

Arzulamanın Huzursuzluğu: W. Shakespeare'in III. Richard ve C. Bene'nin III. Richard Oyunlarının Richard Karakteri Üzerinden Karşılaştırılması

Restlessness of Desire:
Comparison of W.Shakespeare's Richard III and C.Bene's Richard III Plays
on the Character of Richard

Çınar TAŞDEMİR*

Araştırma Makalesi / Research Article

Öz

Bu çalışma, W. Shakespeare'in ve C. Bene'nin oyunlarındaki metinler arası ilişkiyi arzulamanın huzursuzluğu bağlamında Richard karakteri üzerinden incelemektedir. Arzu, tanımı gereği olumlu olsa da asıl olarak onun altında yer alan karanlık güç kendisini farklı yönlerde gün yüzüne çıkarır. Arzunun içinde yer alan karanlık yanın saldırgan ve huzursuz edici kısmı 3. Richard karakteri üzerinden W.Shakespeare'in 3. Richard ve C.Bene'nin 3. Richard oyunu üzerinden incelenecektir. İki oyundaki arzu şeması Richard üzerinden yapı söküne uğratılarak arzunun huzursuzluk yarattığı anlar fark edilmeye, bunun karakter üzerindeki ontolojik arızanın nasıl işlediğine bakılacaktır. Bene ve Shakespeare'in Richard'larındaki zamanı aşan arzunun oyunlarda yarattığı yıkımın farklarına göz atılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Arzu, Tekinsiz, Virtüel, Metinlerarasılık, Performans.*

Abstract

This study examines the character of Richard in the context of the unrest of desire for intertextual relationship in W. Shakespeare's and C. Bene's plays. Although desire is positive by definition, the dark force underlying it reveals itself in different directions. The aggressive and unsettling part of the dark side of desire will be examined through the character of Richard 3, through W. Shakespeare's 3rd Richard and C.Bene's 3rd Richard play. By deconstructing the desire schema in the two plays through Richard, the moments when desire creates unrest will be noticed and how this ontological fault affects the character will be examined. The differences in the destruction caused by desire beyond time in Bene's and Shakespeare's Richard will be examined.

Keywords: *Desire, Uncanny, Virtuel, Intertextual, Performance.*

* Çınar TAŞDEMİR
cinar.tasdemir@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3057-143X

Giriş

Metinlerarasılık kavramının tiyatro alanında kullanımına başlanılmasından bu yana en çok metinler arası ilişki kurulan yazarlardan biri Shakespeare'dir. Özellikle postmodern dönemde yazılmış olan pek çok metinde Shakespeare'in metinleri görülmektedir. Özellikle geç Orta çağ ve Rönesans döneminde en ünlü eserlerini veren Shakespeare, nasıl oluyor da kendinden sonra gelen bütün bir yazın çağını etkileyebiliyordur. Harold Bloom, Shakespeare'i Batı kanonunun merkezine yerleştirirken metinlerinde taşıdığı evrensel konuların etkisinin geçerliliğinden bahseder. Tiyatro, Antik Yunanda icat edildiyse, gelişimini Shakespeare ile yapmıştır. Kendi dönemine bakıldığında, özellikle Avrupa'da, Shakespeare'e rakip olabilecek birçok yazarın olduğu bilinmektedir. Racine, Corneille, Moliere veya Shakespeare'in en büyük rakibi olarak anılan Marlowe. Bu yazarların, bugünün tiyatro yazımında Shakespeare kadar kullanışlı kılamayan etken, H.Bloom'un da bahsedeceği ontolojik tutkuda saklıdır.

“Shakespeare ve Dante Kanonun merkezidir çünkü onlar diğer bütün Batılı yazarları bilişsel duyarlılık, dilsel enerji ve yaratıcı güç alanında geçerler. Belki de bu üç yetenek, yaşamdan zevk alama kapasitesi ya da Blake'in “Proverb of Hell” (Cehennem Meselleri) derken kastettiği “coşkunluk güzelliğidir”deki ontolojik tutkuda birleşir” (Bloom, 2018: 53).

Bloom'un, Shakespeare ve Dante için söylediği “coşkunluk hali” aslında ontolojik olarak insanı kuran bir yapıdadır. Trajedileri oluşturan eylemlerin asıl olarak birden çok trajedi türüne öncülük ettiği görülmektedir. Hamlet, bir düşüşün trajedisiyken, Macbeth bir yükselişin trajedisini gösterir. Dante ve Shakespeare'in temelde farkı Dante ilahi komedya eserinde yasa karşısında suçun nasıl cezalandırıldığını gösterirken, Shakespeare ise yasanın bağlayıcı kurallarını aşan karanlık arzuların insanı nasıl bir felakete sürüklediğini gösterir. Temelde iki yazarda insan varlığı üzerine derin tartışmaların başlangıcına yol açmıştır.

Aristoteles, Poetika kitabında Katharsis kavramını (Aristoteles, 2016) insanın karanlık arzularının sağaltılması olarak ontolojik bir noktaya yerleştirir. Bu sağaltımın gerekliliğinde ontolojik bir gerilim bulunmaktadır. Bu gerilim coşkunluk ile hezeyan arasında salınan varlığın ontolojik durumunu gösterir. Aristoteles'in bakışında insanın yeri tam olarak bu gerilimin sonlandığı noktadır. Bir yolun/yolculuğun sonunda ulaşılan yerdir. Arındığımız

nokta ontolojik olarak bizde bulunan deforme alanlardır. Bu deformasyondan (coşkunluk/hezeyan) arınarak normal olana, ontolojik olarak merkeze yaklaşmış oluruz. Aristoteles, Nikamagos’a Etik (Aristoteles, 2020) kitabında oğlu Nikomakos’a verdiği Etik ders şudur; her zaman aşırılıktan uzak dur. Aşırılık her zaman insan ruhunu yozlaştıran ve onu yoldan çıkartan şey olmuştur. Etik olarak bunu savunan Aristoteles’in Poetika kitabında neden aşırılıkların yıkımından sıkça söz ettiği açıktır. Ontolojik olarak insan her zaman yıkılışın verdiği coşkunluğa daha çok heyecan duyar. Bunu izlemenin yarattığı coşkunluk insanın öznelik olgusunu kuran ilk yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle “Neden Shakespeare?” sorusu bugünün trajedi kavramını anlayabilmek için önemli bir sorudur.

“Tanrı, Leibniz’in tanrısı, olanaklılıklar arasından seçim yapmanın korkusundan bir haberdirdi: Olanakları edim halinde düşünüyor ve İdrak’ın de veya Logos’unda bu haliyle kullanıyordu; İrade’yi teşkil eden darlığı her halükârda “en iyi”yi tercih eder. Her varoluşta Evren’in bütünlüğünü “ifade etme”yi sürdürür. Dolayısıyla, kitabın trajedisi yoktur. Burada Tek bir Kitap vardır; o da kendini bütün kitaplara dağıtan kitaptır” (Derrida, 2020: 19).

Shakespeare modern zamanlar için yeni bir yazım aracı olarak düşünüldüğünde Derrida’nın Leibnizci bu yaklaşımı post modern metinlerdeki metinlerarasılığın anlaşılması için önemli bir düşünme alanı sağlamaktadır. Shakespeare metnlerinin çağdaş yazarlar tarafından sürekli bir yapışöküme uğratıldığı görülmektedir. Bu yazım biçimi içerisinde metinler birbirini anıştırmak yerine sürekli bir eleştiri çevresinde işlemektedir. Diğer sanat biçimlerinden farklı olarak tiyatrodaki metinler arası ilişki çoğunlukla yapışöküme uğratılarak kullanılmaktadır. Bu sebeple Shakespeare’in trajedileri temel olarak bütüncül bir trajediyi sağlayan tek kitaptır. Özellikle modern sonrası dönemin büyük yazarlarının modern trajediyi ele alma biçimlerinde sıklıkla bir Shakespeare’in bir yapışökümü ile karşı karşıya olduğu görülmektedir. Shakespeare’in metnlerinde serbestçe dolaşan pek çok trajik unsur bugünün dünyasında hala ontolojik olarak tartışma alanı içerisinde.

3. Richard, Shakespeare’in en önemli oyunlarının arsına girmeyi başarmış eserlerindendir. Bunun temelinde var olan sebep Richard’ın sıradan bir aristokrat olmamasıdır. Bedenin içerdiği deformasyondan dolayı Richard kendisini bir türlü üst sınıfın bir parçası olarak kabul edememektedir. Richard’ın kendi oluşuyla ilgili şunları söylerken içinde bulunduğu durumu seyirciye aktarmaktadır. Kendi düşmanlarının bir leydinin odasına rahatça girebiliyor oluşundaki eksiklikten söz ederken kendisinin bu durumdan mahrum olduğunu açıklar

(Shakespeare, 2019: 1-2). Bu durum Richard için arzuladığı hayatın çarpık bir imgesi olarak ayna işlevi görmektedir. Kendi kötülüğünü keşfettiği ve insani arzularını gerçekleştirmek adına başvuracağı kanlı yolu bu arzu şeması üzerinden şekillendirir. Kendi bozuk formu onu arzulardan alıkoymaktadır. Bunun için kötü olmak istemektedir. Arzularına atacağı adımlarda karşısındakileri cezbetmek için kullanacağı çekicilikten yoksun oluşu onu gaddar bir Tiran olmaya iter. Shakespeare eserlerinde vakanüvis olarak tarihi olayları dramatik bir çerçeve içerisinde işlemeyi başarmıştır. İngiltere’de Güller Savaşının yarattığı kaos ve düzensizlik içerisinde Richard’ın vahşi eylemleri Tudor hanedanının çöküşünün vahşetini seyirciye sunar. Bu çöküş anı, tam olarak bir sınır teşkil eder. Bu sınır; normların ortadan kalktığı, delilik ile dehanın iç içe geçtiği alacakaranlık bir alandır. Bu alan, fatihlerin ve kurbanların alanı olarak sahnededir. Tarih, temel anlamda bu iki büyük kavramın oluşturduğu merhumların alanıdır.

“Dünya tarihinde, karşımızda en gelişmiş biçimde kötülüğün somut bir imgesini görürüz. Eğer büyük bireysel olaylar yığımına bakacak olursak tarih, bireylerin ve milletlerin kurban edildiği bir sunak/mezbaha gibi görünür; en asil ve en güzel olanın yok edildiğini görürüz. Gerçekte hiçbir kazanım olmamış gibidir, ancak şu ya da bu fani ürün kalmamıştır, bunlar da şimdiden üzerlerinde çürümenin izini taşımaktadırlar ve yakında yerleri kendileri kadar fani bir başkası tarafından alınacaktır” (Hegel, 1837’den aktaran: Földenyi, 2022: 20).

Tarihsel olarak 3. Richard metninin önemi aslında büyük hanedan değişimini göstermektir. Hanedan Tudor ailesinden, Stuart hanesine geçişinin kanlı örneği olarak bu savaş, iktidarın nasıl büyük vahşetlere ve trajedilere yol açtığının gösterir. Shakespeare’in oyunlarının temelinde, içinde bulunduğu 1. Elizabeth döneminin aslında bir denge dönemi olduğunu, bu dengenin bozulması durumunda oluşacak kaostan sonuçlarını tarihsel olarak ele aldığı oyunlarla seyirciye taşır. Bu anlamda Shakespeare, Aristoteles’in Poetika kitabında yer alan üç birlik kurallarına uymasa da kurucu kuralın bir denge meselesinden ortaya çıktığını gösterir. Post modern döneme gelindiğinde ise bu dengesizlik hali ontolojik olarak kendisini göstermeye başlar. Shakespeare’in büyük trajedilerinin arka planında yer edinen ontolojik mesele gün yüzüne çıkar. Deliliğin ve aklın bu denli kaybolduğu, coşkunun ve hezeyanın bu denli iç içe geçtiği bir gerçeklik alanını gün yüzüne çıkaran Shakespeare’in alamet-i farikası tam olarak Aristoteles’in ontolojik olarak koyduğu aşırılık yasağını eserlerinde serbest bırakmış olmasıdır. Shakespeare de bir yazar olarak aşırılıkların cezalandırılmasını oyunlarında işler ancak Antik Yunan oyunlarından farklı olarak karakterlerinin ontolojik derinliğini kavramamız için onları bir sürü farklı zaman ve mekân içerisinde seyirci ile

karşılaştırır. Aristotelesci bir yazar olarak Shakespeare, onun trajedi ile aktarmak istediği felsefi öğretiyi en iyi anlamış yazarlardan biri olduğunu gösterir.

Bu nedenle Shakespeare'in oyunları, modern sonrası tiyatronun *tek kitabı* unvanını kazanır. Modern sonrası yazarların metinlerinde bir hayalet gibi dolaşan asıl güç, Shakespeare'in vahşetin kökenine dair sorduğu ontolojik soruların günümüzde hala geçerli olmasıdır. Tom Stoppard'ın Rosencranzt ve Guildenstern Öldüler metninden Heiner Müller'in Hamlet Makinasına kadar birçok farklı oyunda Shakespeare karşımıza çıkmaktadır. Bu metinler arası ilişkinin metafizik düzeyini Derrida, Vahşet Tiyatrosu üzerine yazdığı makalede çok net bir biçimde aktarır.

“Kaçınılmaz zorunluluğu daimî bir güç gibi hareket eder. Vahşet hep iş başındadır. Boşluk -daha “var olmaya başlamamış” bu tiyatro için hazır bekleyen bu boş yer- öyleyse yalnızca bizi bu kaçınılmaz zorunluluktan, **şimdiki** (daha doğru güncel, **etkin**) olumlama işinden ayıran tuhaf mesafeyi ölçer. İşte bu mesafenin biricik açıklığındadır ki vahşet sahnesi bize muammasını sunar” (Derrida, 2020: 309).

Derrida'nın bahsettiği potansiyel vahşet ile karşımıza çıkan muamma asıl olarak arzulamanın getirdiği boşluğun yarattığı vahşetten dolayı ortaya çıkan huzursuzluğun alanıdır. Jacques Lacan'ın arzu nesnesi kavramını formüle ederken kullandığı semboller ile bu durum daha anlaşılır olacaktır. Özne (S) Lacan'ın teorisinde eksik bir yapıdadır ve kendi bütünlüğünü sağlayabilmek adına dışarıdan bir nesneye yani Objet Petit a (Arzu nesnesi) ihtiyaç duymaktadır (Lacan, 2014). Bu durum öznenin salt olarak kendiliğinden söz edebilmek için öncelikle onun arzusunun ne olduğu ile ilgili bir fikrimizin olması gerekliliğini ön plana koyar. Bu durum Modern sonrası metinlerde açıkça incelenen arzu meselesinin neden daha ontolojik bir alanın içinden incelenmesi gerektiğini göstermektedir. Shakespeare'in metnindeki vahşetin gücünün bugün yeniden karşımızda olması şaşılacak bir durum değildir. Derrida, 1968 yılında yazdığı bu makalede modern sonrası dönemin oyunlarının içinde barındıracağı gücü önceden haber verir. 1970'li yıllarda ise bunun ilk örneklerinden birini İtalyan yazar ve yönetmen Carmelo Bene verir. Bene'nin 3.Richard'ı önemli bir atılımla Shakespeare'in metninde büyük bir kesme yapar. Bu metin açıkça Shakespeare'in 3.Richard metninin bir dramaturgisi değil, bir yapı sökümüdür. Metin, 3. Richard ve savaşını bir tarafa bırakarak Richard'ı sıradan bir erkek konumuna yerleştirir. Bu konum arzu meselesinin aslında salt olarak cinsel bir itki olmasından ziyade bir ontolojik alan olduğunu

göstermektedir. Deleuze, Bene'nin bu müdahalesini şöyle tanımlar: "CB'nin tiyatrosu yalnızca, "efendileri" dışarıda bırakan varyasyon ilişkileri içinde gelişir" (Deleuze, 2019: 91). Burada Efendilerden kasıt bütün bir iktidar ilişkileriyle birlikte yükselen Majör dildir. Shakespeare'in Richard'ı arzularının yanı sıra tarihin kendisine de mahkumdur. Bu durum onun arzularının ontolojik noktalarını yakalamayı gittikçe zorlaştırmaktadır. Salt bir Tiran görünümüne bürünen Richard'ın insani yönü (korkuları ve kırılganlığı) metnin satır aralarına hapsolmaktadır. Tarihin büyüklüğü ve kurbanların kanı metin içerisinde Richard'ın insani zaaflarını maskeler. Bu yüzden efendilik fantezisinden uzaklaştırılan Richard daha fazla zaaf ile sahnede var olur. Bene metninde minör dilin bütün olanaklarını seyirciye gösterir. Bu olanaklar sadece metnin kendisinde değil oyuncuya verilen yönergeler ile de sağlanır. Dil salt olarak bir gösteren ilişkisinden çıkarılarak performatif bir hal kazanır. Shakespeare'in 3.Richard'ı eksik bir prensten, zalim bir tirana dönüşürken, Bene'nin Richard'ı salt bir geceye, kendi mahremine hapsolmuştur. Bütün vasatlığı ile bütün majör anlatımın ardından ortaya çıkan salt bir sakat olarak Richard'ı sahneye taşır. Metinlerarası ilişkide Bene, Shakespeare'in tarihsel vakası ile ilgilenmez. Richard onun için bir olay olarak oradadır. Onu büyük anlatının içinden söküp, bütün yüceliğini gecenin kapalı kapıları ardındaki vasatlığı ile ölçer. Metinden tarihin çıkartılması asıl olarak dilin kendisinin bütün imkanlarını yeniden kullanıma açan bir alan yaratır. Shakespeare'in yeniden yazıma veya metinlerarasılığa ne kadar müsait olduğunu buradan anlayabiliriz. Metnin yapı sökümü yapıldığında kalan kısımları bile bir olay bütünlüğü taşır. Deleuzecü bir kavramla açıklarsak metin kendi virtüelliği pek çok olanağı aynı anda bulundurur. Modern zamanın tekinsizliğine yaklaşılabilecek en önemli olgu bu virtüelliğin daima metnin içerisinde gizli olmasıdır. Bene, Richard'ın deformasyonunu salt bir kola yüklemeyiz. Bu deformasyon öznenin içinde olan boşluk gibi her yere sirayet eder. Öznenin üzerine inşa edildiği boşluğun en önemli göstergesi bu deformasyonun yüzergezer hareketidir. Böylelikle deformasyonun kendisi virtüeldir. Oyuncunun o anda metinle veya partneri ile kurduğu ilişki bu virtüelliği edime çevirir. Lacan'ın öznenin bir eksikle, boşlukla kurulu olduğunu özne formülünde dile getirir. "S" üzeri çizi subject (özne) kendisi tamamlayabilmek için bir arzu nesnesine ihtiyaç duyar. Bunun için Lacan, öznelik formülünü a(S) olarak gösterir. Ben; Shakespeare de olamayan şeyi, yani arzu nesnesini Richard'a sunar. Öznenin bu nesne ile olan karşıt-yandaş ilişkinin gerilimini sahneye taşır. Oyunun çatışması Shakespeare'in oyunundan farklı olarak büyük çatışmaların odağında durmaz. Gecenin ayartıcı ve cezbedici aralığında öznenin boşlukları

ile nasıl hareket halinde olduğunu gösterir.

Oyunun indirgendiği bütüncül nokta esasen cezbetme ile ilgilidir. Olayın doğrudan durduğu alan Richard için kadınların ona olan ilgisidir. Bene oyununda kadın oyuncular için şu notu düşer.

“Ne zaman kulisten yeni-doğan bir bebek mızırdanmaları işitilse, sahnede meşgul vaziyetteki hanımlar çıkmaya yeltenir, kimi zaman gerçekten çıkarlar – endişeli anneler. Dolayısıyla, Richard eğer oynarken bir başına kalmak istemiyorsa, eğlenmek için süse püse meraklı kadınlar misali, gerçekten talihsiz çocuklar gibi, kendisini biçimsizleştirecektir” (Bene, 2019: 9).

Yazarın böylesi bir yönerge yazmasında asıl olgu oyunun ana etmeni olarak seçilen arzu meselesinin satır arasından çıkarılarak bir sahnelenme fikri halini almasıdır. Richard, sadece iktidar hırsından oluşan motivasyondan azade edilerek, bütün varlık nedenini cezbetmenin olanaklarını arayan bir varlık olarak kurgulamak Bene’nin metninde sunduğu modern yorumu gösterir. Bene metinlerarası olarak sadece bu meselenin bile bütün bir iktidar ilişkisinde nasıl hareket ettiğini gösterir. Cezbetme hali, efendinin gösteren olarak her zaman işlevinin doğrudan alıcının kendisini yakalamak olduğu imajdan çıkararak onun bir gösterilen olarak tavrının da sahnede yaratılmasına katkı sağlar. Richard’ın yüzergezer aksaklığı onu performatif bir hale getirir. Bu nedenle Bene’nin kadın oyuncularından istemiş olduğu tavır doğrudan Richard karakterinin ontolojik sıkıntılarını doğrudan ortaya çıkartmaya, onu bir performans haline getirmeyi amaçlar. Bene’nin oyununda Shakespeare’in orta çağ bürokratları yerlerini endişeli kadınlara bırakmıştır. İkisinin arasında Richard’ın yüzer gezer bir vaziyette olması açıkça iki metin arasındaki yücelik ve vasatlık ilişkisini gözler önüne sunmaktadır.

“Antik çağ yazarlarının bu **locus classicus** (klasik eserlerden çoğunlukla bir örnek işlevi gördüğü için alıntılanan yer) üzerine yargıları, hileli davranışlara duyulan hayranlık ile sinsi aldatmacaların kınanması arasında gider gelir. İkinci yargı genellikle, eril erdemden dışlanmış olarak anlaşılan “tüccarlar” ve “kadınlar”a yapılan, retorik olarak güçlendirilmiş aşağılayıcı kinayelerle birleşir” (Raunig, 2013: 59).

Bu eril biçim; Shakespeare’in Richard’ında bütün bir bürokrasinin üzerinde yer alan sinsi ve sinik akıl olarak ortaya çıkarken, Bene’nin Richard’ında ise bir ironi olarak durmaktadır. Bene’nin Richard’ı ironiyi sürekli olarak bedeninde değişen deformasyon alanları ile sahneye taşır. Tam olarak bu hileli davranışları ile dışlanan, ihtiyaçlı haliyle sahnede

çaresizdir. Bene, Richard'ın bu durumunu bütün vahşeti ile sahneye taşır. Bu vahşet salt olarak bir kan dökücü değil, erotizmin vahşeti olarak sahnededir. Richard, kimseye acımadan kur yapmaktadır. Burada eril erdemlerinin yüceliğinin altında bu sinsi aldatmacaların yer aldığı o karanlık dünyayı görürüz. Gündüzün Apollonik çağrısına karşı, gecenin Diyonizyak hükmü sahnededir. Shakespeare'in Richard'ı bütün eksikliğine rağmen müthiş bir Apolloncu olarak sahnededir. O aklın bütün karanlığının bir simgesidir. Ancak yine aklın içerisinde devinen bir karanlıktan söz etmekteyiz. Bene'de ise durum, gecenin coşkunuğu içerisinde çırpınan Diyonizyak Richard'dır. Onun için asıl savaş yatak odasındaki otoritesidir. Bir savaş makinesi olarak Richard, bütün eril düşünceden sıyrılarak, savaştan kaçarak savaş açar. "Savaş makinesinin savaşçı boyutu, icat gücünden değişim kapasitesinden, başka dünyaların yaratılmasından ibarettir" (Raunig, 2013: 51).

Richard'ın bu biçimsizliği hem sahne estetiğinde hem de yazınsal boyutta karşımıza çıkar. Onun çocuksu şımarıklığı altında gizlediği korkunç emelleri Shakespeare'in Richard'ından daha tekinsiz bir biçimde sahnededir. Masum bir çocuktan yetişkin bir erkeğe geçişi o kadar hızlıdır ki karşısındaki kadınların bu tekinsizlik ile çaresizce onun emellerinin bir parçası olması an meselesidir. Shakespeare'de bütün dünyadan intikamını almak isteyen kinli bir Richard varken Bene'de biçimsiz şekilsiz bir Richard karşımızdadır. Bene'nin kullandığı dilin kendisi asıl olarak minör bir anlatıma böyle kavuşur. Richard'ın biçimsizliği doğrudan dile yansır. Böylelikle sürekli olarak iktidar ilişkileri ifşa eden kekeme bir dil oluşturur. Burada Bene bu minör dili açık bir biçimde Kafkaesk bir biçimde kullanmaz. Minör dilin kendi içinde yarattığı bütün baskılayıcı taraflarını gün yüzüne çıkarır. Bir mağdurun dili ile konuşurken aslında mağdur eden kişi Richard'dır. İktidarın merkezindeki boşluktan böylesine bir çelişkinin fırlaması, açıkça modern sonrası metinlerin ana sorunu olan merkez ve çevre, otorite ve azınlıklar gibi birçok ilişkinin meydana getirdiği çatışmanın tek vücut olmuş hali olarak Richard örneği sunulmaktadır. Richard, tam olarak biçimsiz bir şekilde vücut bulup yok olur. Hem bir fatih hem de fethedilen olarak karşımızdadır. Onun kurduğu bu biçimsiz alan açıkça anne ve çocuk arasındaki oidipal bağın biçimsizleşerek birçok yönden bütün kadınları etkileyeceği alana dönüşür. Bene'nin Richard'ının arzu duyduğu asıl olarak fetih kavramının kendisidir.

1. Fetih ve Arzu

Fetih olgusu kendisi içinde her zaman garip bir hazzı taşır. Arapça Fetih¹ kavramı fth kökünden gelir. Kavram “’açmak, bir ülkeyi ele geçirmek” anlamlarına gelir. *Fettan* ise ftn kökünden gelip “’fitne çıkartan, kışkırtan, cezbeden” anlamlarına gelmektedir. *Fitne* kelimesi de ftn kökünden gelip “’ateşe atma, sınama, fikir ayrılığı, iç savaş” gibi anlamlara gelmektedir. Burada gösterilen, bu kavramların hem birbirlerine karşı hem de birbirlerine içkin olmalarıdır. Möbius şeridini takip eder gibi anlamın birinden hareketle yola çıkıldığında bir diğerinin sınırlarına girmiş oluruz. Fatih’in içinde yanan ateş, dışarı karşı duyduğu bu fazladan haz, asıl olarak fettan olana karşı duyulan bu açma isteğidir. Mahrem olana açıp bakmak, oradaki gizi ifşa etmek fethetme arzusunun bir parçasıdır. Kavramın kendisinin içerdiği ateş vurgusu ile mitolojilerdeki kahramanın karşısına çıkan yaratıkların taşıdığı ateş olgusunun birbirine yakınlığı dikkat çekicidir. Orta çağ anlatılarında karşımıza çıkan ejderha motifinin içinde taşıdığı olgu mahremiyet kavramı ile ilgilidir. Onun koruduğu, sakladığı, alıkoyduğu şeyin cezbi, kahramanı en sonunda ejderha ile karşı karşıya getirir. Arapça “ftn” kökünden türetilmiş olan fettan kavramı tam olarak ejderha motifinin taşıdığı ayartmayı açıklamaktadır. Fettan olana, ejderhaya fazla yanaşıldığında yanma gerçekleşir. Aslen fettan olan ayartan ejderhadır. Aynı kökten gelen Meftun kavramı da bu yanma hali için kullanılır. Meftun olmuş kişi nasıl bir Fatih halini alacaktır?

Burada iradenin ve başka bir akıl yürütme biçiminin olduğuna dair bir ayrım bulunmaktadır. Burada fatihi, meftundan ayıran şey temelinde bir şüphenin bulunuyor oluşudur. Fatih, gerçekliğe içkin olan boşluğu kendi emelleri için farklı bir biçimde kullanır. Aslen iç savaşlar uzlaşma ile son bulmaz. Bir taraf diğerini yok ettiğinde, ayrılığın gerçekleştiği asgari fark sifıra indiğinde, yani bir taraf diğerini fethettiğinde savaş son bulur. Gerçekliğin yeniden yapılanması, hiziplerin yarattığı asgari farktan arınma tamamladığında fetih gerçekleşir ve fethedilen yer/şey çöp olur. Bu algoritmanın sindirim sistemi ile garip bir ilişkisinin olduğu aşikâr. Yenilen yiyeceğin dönüşümü gibi, cezbedici şey o haz veren yüceliğini yitirir. Bu metafizik düzeyden meta düzeyine geçiş çok hızlı gerçekleşir. Şey, kendisinin bu yüce konumunun ne zaman bu hale dönüştüğünü kavrayamaz. Bu kavrama hali bakan göz için yani fatih için geçerlidir. O dönüşüm bir anlamda şeyin kendini sunuş biçiminin çok yönlü

¹ <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/fetih> Arapça kavramların tamamına bu sözlükten bakılmıştır.

bir bozulmasıdır. Şey kendi oluş halini tekrar ederken tam olarak aynı şeyi yapar. Tam olarak ne ise o olarak hareket eder, yalnız bir farkla. Bu şey (artı değer, artı keyif) kendisini spekülative bir biçimde bir anda var ya da yok edebilir. Bunun nedeni tam olarak gerçekliğin kendisinin içinde bulunan boşluğun kendisidir. Kendisini bir anda doldurabilir veya boşaltabilir. Metanın kendi ekonomisi böyle işler. Bu nedenle spekülative piyasa değeri yüksek olan malın arzındaki patlama ile doygunluğa ulaşan piyasanın malı piyasada tutma çabası, piyasa üzerinde bir rahatsızlık oluşturur. Arzulamanın içinde bulunduğu tutum da tam olarak böyle işlemez mi? Metafizik olarak yücenin doygunluğuna ulaşan arzu, bir anda kendisini negatif metaya dönüştürür ve onun varlığı artık zihnimizi rahatsız etmeye başlar. Ancak şeyler tam olarak nasılsa öyle hareket etmeye devam ederler. Tam da arzunun hareketi artık fazla olan şeye dönüşmeye başlar. Bu geri dönüşün kendisi şiddetli olur. Daha doğrusu şiddet, yüce nesnenin doğasına dahil bir alanda keyif verirken, bir anda meta düzeyine geçtiğinde korkunç bir hal almaya başlar. Tekrarın kendisinde bu denli spekülative olan şey ondan aldığımız hazdır. Asıl olarak Bene'nin Richard'ında işleyen arzu şeması kendisi tam olarak bu şekilsiz yerden sürekli olarak tekrar eden halinde var olur. Richard salt Richard'dır. Hiçbir dönüşüm geçirmez ancak birçok dönüşümü kendi içinde barındırır. Bir fatihin savaş alanında gördüğü muhteşem hazzı, yatak odasının alacakaranlığının içerisinde var eder. Bunun için sürekli olarak deformasyonunu bozar. Bu bozulma aynı zamanda hem fetheden hem de fethedilen olarak Richard'ın yatak odasında gösterdiği performansa bağlıdır. Sarayın karanlığında çevirdiği entrikaları yatak odasının karanlığına taşır. Onun için karşısındaki kadın fethedilecek bir yerdir. Aynı zamanda bir meftun olarak sürekli onların peşindeki halini de gözler önüne serer. Kendi varlıksal değeri ile sürekli oynayarak karşısındaki herkes için haz ile korku arasında bir yerde seyreder. Arzunun tekinsiz yanını karanlık bir tavır ile performe eder. Tanıdık olan, bilinen, zevk alınan şeyden çıkıp korkunç bir yabancıya dönüşür. Freud, tekinsizlik kavramını açıklarken tam olarak bu dönüşümü gösterir. “**Heimlich** sonuç itibarıyla zıt anlamlısı olan **tekinsizlik** ile aynı yerde kullanılmadığı sürece her iki anlamını da içinde barındıran bir sözcüktür. Tekinsiz bir nevi, heimlich'in alt türüdür” (Freud, 2019: 41).

Richard'ın sevecenliğinin bir anda (kendi isteği ile dönüşerek) delinmesi ve bu deliğin aşına olunan her şeyin üzerinden Richard'ın kurduğu gerçeklik örtüsünü kaldırması bu tekinsiz arzunu en büyük göstergesidir. Tekinsiz olanın bu denli geri dönüşü insanı tedirgin eder.

Shakespeare'in Richard'ının tekinsizliği eril ve bürokratik düzeydedir. Onun; erkeklerin dünyasındaki güven veren hali, iç dünyasına dönüldüğünde tekinsiz bir biçimde çarpılarak negatifine dönüşür. Ancak onun yapısına zarar vermez. O hala o yüce aristokrasinin bir parçası olarak tekinsizleşir. Bene'nin Richard'ı ise tekinsizliğini bambaşka bir alandan seyirciye gösterir. Onun aynı anda hem yaramaz bir çocuk hem vahşi bir erkek hem de zavallı bir sakat olarak sahnede var olması, onun tekinsizliğinin daha karanlık bir yerden sahnede olduğunu gösterir. Bene, bu tekinsizliği oyunun arasına girerek bir yönetmen olarak koyar. Richard'ın söz düzeyinde ne kadar yüce bir ayartıcı olduğunu gösterirken bir yandan da onu sakatlıkları ve sakarlıklarıyla alaşağı eder. "Burada Richard dengesini kaybeder – önemli bir şey değildir, dirseklerinden biri konsolun veya yatağın kenarından kayıvermiştir. O zaman Düşes, farklı perdeden konuşmaya başlar" (Bene, 2019: 14).

İki Richard'ın farkı tam olarak burada, Bene'nin bu hamlesinde gizlidir. Shakespeare'in Richard'ını kendi zamanın aristokrasisinden ayıran şey onun eksik koludur. Bene ise bu tekinsizliği tam olarak Richard'ın kendisi haline getirir. Eksikliğin getirdiği karanlık kahkahanın içinde gizlenmiş olan hırsları ve arzuyu karakterin kaçındığı bir durum olmaktan çıkararak onun ana ilgi çekme mekanizması haline getirir. Bunun tehlikeli noktası varlığın tam olarak buradan kendi eksiklerinin olumsuzluğunu, olumsuz hali ile kullanmasıdır. Onu bir savaş makinesi haline getiren şey tam olarak budur. Shakespeare'in Richard'ı kolunu gizlemek için bütün enerjisini büyük söylevlere ve radikal eylemlere dönüştürürken, Bene'nin Richard'ı onu bir silah olarak arzu oyunun içerisinde kullanır.

Kurgusal gerçekliğin içinde açılan delik, arzunu bu denli acıma ile bağlantılı olduğu noktadan bir şehvet üretmesidir. Bu şehvet, bir fatihin savaş alanındaki arzusu ile aynıdır. Politik oyunlar ile cinsel oyunların birbirine benzemesindeki esas nokta aynı arzu mekanizmasının öznenin kendinde işliyor oluşudur. Bene, o kadar vahşileşir ki Richard kanlı eylemlerini tekrar etse bile kimse ondan korkmaz. Tekinsizdir ancak onun korku uyandırmamasının temel sebebi kendi alanının dışına çıkmamasıdır. O geceye hapsedilmiş olan meftundur. Shakespeare'in Richard'ı fethetmek üzere dışarıdayken, o yatak odasının soytarısı halini alır. Tekinsizliğini, eylemlerini tam olarak kendi mekânından sürdürerek sağlar. Eylemlerinin vahşetini duyarız, onları kadınların üzerinden görürüz ancak her daim bu eylemlerinin yüceliğini kısa devreye uğratar. Böylelikle sahnede yapılanı mutlak bir alana

taşır. Bu mutlaklık, arzu mekanizmasının iki yönlü oluşundaki sorunda var olur. Richard, kendi deformasyonunu değiştirdiği gibi rolünü de sürekli olarak değiştirmektedir. Vahşi bir katil, ihtiyaçlı ve zehirli bir aşık, masum bir çocuk ve ahlak bekçisi bir rahip olarak birçok kez var olur. Bu oluş halleri sürekli olarak iç içe geçmiştir. Shakespeare’de görülen karanlık zihin, Bene’de oluş hallerinin bütün karanlık veçhelerini iç içe taşır. Tam olarak yüceden bayağı olana geçişin kendisidir. Karakterin arzu ile kurduğu yakın ilişkiye bakıldığında kendi şekilsizliği çok açıktır. Bir yanıyla Roma topraklarını en geniş hale getiren büyük fatih Sezar’ın yüceliğinin geri dönüşüdür. Bir yanıyla ise korkunç, zehirli bir sevginin vasat taşıyıcı olarak Caligula’dır. Bene’nin Richard’ı, efendiliğin en müstehcen hali ile devlet organlarını kendi organları haline getirirken aynı zamanda deformasyonu bir rütbe, bir işaret olarak bütün bedeninde taşır.

“Fallus varlığının hayat gücünün, erkekliği ve benzerlerini dolaysız şekilde ifade eden bir organ olarak değil, bir rütbe işareti, bir kral ya da yargıcın nişanlarını taktığı gibi takılan bir maske olarak düşünülmelidir – fallus benim taktığım, hiçbir zaman bedenimin “organik bir parçası” olmadan bedenime ilişkin “bir bedensiz organdır” ve bedenin uyumsuz, fazlalık bir eki olarak sonsuza kadar sürüp gider” (Zizek, 2015: 138).

Bene’nin Richard’ı, efendiliğin tekinsizliğini tam olarak efendi olmayarak gerçekleştirir. Bu onun oluş halinin ateşidir. Bu nedenle aynı ateşin iki farklı tarafını görürüz. Efendinin bütün müstehcenliği ile geri dönüşündeki şey onun bütün yüceliğini ters çevirir. Shakespeare’in Richard’ı bir fatih olarak sistem kurar. Onun sistemi içerisinde bütün tekinsizlik kendisini bir mekanizma olarak işletir. Onun bu paranoyakça kontrol etme arzusu, en sonunda onu bir fatih olarak tahta oturtur. Bene’nin Richard’ı ise doğaçlama yapar. Olayları o anda, oluş halinde yakalar ve ona uygun hale gelerek olayın kendisi halini alır. Böylece iki farklı Fetih mantığı ile karşı karşıya kalınır. Bene’nin Richard’ının gösterdiği tam olarak bu müstehcen efendinin nevrotik geri dönüşüdür. Hegel’in Efendi ve Köle diyalektiği (Kojève, 2000) de tam olarak efendinin kendisinin bu ikiye bölünmüş halinin yansıması değil midir? Köle, kendi canından olmamak için boyun eğdiği yüceliğin, vasatlığa dönüşümüne tanık olur. Shakespeare’in metninde bize göstermediği olgu tam olarak budur. Metinde Richard’ın eylemlerinin iki yüzlü oluşu bürokratik ve politik düzlemde işler. Bu onun zalim eylemlerinin ardında bulunan nevrozu gizlemektedir. Her kanlı eylem büyük planın bir parçasıdır. Oysa Bene, Richard’ın yatak odasına girdiğinde arzusunun nevrozlarından kaynaklanan vasat eylemlerini bizlere gösterir. Böylece salt akıldan oluşan Richard ve nevrozları ile var olan

Richard efendiliğin iki farklı rejimi olarak sahneye çıkar. Bu durum tam olarak arzuya içkin olan iki durumdur. Arzunun kendine özgü hareketinin tekrarında olan Şey budur. Bu üretilen hazzın kendisi o arzunun içinde bir delik olarak mevcuttur. Müstehcenliğinin yasaları ile hareket eden bir varlık olarak Richard, yasa yapan değil, tam olarak yüce hukuk dediğimiz alanın içinde bulunan deliktir. Politik bir hamle gibi gözükse de asıl olarak bu hamle arzunun kendisinin hareketidir. Temelde tekinsizliğı buradan kaynaklanır. Çünkü içinde kendisini yok etme tehlikesini çok açık bir Şekilde taşır. Bu durum fatihin huzursuzluğudur. O eğer başarısız olursa, bir kez bile kaybederse bütün arzusunu yitireceğini ve yok olacağını bilir. Bir an önce merkezi olduğı gibi ele geçirmek ister. Onun cazibesinden büyülenmiştir. Fatihi, meftundan ayıranın ne olduğunu sorduğumuzda yanıt; fatihin, münasebetsizce fantezisinin sınırlarını aşıyor olmasıdır. Bu aşma ele geçirmek istediğı merkezin kendisini bozacak, aslında meftun olarak istediğı Şeyi fethetmeye kalktığında yok olacaktır. Bu yüzden iki Richard da sürekli olarak yeni düşmanlar yaratma arzusu içindedir. Böylece arzunun kendisi asla bozulmayacak fakat yer değıştirecektir. Bu düşman hem yatak odasında hem de dışarıda olmak zorundadır. Onun arzusu bir mekâna sığmadığı gibi bir zamanda sığmayacaktır.

2. Zamanı Aşan Arzu

Amerika kıtasının keşfinden önce, haritacılıkta tehlike arz eden bölgeler için işaretler kullanılırdı. Bu tür işaretler genellikle vahşı hayvanlardan seçilirdi. Gidilecek bölgede bilinen tehlikelerin göstergeleri olarak seçilen vahşı hayvanlar, diğerk kaşıfler için uyarı niteliğı taşırlardı. Ancak daha önce gidilmemiş hiç bilinmeyen bölgeler için mitolojik yaratıkların, daha doğrusu ejderhaların kullanıldığı görölmüştür. Batlamyus'un 2.yy. haritalarında Asya ve Afrika üzerinde yeni keşfedilen bölgeler vahşı hayvanlarla işaretlenirken bu bölgelerde yamyamların, vahşı hayvanların bulunduğunu belirtmişlerdir. İlk modern atlas olan *Theatrum Orbis Terrarum*'da² (Dünya'nın Tiyatrosu veya Dünya'nın Sahnesi) bilinmeyen bu bölgeler için ejderhalar ve deniz yaratıkları kullanılmıştır. 1570 tarihli bu erken dönem atlasın ejderhaların bulunduğu kısmında Latince *hic sunt dracones* (Burada ejderhalar var) uyarısı yer almıştır. Bilinmeyen yerler için yapılan bu gönderme ilginç bir durum taşır. Bu asıl olarak anakronik bir hamledir. Bilinmeyi anılandırmak

² https://tr.qwe.wiki/wiki/Theatrum_Orbis_Terrarum

için başka bir bilinmeyene, daha eski başka bir öbeğe gerek duyulur. Ejderhaların bu tür simgesel kullanımı asıl olarak bilinmeze dair o karanlık kısmın şiddetli bir göstereni olarak işlev görür. Ankroni kavramı, Yunanca "karşısında" anlamına gelen *ανά* ile "zaman" anlamına gelen *χρόνος* (kronos) kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşmuştur.³ Zamanın kendisinde böyle bir kırılma yapmak, tam olarak geçmişten engellenemez bir şekilde bir olgunun kendini bu zamana fırlatması, asıl olarak düşüncenin kendisinin geriye dönük bir biçimde işlediğinin göstergesidir. Bene, Richard'ı yeniden sahneye taşıırken tam olarak ejderha imgesi gibi, onu bir mekânın içerisine yerleştirmiş ve bütün kötülüğünü bu arzu mekanizması üzerinden tek bir mekâna bağlı kılmıştır. Burada zamanı ihlal ederek kendisini buraya taşıyan şey arzusunun yarattığı kötülüğün, geriye dönük bir biçimde kendisini yeniden üretmesidir. *Zebur Dünya Haritası*'nda⁴ Ejderhalar günahın ve kötülüğün simgeleri olarak haritanın alt kısmında yer alırlar. Haritanın üst kısmında Hz. İsa ve meleklerin huşu içinde (aptalca) gülümsemeleri ve alt kısımda ejderhaların fazlaca bir keyif aldığı belli olan sırtışları görünür. Onların bu korkunç tasviri arzudan alınan bu fazladan hazzın sembolüdür. Richard karakteri iki oyunda da tam olarak bu kötülüğü simgeler. Kötülüğün imkânı, Richard'ın arzularından duyduğu hazzının bir parçasıdır. Shakespeare'in Richard'ı bunu dile getirerek oyuna başlar. "Hoşnutsuzluğumuzun kışı, şimdi, günlük güneşlik bir yaza dönüşüverdi" (Shakespeare, 2019: 1).

Shakespeare'in Richard'ı aldığı hazzı sahneye çıktığı ilk anda seyirciye gösterir. O, bu haliyle Zebur Haritasındaki ejderin bir karşılığıdır. Kendi zamanını aşan arzusu ile zamanının geldiğini bizlere belirtir. Richard oyununu kurmaya başlarken diğer karakterlerin iç huzuru bozulur. Richard huzursuzluğunu sahneye girdiği anda bütün karakterlere dayatır. Onların içinde sahip olduğu huşu ile Zebur haritasındaki meleklerin yüzlerinde olan huşu tam olarak merkezde yer almanın, görünür olmanın aptallığıysa, ejderler yer altında gizlediklerinden zevk alırlar. Richard, yer altından bu yüzden büyük bir huzursuzlukla dışarı fırlar ve bu keyif vericidir. Onun bu keyfi Hieronymus Bosch'un Cehennem tasvirinin içinde bulunan karnavalesk zevktir. Bu tür mitolojik yaratıklar hem grotesktir hem de karnavalın iç dünyasında yer alırlar. Ejderler özellikle büyük kötülüklerin ve günahların simgesi olarak daima kendine bir yer bulmuştur. İkonalarda azizlerin dövüştüğü mitolojik yaratıklar

³ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Anakronizm>

⁴ https://tr.qwe.wiki/wiki/Psalter_world_map

onlardır. Halk masallarında ejderler çok bilge ancak bu bilgeliklerini sadece kötülük adına kullanan yaratıklardır. Muhakkak hakikatin bir sırrını bilirler veya onu bir şekilde korurlar. Shakespeare'in Richard'ı tam olarak politik hakikatin sırrını çözmüş olarak sahnededir. O arzularını gizlediği taktirde büyük kazanımlar elde eder. Bu politik oyun içerisinde onun kötücül yanını bizlere açık ettiği kısım olarak karşımızdadır. Arzuya erişebilmek için ilk önce o kötülüğün içinden geçmesi gerekir. Richard'ın zamanı aşan arzusunun karanlığını sahneye Bene taşımıştır. Ejderhalar, her daim korunması gereken bir bölge ile sınırlandırılmış veya bir bölgeye musallat olmuşlardır. Bene, Richard'ı da tam olarak yatak odasına musallat ederek onun arzusun karanlık yanını sürekli bir biçimde işletir. Oyunun geçtiği bir gece sürekli olarak bitimsizdir. Yüzyıllar önce yazılmış olan Richard'ın varoluşunun en temel çelişmesini anakronik bir biçimde sahneye taşır. Arzu, kendi karanlığını sergilediği esnada kötülüğe dönüşür.

Shakespeare'de bu kötülüğün izini sürmek için Richard'ın gizlediği arzusun çözümü yapılmalıdır. Onun kötülüğü, bir rüya imgesi gibi bütün oyuna sirayet etmiştir. Bütün karakterler bir kötülüğün gelmekte olduğunun bilinçdışı farkındadır. Clarence ve Gardiyanın 4. Sahnede yer alan konuşmasında Clarence, bundan söz eder. (2019: 35-26). Onun rüyasını çözümlerken kullandığı imgeler arzusun ve ölümün iç içe geçmiş halini bizlere göstermektedir. Bir yanda suyun altında çürümekte olan cesetler varken diğer yanda altınlar ve inciler vardır. Shakespeare bu imgeyi güçlendirmek adına ölüm ve arzusun imgeleri iç içe geçirir. "Paha biçilmez mücevherler, taşlar dağılıp saçılarak denizin dibini boylamışlar. Bazıları ölümlerin kafatasına yerleşmiş, oyuk göz deliklerinde ısıltı ısıltı parlıyorlar küçümsercesine gözleri" (2019: 36).

Bu rüya imgesinde kafatasından parlayan mücevherler kötülüğün getirdiği hınzırlık ile küçümsercesine Clarence'a ve daha doğrusu bütün karakterlere bakmaktadır. Ölüm kavramı insani bir form alarak, korkunç hakikati bilen bir ejderha olarak karşımıza çıkmaktadır. Richard bu noktada ölümün bu kişileştirmesi ile birleşir. Clarence'ın gördüğü gözler Richard'a aittir fakat bu imgede Richard'ın kendisi de başka bir bedende kurbandır. O da Clarence gibi boğulmaktadır. Burada Shakespeare, Richard'ı iki farklı imgeye böler. Birincisi etten kemikten olan Richard, diğeri ise arzusun karanlık ideali olarak Richard. İlki zamanın kendisine tabi olsa da ikinci Richard zamanları aşacaktır.

“Arzulama-makineleri hem teknik hem de toplumsaldır. İşte bu anlamda arzulama-üretimi birincil psişik bastırmanın mevkiyken, toplumsal üretim toplumsal bastırmanın meydana geldiği yerdir ve ilki ile ikincisi arasında, ‘harfi harfine söylemek gerekirse’ ikincil psişik bastırma gibi bir şey vuku bulur: ya içsellik ya da dışsal bir koşulun sonucu olmasına bağlı olarak burada her şey organsız beden ve onun eşdeğerinin durumuna bağlıdır (özellikle de ölüm içgüdüsünün rolünü değiştirmektedir)” (Deleuze, Guattari, 2014: 55).

Deleuze ve Guattari’nin arzulama makinelerini tanımlarken belirttiği iki psişik bastırma hali tam olarak Richard’ın arzusunun iki farklı yönden bastırılmasının örneğidir. Ölüm içgüdüsünün rolü bu anlamda değişmiştir. Ölüm içgüdüsü ile hareket eden Richard hem içerden ürettiği arzuyu hem de dışarıdan ürettiği arzuyu bastırarak aşar. Böylece bu çifte hareket onun arzulama biçimini zamanının dışına çıkartır. Bu haliyle Richard, Freud’un arzu şemasını temellendirirken örnek gösterdiği Eros ve Thanatos’un tek halidir. Arzunun bastırılarak aşılmasındaki durum onun bir gösteren olarak değil bir oluş hali olarak sahneye çıkmasını sağlar. Böylelikle iki oyundaki Richard içinde onun arzusunun karanlığı burada ölümün kendisi olarak karşımıza çıkar. Richard’ın bu haliyle kazandığı şey Mutsuz bilinçtir. Hegel’in Efendi köle diyalektiğinin asıl alamet-i farikası olan öz bilinç temasına Ölümün bilgisini yüceleştirerek ulaşır. Böylelikle Mutsuz bilinç ölümün her an farkındalığının olduğu ve böylelikle bir Efendi değil bir Egemen olduğu iddiasını taşır. Hegel’in asıl olarak olumsuzladığı şey diğer bir ötekidir. Bu noktada ölüm Ötekinin ölümü değil, tam tersine Büyük öteki ile yapılan anlaşmadır. Richard oyunun başından itibaren karanlık yanılla Büyük öteki ile bir anlaşma halindedir. Onun ölüm üzerinden duyulan hazzın asıl olarak *Aufhebung* (bastırarak aşma) edilmesidir. Bu noktada Ölüm kavramı bir sonuç, yaşayanlar için ibret alınması gereken bir ders değildir. Tam olarak ‘Öteki’ üzerinden kendi arzusunu kurguladığı, o insan-hayvan oluşun içindeki eksiğin/fazlanın ortaya çıkmasıdır. Shakespeare’in Richard’ı bu durumu eylemlerinin temelinde kendi zamanına müdahale ederek gösterir. Onun arzusu mutlak anlamda mutsuz oluşundan doğar. Böylelikle bir başka Shakespeare karakteri olan Macbeth gibi arzusunu sahneye kılıcı ile çıkarmaz. Richard’ın zaferi, arzusunu dolayımlayarak gerçekleştirmesidir. Onun arzusunda karanlık olan ve zamanını aşan şey tam olarak onu bastırmasıdır. Böylelikle eylemleri ve sözleri arasında oluşan tezatlık birbirlerini örtecek ve eylemlerinin korkunçluğu ile zamanını aşarak tarihsel bir vaka olmaktan çıkarak ontolojik bir vakaya dönüşecektir. Böylelikle Richard’ın egemenliği, kendi korkunç efendiliğini inkâr eden (*Verneinung*) müstehcen efendilik modeli olarak sahnededir. Çünkü efendi arzusundan aldığı hazzı kendi ölümünün içinde gizler.

Hegel için ölümün kendisi “soyut olumsuzluktur”. Bu noktada Hegelci anlamda “mutlak kopuş (*Zerrissenheit*)” bu olumsuzluk halinin hiçbir şekilde olumluya dönüşmemesidir. Richard’ın arzusunun kendi zamanını bastırarak aşmasındaki temel nokta buradadır. Richard’ın eylemlerini gerçekleştirirken bir mühendis gibi hareket etmesi, onun ölüm olgusunun kendisine yakınlığının oluşturduğu mutsuz bilinç ile kaybedeceği tek şeyin hayatı olduğunun bilincini taşımasıdır. Shakespeare’in Richard’ı mutsuz bilinci sayesinde arzularını gerçekleştirir ve bu bilinç hali onu bir Orta çağ insanı olmaktan çıkartarak bir Rönesans insanına dönüştürür. Richard, insan-hayvan oluştan, insan halini alır.

Soyut olumsuzlamanın içerisinde taşıdığı İnkâr etme hali, ölüm ile cinsel haz arasındaki gerilimin kurulduğu noktayı işaretler. Bu noktada zeminin değişiminin hala İnsan-hayvandan, insan olduğu görüşünü bir kenara bırakırsak, asıl nokta konuşan varlığın insan-hayvan oluşunu bastırarak kendisini yüceltmesi ile kendisini isimlendirmesidir. Shakespeare’in Richard’ı için bu durum kurbanları sayesinde kazandığı kral unvanıdır.

“Kant’ın iddiasına göre bir kalabalık sıradan bir isyanda kralı öldürdüğünde onu sadece kişi olarak öldürmüştür, diğer yandan ise kralı (yasanın hükmünün somutlaşması olarak) ölüme mahkûm eden adli süreç yasaının (hükmünün) biçimini içerden yok etmekte ve onu korkunç bir parodiye dönüştürmektedir; işte bu yüzden bir edim Kant’ın deyimiyle asla affedilemez, “silinmez bir suçtur”. Fakat ikinci aşamada Kant umutsuz şekilde bu edimin iki tarihsel örneğinde (Cromwell dönemi ve 1793 Fransa’sı) aslında sadece güruhun alışıyla karşı karşıya olduğumuzu iddia eder. Peki, Kant’taki bu gidip gelmenin ve sınıflandırma karmaşasının nedeni neydi? Eğer “şeytani kötülüğün” olanağını kabul etseydi, onu İyiden ayırt etmesi tamamiyle imkânsız olurdu: Zira her iki edim de “patolojik” olamayan şekilde güdülenmiş olacak ve böylece adalet komedisi (parodisi) adaletin kendisinden ayırt edilemez hale gelecektir. Kant’tan Hegel’e geçiş ise yalnızca Kant’ın tutarsızlığından Hegel’in “şeytani” kötülük ile İyiye özdeş kıldığı pervasız varsayımına yapılan bir geçiştir” (Zizek, 2013: 77).

Shakespeare’in Richard’ı oyunun başından sonuna kadar Zizek’in verdiği örneği gerçek kılan adımlar atmıştır. Politik olarak güvenilen bir arabulucudan zalim bir tirana dönüşmesi, şeytani kötülüğün tam olarak iyicil görünen isteklerden kurulu olduğunu gösterir. Burada Shakespeare dramatik ironi yaparak seyircide onun bu iki farklı imgesini tek bir oluş hali altında sunar. Richard’ın kendi iç dünyasına dair karanlık söylevleri ile topluma karşı gösterdiği iyicil tavır arasında onun ne kadar vahşi düşüncelerin içerisinde olduğu aktarır. Bene ise bu ikiliğin tek olma biçimini doğrudan sahneye taşır. Onun yatak odasının tekinsizliği ile kurduğu ilişki onun bu iki tarafını sürekli sahne üzerinde işler bir halde tutmasını zorunlu kılar. Bir av ve avcı oyununda sürekli olarak kurban edeceği avı cezbetmek

zorundadır. Bu nedenle arzularını bitimsiz bir şekilde sergiler. Zayıflıklarını ve güçlülüğünü burada sürekli olarak olumsuz olarak taşır. Bene'nin Richard'ı bu haliyle her yerde iş başındadır. “Her yerde iş başındadır, bazen kesintisiz, bazen kesik kesik. Nefes alır, ısıtır, yer. Dışkılar, düzer. İd denmiş olası ne büyük hata. Her yerde o, makinelerdir” (Deleuze, Guattari, 2014: 13). Bene'nin Richard'ı sürekli tekrar etmesi gereken bir farkı göz önüne getirir. Bu fark, Bene'nin Richard'ı için arzu duyma halinin kendisi olarak karşımıza çıkar. Bene'nin Richard'ı arzu halinin en saf örneği ile karşımızdadır. Benlik ile id ayırımından öteye geçerek bir makine halini alır. Richard, tekinsizliğini ve arzusunu biçimsizleştirdiği esnada kendi karanlığını görünür kılar. Shakespeare'de bilinçdışında işleyen bu karanlık, Bene'de mutsuz bilinç olarak karşımızdadır. Shakespeare'in karakterleri bir felaketin geleceğini bilinçdışı bilmelerine rağmen onu sürekli olarak inkâr ederler. Bene ise kadın karakterlerini mutsuz bilincin içinde hapis tutar. Onlar Richard'ın önlerinde sergilediği vahşi performansı görmelerine rağmen ses çıkaramazlar. Bene'nin kadınlarında var olan nevrotik durum asıl olarak annelik ve cinselliği arasında sıkışmış kadınların durumu değildir. Burada kadınların durumu daha çok özne olarak varlıklarını tanımladıkları yerden sürekli olarak saldırıya uğramalarıdır. Richard onlara musallat olurken bütün müstehcenliğini kullanır.

“Materyalistler, saraylı aşkının neden feodal dönemde ortaya çıktığı paradoksu üzerine atıp tutmak yerine, tam tersine burada, bu aşkın nasıl efendiye bağlılık, kişiye sadakat söylemine kök saldıgını göstermek için harika bir fırsat görmeliler. Son tahlilde, kişi veya şahıs, daima efendinin söylemidir. Saraylı aşkı erkek için cinsel ilişki olmaması durumunun içinden zarif bir şekilde çıkmamanın tek yoludur; hanımıysa, ona -kelimenin en kölece anlamıyla- tamamen tabidir” (Lacan, 2019: 81).

Burada bir saraylı olarak Richard, bütün müstehcen kimliğini bir arzuyu olumsuzlamak üzerine kullanır. Onun karanlık yanı burasıdır. Kadınları tatmin etmediği ve her an onları tatmin etmek için üretilen arzunun bir parçası olarak orada olduğu için ilgiyi sürekli olarak üzerinde taşır. Tekrar ettiği biçimsizlik ile ortadan kaldırdığı gerçeklik tam olarak cinsel birlikteliğin olumlu halidir. Richard bunu ters çevirerek bütün cazibesini onları tabi altında tutmak için kullanır. Arzularının karanlık yanı böylelikle zamansızlaşır. Cinsel birlikteliğin zamanına sıkışmadan virtüel olarak kadınlar ile sürekli ve bitimsiz bir birliktelik yaşar. Haz aldığı noktayı değiştirerek onu sürekli ve zamansız kılar. Shakespeare'in Richard'ı arzularının karanlığını bir bürokrasi savaşının haline getirirken, Bene'nin Richard'ı onu sürekli olarak kendi mevcudiyetinin bir parçası haline getirir.

Sonuç

Bene, Shakesperae'in metnine uyguladığı yapısökümle oyunların arasında metinler arası bir ilişki kurmuş olur. Shakespeare'in Richard'ında görülen huzursuzluk asıl olarak kendi zamanının dışına doğru olan hareketidir. Bu hareket ona bir krallık getirirken huzursuzluğunu örtemez. Shakespeare'in Richard'ını bir trajedi oyunu olarak yazmasının sebebi, bu huzursuzluğun oyunun sonunda onu yok etmesidir. Bene'nin Richard'ı ise oyunu başladığı yerde yani yatak odasında bitirir. İki karakterin farkı tam olarak Bene'nin yaptığı hamlede gizlidir. Richard karakteri yapısöküme uğratılarak dışarıdan arındırılmış ve salt bir geceye, yatak odasına yani bilinçdışına hapsedilmiştir. Bene'nin metninde Shakespeare'in şiirselliğinden parçalar olsa da Bene kötülük kavramını Shakespeare'den daha ileri götürerek bitimsiz bir an içinde işler. Kötülüğün bu performe hali içinde Richard, bütün akıl oyunlarından azade bir biçimde seyircinin karşısına çıkar. Shakespeare ve Bene'nin soyut olumsuzlama olarak karşımıza çıkardığı bu iki farklı Richard, asıl olarak pek çok noktadan birbirine bağlıken pek çok noktadan birbirinden ayrılır. O iki farklı zamanda da kötülüğün idealize hali olarak kendisini reddeder. Düşündüklerini ve söylediklerini sürekli olarak çarpıtarak salt arzunun hareketini serbest bırakmaya çalışırlar. Bu arzu bencil bir biçimde kendi arzularından başka bir şey değildir ancak bunu sürekli inkâr ederler. Shakespeare'in Richard'ı kendi arzusunun yarattığı atılganlık ile bütün dünyayı ele geçirmek adına harekete geçer. Bu durum Richard'ı seyircinin gözünde gittikçe devleşen bir yapıya sokar. Bene ise aynı Richard'ı alaşağı ederek sözleri ve eylemleri arasındaki çelişki ile onu sürekli olarak seyircinin gözünde itibarsızlaştırmaya çalışmaktadır. Richard'ın kötülüğünde temel olarak vasatlığın kullanımı iki oyunda da karşımıza çıkmaktadır. İki Richard'da kendi vasatlığını inkâr ederken aynı zamanda bunu kötülüğün bir aracı olarak kullanmaktadır.

Romantizmin Orta çağa ait bu düalizmi bozması esas olarak Geothe'nin Faust karakterinin sıradanlığı içerisindeki değiştirici gücü keşfetmesi ile açar. Eserin içerisinde Mefisto kendisini tanımlarken "*Ben her zaman kötüyü arzulayıp, iyiyi yaratan gücün bir parçasıyım*" diyecektir. Bu anekdot asıl olarak bizi güzelliğin ve yüceliğin kendi içerisinde taşıdığı boşluğa götürecektir. Cümleyi "*Ben her zaman iyiyi arzulayıp, kötüyü yaratan gücün bir parçasıyım*" olarak değiştirdiğimizde, asıl olarak sıradanlığın içerisindeki büyük yıkıcılık kendisini ifşa edilmiş olur. Bene, Richard karakterinden onun yüceliğini vurgulayan

parçalarını sktke onu Hegel'in Őeytanı tanımlarken kullandığı tanıma daha çok yakınlaştırır. Böylece kötülük kavramını trajik modelden ayırarak performatif bir yapı haline getirir. Bu nedenle Orta ağ içerisinde sıradan köylülerin aslında korkunç varlıklar oldukları hem kilise hem de feodal yönetim tarafından kabul görmüş olur. Ancak birkaç yüzyıl sonra gelişecek yapı içerisinde, yüceliğin çelişkilerinin asıl olarak kurulan ahlaki sınırların ne kadar kırılğan olduğunun fark edilmesi ile sıradan olan Şey artık başka bir Şekilde değerlendirilecektir. Sıradan olan artık gerçekliğin kurgusal yanının değişeceği delikleri gösteren tekinsiz yapılar olarak sahneye çıkacaktır.

Kaynakça

- Alt, P.A. (2016). *Aydınlanma ve Psikoloji Şeytanın Yeni Marifetleri*, çev.: Sabir Yücesoy, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (2016). *Poetika*, çev.: Ari Çokona, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles. (2020). *Nikomakos'a Etik*, çev.: Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları.
- Bene, C. (2019). *3.Richard Ya Da Bir Savaşçının Dehşetengiz Gecesi*, içinde, *Bindirmeler* (s. 9-72) çev.: Deniz Yetkin, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Bloom, H. (2018). *Batı Kanonu*, çev.: Çiğden Pala Mull, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Deleuze, G. (2019). *Bir Eksik Manifesto*, içinde, *Bindirmeler*, çev.: İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze G., Guattari, F. (2014). *Anti Ödipus & Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev.: Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Derrida, J. (2020). *Yazı ve Fark*, çev.: P. Burcu Yalım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Földenyi, L. (2022). *Dostoyevski Sibirya'da Hegel Okuyup Gözyaşlarına Boğuldu*, çev.: Emre Güler, Nihan Simge Soyöz, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Tekinsizlik Üzerine*, çev.: Hakan Şahin, İstanbul: Laputa Kitap.
- Heidigger, M. (2015). *Teknik ve Dönüş & Özdeşlik ve Ayrım*, çev.: Necati Aça, Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Kojeve, A. (2000). *Hegel Felsefesine Giriş*, çev.: Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lacan, J. (2014). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev.: Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, J. (2019). *Yine/Hala*, çev.: Murat Erşen, İstanbul: Metis Yayınları.
- Raunig, G. (2013). *Bin Makine*, çev.: Münevver Çelik, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Shakespeare, W. (2019). *3.Richard*, çev.: Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zizek, S. (2013). *Bedensiz Organlar*, çev.: Umut Yener Kara, İstanbul: MonoKL Yayınları.
- Zizek, S., Zupancic, A. (2020). *Hegel ve Freud: Olumsuzlamadan Dürtüye*, çev.: Erkan Ünal, İstanbul: Encore Yayınları.