayartıcı ile Becket arasındaki konuşma iktidarın, soyut bir kavram olarak kendisini temsil edenler de dâhil tüm insanların üzerinde ezici bir şiddet uyguladığını, bununla da ancak dünyevi araçlarla değil ruhani araçlarla savaşılabilceğini gözler önüne serer. Böylece şehitliği Becket'a müjdelemiş olur. Bireyin bir şekilde cismani varlığından soyutlanarak, şiddetten arınmak ve halka öncü olabilmek için bu uğurda tüm varlığını ortaya atması gerektiğini savunur. Dört Ayartıcı'nın bir ağızdan söylediği sözlerse Eliot'ın vermek istediği toplumsal mesaj ve yargıyı dile getirip özetlemesi bakımından önemlidir. Bu sözlerle Dört Ayartıcı hem toplumsal bir analiz yapar hem de bireyin varoluşsal anlamda gerçekliğini sorgulayarak hiçliğini dile getirirler. Yaşanılan her şey gerçek dışıdır; çünkü bunlar, bireyi aldatan, onu oyalayan, üzerindeki iktidar çarkının baskısını sorgulama yetisini örseleyen aldatmacalardan oluşmaktadır. Bu yönüyle bu konuşma, Kierkegaard'ın bireyin toplumsal yozlaşma sonrası yaşadığı varoluş problemleri ile ilgili söylediği tezleri de haklı çıkarmış olur. Öyle ki tüm bu somut gerçeklik içerisinde Koro, halkı temsil ederek kolektif şiddetin üzerindeki etkisini dile getirir. Tüm bu baskı içerisinde Koro, kendi kurtuluşunu Thomas Becket'in kaçmasına bağlar; çünkü yukarıda da belirtildiği gibi piskoposun kurtulması az da olsa umudun yaşaması ve en azından var olan sürecin devamını (daha da kötüye gitmemesini) sağlayacaktır; çünkü alıntıda da

görüldüğü gibi devlet gücü halkı ezmektedir. Thomas ise tüm yalvarış ve ayartmaları soğukkanlılıkla karşılar ve ilk perde kapanır.

Bir başka deyişle, bu perdede T. S. Eliot, kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini açık bir şekilde karakterlerin ağızlarından dile getirerek sahneye taşımıştır. Modern izleyici hiçbir şekilde bu sahnede konuşulanlara karşı yabancılık çekmez; çünkü kullanılan sanki yirminci yüzyılın retoriği gibidir. İnsanların çektiği geçim sıkıntıları, devletin bireylerin kamusal çıkarları yerine kendi çıkarlarını ön planda tutması ve gücü elinde bulundurmak için fiziksel ve kolektif şiddeti kullanması ki kamusal şiddetin ilanıdır bu, Orta Çağ'da olduğu kadar iki dünya savaşı yaşamış olan yirminci yüzyıl için de geçerlidir. Eliot, Becket'ı bir şekilde Nietzsche'nin Zerdüş'tünün buyruğunu uygular hâle getirerek, bu noktada, modern izleyiciye bir çözüm yolu vermeye çalışır; çünkü Zerdüş'te de şöyle der, "Şimdi hafifim, şimdi uçuyorum, şimdi kendimi kendi altımda görüyorum, şimdi bir tanrı dans edip geçiyor içimden" (n.d., s. 167). Birey, tüm bu iktidar mücadelelerinden kendisini sıyrarak, edilgen de olsa kendisini soyutlamalı ve bir çeşit direnişe girmelidir. Bunun içinse tüm dünyevi araçlardan uzaklaşması gerekir. Bu mesajı, Becket'in ara bölümde verdiği vaaz üzerinden Eliot, oldukça dini bir perspektifte verir. Kısacası, rahiplerin çizdiği II. Henry karakteri Marlowe'un II. Edward karakteri gibi kin dolu, hırslı ve ölüm saçan bir şiddet timsaliyen, *Macbeth* cadılarına benzeyen koronun yakarışları altında Thomas Becket yine Marlowe'un *Paris'te Kıyım*¹⁷ oyunundaki Protestan şehitlerin mazlumluğuyla çizilir. Böylece iki ayrı güç olan iktidar ve kilise arasına mutlak bir set çekilmiş olur. Özetle, adalet, insancılık ve inayet ile iktidar, güç ve şiddetin bir araya gelemezliğinin altı son derece sert bir şekilde çizilir ve kamusal şiddetin varlığı ve insanlar üzerindeki etkisi tüm karakterlerin sözlerine hâkim olur.

Ara Bölüm: Kamusal Şiddetin Psikolojik Olarak Yansıması

Ara oyun ise 1170 Noel sabahını konu edinir. Thomas Becket'in halka vaazını konu alan bu kısımda din ve inancın iktidarla nasıl zıt kulvarlarda olduğu piskopos tarafından dile getirilir. Bu bölümde, şiddetin kendisine uygulanacağından emin olan Becket'in durumu içsel olarak kabul ettiği izlenir. Bu bağlamda önemli toplum bilim kuramcılarında Georges Sorel, *Reflections on Violence*'ta (1908) "şiddet sorunu hâlâ hayli karanlıktadır" (1999, s. 60) derken aslında belki de Thomas'ta olduğu gibi bu kabullenışı kastetmektedir. Bu noktada şiddet, iktidarın en çok göze batan dışı vuruşundan daha fazla bir şey değildir. C. Wright Mills'in de *The Power Elite* (1956) adlı çalışmasında özetlediği gibi "iktidarın son biçimi şiddettir" (2000, s. 23). Her zaman birey üzerinde kurulan

¹⁷ Bu oyunda, Marlowe Fransa'da katledilen Fransız Protestanlarını konu alır.

egemenlik, şiddet araçlarıyla olagelmıştır. Thomas Becket'in üzerinde uygulanan şiddetin II. Henry tarafından meşruluğu, bu savla böylece açıklanabilir.

Thomas'ın vaazının alt metninde şu yatar: Kamusal yaşam ne kadar bürokratikleştirilirse, Arendt'in deyimiyle şiddetin cazibesi de o kadar artacaktır. Tam olarak gelişmiş bir bürokraside karşınıza alıp tartışabileceğiniz; sıkıntılarını anlatılabileceği, iktidarın baskılarına maruz bırakılabilecek kimse kalmaz (Arendt, 2006, s. 26). İşte, Thomas, bu baskıları ne kadar sırtlanıp sırtlanamayacağını içsel tahlilini yapar. Bürokrasi, herkesin siyasal özgürlükten, eyleme kudretinden yoksun bırakıldığı bir hükümet biçimidir ona göre. "Hiç kimse"nin yönetimi yönetimsizlik değildir ve herkesin eşit ölçüde iktidarsız olduğu yerde, tiransız bir tiranlık vardır. Bu tiranlığın içsel reddi, psikolojik olarak bölümün sonunda şehitliği kabul edişin ana nedenidir. Vaazın sonunda Becket bir yerde varoluşçu söylemi tekrarlar: Birey kendi istenci, gücüyle her şeyden feragat edebilir ve seçtiği yolda her şeye dayanabilir -bu acı çekmeyi gerektirse bile, seçimi ona huzur ve dinginlik getirecektir. Bu doğrultuda, vaazı boyunca, "huzur", "kilise", "şehitlik", "azizlik mertebesi", "yas" ve "sevinç" kelimelerini sürekli tekrarlayarak iktidarın uygulayacağı şiddetin kendisini aslında ödüllendirmeye yarayacağını; bu şekilde de önünde sonunda kendi kendisini yok ederek ölümsüzleşeceğini dile getirir. Zaten iktidarla arasındaki uçurum, ölümünün kesinliğini ortaya koyar. Becket, "Ayrıca sevgili çocuklarım sizlere bir daha hitap edebileceğimi de sanmıyorum" (1984, s. 50) derken müminlerine veda etmektedir.

Bu ara bölümle Eliot, bir şekilde yazar olarak kendi duruşunun da nerede konumlandığını izleyiciye göstermiş olur. İkinci Dünya Savaşı dönemi yükselen faşizminin kesinlikle karşısında olduğunu göstermeye çalışır ki Becket'in konuşması kendi dönemindeki kilise açıklamalarıyla neredeyse aynıdır. Bu yüzden, oyunu izlerken/okurken kişi kendini zaman zaman kilisede hisseder ki zaten Eliot da oyununun her zaman bir dini mabet içinde sahnelenmesinde direteceğini söylemiştir -oyun zaten Canterbury dini festivallerinde gösterilmek üzere yazılmıştır. Ona göre, kamusal alandaki psikolojik şiddetten kurtulmanın yolu kiliseye bağlılıktan geçer. Bunun dışında bu ara bölümde Becket'in konuşması, psikolojik ve varoluşsal bir "ben" arayışının da izlerini taşır. Nitekim Eliot:

"...Bir iki istisna dışında arkadaşlarımla benim üzerimde belli bir etkisi olmadı. Kendisi hakkında net olmayan bir hayat kaçınılmaz olarak pürüzlü bir yüzey gösterir; belli olguları ve aşikâr uyumsuzluklarını göze almaktan kaçındılar; bunları daha yüksek bir anlaşmada çözmeyi deneyecek ya da bunun iç gerekliliğini algılayacak kadar benimle ilgilenmediler. Bu

yüzden benim hakkımda görüşleri hep tek taraflı oldu; ben de bunun sonucu olarak onların sözlerine çok fazla ya da çok az bir ağırlık verdim. Artık, onların tesirinden ve yaşama alanım üzerindeki muhtemel yanıltıcı etkisinden geri çekildim. Böylece bir kere daha hayatıma başka bir şekilde başlamam gereken noktada duruyorum. Şimdi kendime sakin bir bakış ayarlayıp ciddi hareket etmeye başlayacağım; çünkü ancak bu şekilde, çocuğun ilk bilinçli eylemiyle kendisine “ben” demesi gibi kendime daha derin bir anlamda “ben” diyebileceğim” (1988, s. 86).

diyeyen Kierkegaard'ı örnek alarak, “benliğe” ulaşma metodu gereği çevresindekileri de karşısına alır, ahlaki olmayan her şeyi dışlar, içine dönerek huzuru bulmayı -böylelikle Tanrı'ya ulaşmayı- amaçlar. Becket'in geçmişindeki zevklerden, iktidar mücadelelerinden ve uyguladığı şiddetten pişmanlığı, Kierkegaardcı bir açıdan bakıldığında, psikolojik olarak varoluş sorunlarını çözme girişimindeki anahtarlardan biri olur. İşte, içselleştirdiği bu “buluşu” Becket da bir din adamı sorumluluğuyla vaazlarına aktarmak, müminlere duyurmak durumundadır.

İkinci Perde: Kamusal Şiddetin Zaferi

İkinci bölümde ise 29 Aralık günü piskoposun salonunda geçen olaylar yer alır. Öldürüleceğini bile bile ortamı terk etmeyen Becket'in katli sahneye taşınır. Nasıl koro klasik oyuna yerel, ekonomik, psikolojik, duygusal ve sosyal bir ivme kazandırıyor, ilk bölümdeki din temsilcileri de farklı karakterleriyle sembolik açıdan toplumsal detayları temsil ederler. Kral II. Henry ile yedi senelik bir Fransa yolculuğundan sonra katedrale dönen Thomas Becket arasındaki anlaşmazlık, devlet ve kilise arasındaki anlaşmazlık şeklinde genelleşerek köklü ve kurumsal bir problem haline gelir. Becket'in II. Henry'nin politik uygulamalarına taviz vermemesi ve kilisenin politize edilmesine karşı çıkması ana öncüller olarak Thomas'ın hayatını tehlikeye atar:

Koronun ilk sözleri tehlikenin büyüklüğünü ve evrenselliğini nitelemesi bakımından önemlidir. Shakespeare'in Coriolanus karakterine benzer şekilde II. Henry, varlığını şövalyelerin temsil ettiği şekilde oyunda Thomas ile hesaplaşırken *prohairesis* ile *oreksis* arasında gider gelir, sonra vicdanı “yaltaklanmayla” eş değerde tuttuğunun işareti olarak vicdanın binbir çeşit dili vardır dedikten sonra yine Platon'un *Devlet*'indeki, “herkes kendine düşen, sırayla kaderin kendini bağlayacağı hayatı seçecek. İyiliğe gelince, onun sahibi yoktur, kim iyiliğe ne kadar verirse, o kadar iyilikten payı olur” (2006, s. 617e)

cümlesini doğrularcasına kendisine döner; ama bu uyguladığı kamusal şiddetin boyutlarını ve sonuçlarını değiştirmez.

Şiddeti uygulayış şekli bağlamında Shakespeare'in başkarakteri Titus Andronicus'un, düşmanı olan Gotlar kraliçesi Tamora'dan intikam almak için yaptığı bir seri girişim ve katliam, özelinde sebepleri gereği, II. Henry'ninki¹⁸ ile benzerlik taşır. Nitekim Shakespeare'in oyunları arasında en vahşi ve en çok kan dökülen bu oyununda Titus Andronicus da şiddetin iktidar bağlamında gücünü ortaya koyar. *Katedralde Cinayet*'in *Titus Andronicus* oyununa benzer şekilde yirminci yüzyıl izleyicisi tarafından tutulması, Eliot'ın modern dönem insanının şiddete olan yakınlığını da sembolik olarak göstermesi bakımından dikkat çekicidir. İktidar sorunu şiddet açısından ele alındığında siyasal açıdan iktidar ve şiddetin eş anlamlı olmadığı ortaya çıkar.

Üçüncü Şövalye, iktidarın bireyden ve kamuyu temsil eden görevlilerden beklentilerini dile getirir. Herhangi bir ihtilaf hâlinde, iktidarla bireyin arasında çıkabilecek bir anlaşmazlıkta birey ihanet damgası yer ve şiddeti haklı çıkarmış olur. Hannah Arendt'in şiddet kuramları üzerinden yola çıkılacak olursa; bir başka açıdan iktidar ve şiddet birbirinin karşıtıdır. Birinin mutlak hâkimiyetini kurduğu yerde diğeri barınmaz. Şiddet, iktidarın tehlikeye girdiği anda ortaya çıkar; ama kendi başına bırakılırsa, iktidarın kayboluşuna yol açar (Arendt, 2006, s. 76) (tıpkı II. Henry'nin iktidarına Thomas Becket'in tehlike oluşturması gibi). Bu sayede karşıtlar birbirini tahrip etmez; ama yavaş yavaş birbirine dönüşür, çünkü çelişkiler gelişimi felce uğratmaz, tam tersine mümkün kılar. Bugün anlaşıldığı anlamıyla hayat ve hayatın varsayılan yaratıcılığı, iktidar ve şiddetin ortak paydasıdır; öyle ki şiddet, yaratıcılık gerekçesine dayanılarak haklılaştırılır. Kısaca, II. Henry, iktidarı tehlikeye girdiği için ve bir çeşit "yadsımanın gücü" olarak Thomas Becket'ı oyunun sonunda katletmiştir. İktidarın uyguladığı fiziksel şiddet, bir din adamına karşı işlendiği için de halk üzerinde bir ahlaki kirlenmişlik duygusu yaratır. Oyunda bu kirlilik hissi koro ile verilir: "Oh, Efendimiz; oh, Başpiskopos Thomas, bağışlayın bizi, bağışlayın bizi, dua edin / bizim için, dua edin de biz de utancımızdan dua edelim sizin için" (1984, s. 67–69).

İlk perdede düzene alışıldığını dile getiren koro, geleceğe dair umudun anahtarı konumundaki piskoposun öldürüleceğini anlaması üzerine, pişmanlığını ifade eder. Bu, seçtiği tarafın kilise olduğunu gösterir; ancak eyleme geçmekte artık, çok geç kalmıştır. Şövalyeler tarafından sürekli hainlikle suçlanan Thomas Becket ise "sürüsü için kendini feda edecektir" (1984, s. 55). Bir şekilde üzerindeki

¹⁸ Burada şunu belirtmekte fayda vardır: II. Henry, oyunda bir karakter olarak fiziki anlamda yer almaz. Sadece, konuşmalarda adı ve yaptıkları geçer; ancak uyguladığı şiddetin etkileri tüm karakterlerce dile getirilir.

yaptırımlara boyun eğmeyerek İsa gibi halkını kurtaracağını düşünür (çoban imgesi burada İsa'ya benzerlik açısından önemlidir). Kilisenin, bir binadan öte şiddeti inkâr eden en büyük tapınak olduğunu söyleyerek, kilitlenen kapıların açılmasını ister.

Eliot, özellikle bu perdede Kristeva'nın üç boyutlu metinsel mekânını çizmiş gibidir: yazının konusu, alıcı ve dış metinlerdir. Oyun, İngiliz tarihinden örnek vermesiyle okurun önceden okuduklarını ve kendi kültürel altyapısını da yanında taşımasına olanak verir. Böylece metnin içeriği ve mesajları kendiliğinden genişlemiş olur. Bu açıdan bakıldığında, Kristeva'yı haklı çıkaracak şekilde kültürel kodlarla okuma eyleminin birbirinden ayrılmayacağını Eliot, dini/kültürel göstergelerle -özellikle Şövalyelerin Becket'ı çağırırken kullandıkları kelimeler- göstermiş olur. Eliot'ın oyunu, mevcut işaret sistemlerini geçerek kendini yeniden düzenleyip anlamlandırır. Bu noktada tarihsel süreç tekrar tekrar üretilir ve Becket'in öldürülüşü; temsil ettiği özgürlük, şiddeti reddediş, hümanizm ve ahlakın da katli anlamına gelir. Son kertede iktidar-kilise savaşımını iktidarın kazanması şiddetin zaferi demek olur ki bu yüzden artık, *dünya kirlenmiştir*. Bu cinayete engel olamayan herkes, halk da dâhil, bu yüzden kirlenmiş sayılır.

Oyunun sonlarına doğru şövalyelerin sırasıyla seyircilere hitaben konuşması ise yirminci yüzyıl izleyicisinin televizyonda politik figürlerin kendilerine hitap ediş şekillerini hatırlatır. Bu, Eliot'ın edebi anlamda sanatsal yetisini göstermesinin yanında dönem eleştirisini de semiyotik olarak çok iyi bir zemine oturttuğunun göstergesidir. Şövalyeler kimliklerini açıkladıktan sonra -ikisi din adamıdır ve devlet yönetimi ve anayasa hukuku alanında önemli insanlardır- cinayeti haklı çıkarmaya çalışırlar. Kilise ve anayasayı temsil etmeleri, bu kurumların Orta Çağ'da olduğu gibi yirminci yüzyılda da kimi kollarının yozlaştığını göstermek içindir. Bu noktada şövalyelerin yansıtılış biçimi, Elizabeth Çağı ve Shakespeare tiyatrosu ile aynıdır. Örneğin, İkinci Şövalye, "merkezi hükûmetin yönetimi altında ruhani ve cismani bir idare birliği" (1984, s. 82) kurmanın yararlarından dem vurur; ama işlenen cinayet ve cesedin hâlâ sahnede oluşu, bu yararların işlevsizliğini sembolik olarak kanıtlar. Şiddetle ilgili olarak, "Bir başpiskoposun işimize böylesine karışması bizim mizacımızdaki milletleri rahatsız eder. Şiddetin gerekliliğine hiç kimse bizim kadar esef edemez. Ne yazık ki sosyal adaleti güven altına alabilmek için şiddet bazen tek yol olmaktadır. Bir suç varsa onu bizimle paylaşmanız gerekir" (1984, s. 83) gibi ifadeleri modern dönemin sosyalist nasyonalist açılımlarına da ayna tutar ve bu yönüyle de Shakespeare'in *Julius Sezar* oyununda Brutus'un ahlaki problemleriyle benzerlik gösterir. Böylece kuru bir ifadeyle Orta Çağ'ın karanlığı ve yirminci yüzyılın faşizmini, Eliot aynı noktaya getirir -diğer bölümler şiirsel bir ölçüyle yazılmışken şövalyelerin konuşması düzyazıdır. Zaten bireyin üzerindeki iktidar baskısının ve

faşizmin altını Birinci Şövalye şu sözleriyle çizmektedir, “. . . Şimdi sessizce evlerinize dağılılabirsiniz. Lütfen sokaklarda toplu hâlde bulunmayın ve toplumu kışkırtacak davranışlara girişmeyin” (1984, s. 85).

Oyun, Birinci Rahip'in ağıtları ve Üçüncü Rahip'in şövalyelerin şiddetini lanet edişiyile biter. Üçüncü Rahip uğruna ölündükçe, şiddetten uzaklaşıldığını söyler.

Sonuç

Sonuç itibarıyla, oyunun ana konusu, “şehitliktir”. Becket'in da amacı, Tanrı yolunun çizgisinden çıkmadan haksızlıklara ve şiddete karşı kendini savunmaktır. Kendini savunmak demek ise bu noktada, pozisyonu ve temsil ettiği çoğunluk gereği halkı savunmak anlamına gelir. Bu noktada günaha davetkârlar çeldirici unsurlar olarak bulunsalar da önemli olan içsel savaşımı kazanmaktır.

Bu bağlamda oyundan çıkarılacak sonuca kamusal şiddet ve iktidar bağlamında Arendt'ten yola çıkarak varabiliriz: “İktidar”, “kuvvet”, “güç”, “otorite” ve “şiddet” aynı kulvarlarda yürüyen farklı terimlerdir. İktidar (oyunda II. Henry), insanın sadece eylemde bulunma kabiliyetine değil, uyum içinde eyleme kabiliyetine tekabül eder. İktidar, asla tek bir bireyin mülkünde değildir; bir gruba aittir ve grup bir arada bulunmaya devam ettiği sürece var olabilir. Bir kişinin iktidarda olduğu söylendiğinde, aslında onun bir grup insan tarafından, onlar adına eyleme kudretiyle donatıldığına işaret edilmiş olur (Henry'nin şövalyeleri). Daha en başında iktidarın kaynaklandığı grup (Koro=halk) ortadan kalktığında, bu kişinin iktidarı da yiter. Bugünkü kullanımıyla iktidar sahibinden ya da güçlü kişilikten söz ederken zaten iktidar sözcüğü eğretilme olarak kullanılmaktadır. Eğretilme kaldırdığında söylenmek istenen şey gerçekte “kuvvettir.” “Kuvvet, su götürmez bir biçimde tek olan, bireysel bir şeyi niteler. Kuvvet, bir nesne ya da kişide içkin olan ve onun karakterine ait olan bir niteliktir; bu nitelik başka nesne ya da kişilerle ilişkilerde kendini gösterebilir; ama özde onlardan bağımsız olarak mevcuttur” (Arendt, 2006, s. 55). En güçlü kişinin bile kuvveti, birçok kişi tarafından alt edilebilir; bu birçok kişi, genellikle tam da bu kendine özgü bağımsızlığı nedeniyle kuvveti yok etmek için bir araya gelir (yine Thomas'ın kuvvetinden kaynaklanan bir korku sonucu öldürülüşü). “Platon'dan Nietzsche'ye, çokluğun tek olana bu içgüdüsel husumeti, daima hınç duygusuna, zayıfın kuvvetiyle haset etmesine bağlanmıştır; ama bu psikolojik yorum, asıl sorunu gözden kaçırmaktadır” (Arendt, 2006, s. 96).

“Güç” ise Arendt yorumuyla, yalnızca terminolojik dilde fiziksel ve toplumsal hareketlerin serbest bıraktığı enerjiyi belirtmek için kullanılmalıdır yani doğa güçleri ya da koşulların gücü. Güç, gündelik dilde genellikle şiddetle aynı

anlamda kullanılır; özellikle şiddet bir baskı aracı olarak kullanılıyorsa. Henry'nin temsil ettiği otorite, bu fenomenler içinde en *kaypak* olanlardan birisidir. "Otorite," bu oyunda makama aittir (Arendt, 2006, s. 56–58). Eliot; otoritenin en önemli belirtisi olarak, baskı ya da iknaya gerek olmaksızın, itaat etmesi istenenlerin verilen kararı sorgusuz sualsiz kabul etmesini gösterir. Otoriteyi korumak için, kişi ya da makama duyulan saygıyı ayakta tutmak gerekir -Thomas bu saygıya uymadığı için cezalandırılır. Dolayısıyla otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu, ruhani dinginlik (bu oyunda görüldüğü gibi) ve kahkahadır. Fenomenolojik açıdan bakıldığında II. Henry'nin kuvveti Macbeth'inkine yakındır; çünkü tüm başka araçlar gibi şiddetin araçları da doğal kuvveti çoğaltmak amacıyla tasarlanır ve kullanılır ta ki gelişimlerinin son safhasında doğal kuvvetin yerine geçer duruma gelinceye kadar (Arendt, 2006, s. 99). "Eylem geri alınmaz ve yenilgi halinde statükoya dönüş daima olasılık dışıdır. Her eylem gibi şiddet pratiği de dünyayı değiştirir; ama en olası değişim, daha şiddetli bir dünya doğrutusundadır" (Arendt, 2006, s. 97). İşte, bu noktada, Eliot kendi dönemindeki şiddeti Orta Çağ'da yaşanmış bir şiddet olayıyla perdeye taşıyarak şiddetin salt doğasını sahneye koyar ve bunun evrensel olduğunu gözler önüne serer.

Ezcümle, oyunda kralın adaleti silahlı bir adalet olarak oyunda kendini gösterir ve Becket cezalandırılır; çünkü Foucault'ya göre, böyleleri birer *crimen mayer statis*'tir.¹⁹ Şövalyeler, Becket'ı rahiplerin içerisinde ve iktidarın karşıtı olarak görülen kilisede (somut bir yapı) öldürürler; çünkü Foucault'ya göre, azap çektirme törenlerindeki başkişi, bu törenlerin gerçekleşmesi için gerçek ve dolaysız mevcudiyeti talep edilen halktır. Bu yüzden, şövalyeler seyirciye hitap ederek konuşurlar. En küçük bir yasa ihlalinin bile güçlü bir cezalandırma tehlikesi taşıdığı bilincinin uyandırılması, suçlunun üzerinde şiddet uygulayan iktidarın halkın seyri yoluyla bir dehşet etkisinin harekete geçirilmesini amaçlar. Halktan bu gösteriye tanıklık etmeleri, katılıp onu desteklemeleri ama ondan korkmaları da istenmektedir (şövalyeler işte, bu yüzden oyunun sonunda konuşurlar.). Hükümdar, adaletin ve savaşın başıdır. İnfazın iki gücü ise mücadele ve zaferdir. Mücadele suçluyu (Becket), cellât yasayı uygulayan ve mücadele edeni (şövalyeler), zafer ise sonsuz intikamın alınmasını (Becket'in infazı) (Macbeth ve Titus karakterlerinde görüldüğü üzere) gösterir. Hükümdar infazda yalnızca yasanın intikamını alan bir güç olarak mevcuttur. Oyundaki *nemesis* şehitlikle

¹⁹ *Hapishanenin Doğuşu* (1975) adlı kitabında Foucault'nun belirttiği üzere "Kral katili" demek olan kelime grubu suç aracılığıyla hükümdarın fiziki kişiliğine ve onun ilkelerine saldırı anlamına gelir.

vurgulanır. Becket şehit olarak “sürü”sünü kurtarır ve iktidarın yaptırımlarını reddeder.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Kaynakça

- Arendt, Hannah. (2006). *Şiddet üzerine*. (B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- Eliot, T. S. (1952). *Complete poems and plays: 1909–1950*. USA: Houghton Mifflin Harcourt.
- Eliot, T. S. (1984). Gelenek ve bireysel yeti.” (A. Özgüven Çev.). *Ege Batı Dilleri ve Edebiyatı Dergisi*. Sayı 2, s. 125–131.
- Eliot, T. S. (1984). *Katedralde cinayet*. (T. Akman, Çev.). İstanbul: Binbirdirek Yay.
- Eliot, T. S. (1997). *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*. UK: Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (1986). *The use of poetry and the use of criticism*. USA: Harvard University Press.
- Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. UK: Routledge.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kierkegaard, S. (1988). *Either/Or: Part 1 Kierkegaard's writings*. (H. V. Hong ve E. H. Hong, Çev.). USA: Princeton University Press.
- Metedoran. (2015). “Kardinal kime denir?”Erişim: <http://metedoran.blogspot.com/2015/06/kardinal-kime-denir.html>
- Mills, C. W. (2000). *The power elite*. USA: Oxford University Press.
- Moran, B. (1992). Önsöz. *III. Richard. W. Shakespeare* (Yzr.). İstanbul: Adam Yay., 1992, s. 7–17.
- Murphy, R. E. (2007). *T. S. Eliot: A literary reference to his life and work*. New York: Facts on File, Inc.
- Nietzsche, F. (n.d.). *Böyle buyurdu zerdüşt*. (M. Bahar, Haz.). İstanbul: Kum Saati Yay.
- Platon. (2006). *Devlet*. (C. Saraçoğlu ve V. Atayman, Çev.). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay.
- Sorel, G. (1999). *Reflections on violence*. J. Jennings (Ed.). UK: Cambridge University Press.
- Trend, D. (2008). *Medyada şiddet efsanesi: Eleştirel bir giriş*. (G. Bostancı, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay.
- Urgan, M. (2008). *İngiliz edebiyatı tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay.