T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ

ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RANCIÈRE'İN İMGE FELSEFESİ EKSENİNDE BECKETT VE MÜLLER'İN OYUN YAZARLIĞINDA İMGELER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Elif Ceren BODUR

2501191054

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Oğuz ARICI

İSTANBUL – 2023

ÖZ

RANCIÈRE'İN İMGE FELSEFESİ EKSENİNDE BECKETT VE MÜLLER'İN OYUN YAZARLIĞINDA İMGELER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Elif Ceren BODUR

İmgesel dilin kullanım yoğunluğunun sanatın her alanında arttığını görüyoruz. Tiyatroda özellikle 20. yüzyıl sonrasında gelişen akımlar hem metinde hem de sahnelemede imgesel bir anlatımı tercih etmişlerdir. İmgesel anlatım kimi zaman gösterinin görsel bir bombardımana dönüştüğü gerekçesiyle eleştirilmekte, kimi zaman ise heyecan verici yeni bir dil oluşturması sebebiyle övgüyle karşılanmaktadır. Çalışma, günümüzde imgelerin tiyatro sanatındaki yükselişine yorum getirebilmek adına kadrajını daha eskiye, bir nevi başlangıca döndürecek ve 19. yüzyıldan itibaren sanatta ve tiyatroda ortaya çıkan dönüşümleri inceleyecektir. Tiyatrodaki imge eksenli dönüşüm, Jacques Rancière'in sanat rejimlerini kabaca sınıflandırdığı üç büyük sanat rejimi etrafında ele alınacaktır. Rancière'in üç büyük sanat rejiminden sonuncusu olan estetik rejime özgü bir imge rejimi olarak tanımladığı metaforik imgelerin izi, 20. yüzyıl tiyatro yazınında estetik kırılma yaratan Samuel Beckett ve Heiner Müller'in imgesel bir dile sahip olan oyun metinlerinde sürülecektir. Becket ve Müller'in imge oluşturma yaklaşımında iki yazar arasında hem ilişki kurmamıza hem de karşılaştırma yapmamıza olanak veren Rancière'in imge felsefesi anahtar rol üstlenmiştir.

İmgenin estetik rejim içerisinde bir krize girdiğini iddia eden Rancière, kriz fikrinin krizden çıkışın olanaklarıyla birlikte var olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda, Beckett ve Müller'in metinlerindeki imgelerin Rancière'ci anlamda krizden çıkmanın olanağını ne ölçüde taşıdığı tartışılacaktır. Metinlerdeki metaforik imge kullanımına yoğunlaşılacaktır. Rancière'in terminolojisinde estetik, sanat ve siyaset hep bir arada

tartışıldığı için oyun incelemeleri de imge kavramı üzerinden estetik ve politik bir zemine oturtulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: imge, Rancière, estetik rejim, Beckett, Müller, imgenin krizi, duyulurun paylaşımı.

ABSTRACT

AN ANALYSIS ON IMAGES IN BECKETT AND MÜLLER'S PLAYWRITING IN THE CONTEXT OF RANCIÈRE'S PHILOSOPHY OF IMAGES

Elif Ceren BODUR

We see that the intensity of the use of imaginary language is increasing in every field of art. The movements that developed in the theater especially after the 20th century preferred an imaginary expression both in the text and in the staging. The imaginative narration is sometimes criticized on the grounds that the show turns into a visual bombardment, and sometimes it is praised for creating an exciting new language. In order to interpret the rise of images in the art of theater today, the study will return the frame to an earlier period, in a way, to the beginning, and will examine the transformations that have emerged in art and theater since the 19th century. The image-oriented transformation in the theater will be discussed around the three major art regimes that Jacques Rancière roughly classifies. Metaphorical images, which Rancière defines as an image regime specific to the aesthetic regime, which is the last of the three great art regimes, will be traced in the play texts of Samuel Beckett and Heiner Müller, which created an aesthetic break in the theater literature in the 20th century. Rancière's philosophy of image played a key role in Becket and Müller's approach to image formation, which allows us to both establish a relationship and make a comparison between the two authors.

Claiming that the image has entered a crisis within the aesthetic regime, Rancière says that the idea of crisis exists together with the possibilities of getting out of the crisis. In this context, it will be discussed to what extent the images in Beckett and Müller's texts carry the possibility of getting out of the crisis in the Rancièrean sense. It will be focused on the use of metaphorical images in the texts. Since aesthetics, art and politics are

discussed together in Rancière's terminology, text analysis will be tried to be placed on an aesthetic and political ground through the concept of image.

Keywords: image, Rancière, aesthetic regime, Beckett, Müller, crisis of the image, distribution of the sensible.

ÖNSÖZ

Görselliğin hiç olmadığı kadar ön plana çıktığı bir zamanda yaşıyoruz. Sosyal medyanın yükselişi, görsel iletişim teknolojilerinin gelişmesi, eğitim alanında görsel okuryazarlık gibi yetilerin arttırılmasına yönelik teşvikler gündelik hayatımızın bir parçası haline geldi. Buna bağlı olarak görsel imgelerin yoğunluğunun tiyatro sahneleme pratiklerinde de arttığını görüyoruz. Görselliğin ön planda olması, Platon'dan beri çeşitli görüşler vasıtasıyla görünüş-hakikat-yanılsama tartışmaları bağlamında eleştirilmiştir. Zamanın ruhuyla birlikte tiyatro sahnelerinde de görsel imgelerin yükselişe geçmesi uzun zamandır imgelerin kullanım pratikleri hakkında düşünmeme vesile oldu. Tiyatroda imgesel üretim üzerine düşünürken nasıl bir referans noktası belirlemek gerektiği sorusu kişisel bir merak konusu haline geldi. İmgeler üzerine araştırma yaparken onları genel kanının aksine sadece görsel olarak düşünmenin eksik kalacağı ortaya çıktı. Modern zamanın 'kötü çocuğu' olarak algılanabilen, genellikle tüketim kültürünü teşvik eden görsellerle özdeşleştirilen imgeler artık geri dönülmez bir biçimde sanat yapma biçiminin içine girdiyseler, onları tabi tutuldukları çerçeveye karşıt bir biçimde kullanmanın yolu olup olmadığı sorusu beni Jacques Rancière ile buluşturdu. Ardından Rancière'in imge felsefesiyle birlikte Beckett ve Müller'in imgesel anlatımı yoğun olarak kullanan oyun metinlerine yönelmeye karar verdim. Rancière, imge kavramını Batı sanatı içerisinde estetik ve politik bir zeminde tartışarak sanat eserindeki imge üretimini yeniden değerlendirme şansımız olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda Beckett ve Müller'in son dönem oyunlarındaki imge üretimini Rancière'in imge felsefesi ekseninde ele alarak, temsilin içindeki imgenin yaratıcı ve dönüştürücü gücünün 'mümkünlüğü' üzerine bir düşünme denemesi ortaya koymaya çalıştım.

Öncelikle yolumu tekrar tekrar gözden geçirmemi sağlayan, alanda yapılan çalışmalara vereceğim katkıyla birlikte bu çalışmanın kişisel olarak benim için önemini de aklımda tutmam gerektiğini hatırlatan değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Oğuz Arıcı'ya verdiği her türlü destek için teşekkür ederim. Çalışmanın başında bana değerli vaktini ayıran, zihnimdeki kalabalığı sadeleştirmeme yardımcı olan ve cesaret veren Dr.

Öğr. Üyesi Ferdi Çetin'e; ders dönemi boyunca zihnimizdeki soruları çekinmeden ortaya atmamıza olanak tanıyan ve onları güven veren gülümsemesiyle tartışmaya katan sevgili hocam Prof. Dr. Hasibe Kalkan'a; masanın başına oturmaktan çekindiğimde beni az kaldığına ikna ederek neşelendiren, benzer süreçlerden geçtiğimiz yüksek lisans arkadaşım sevgili Gamze Güzel'e; 'bu kadar çok çalışılmaz ki' diye isyan eden Atlas'a; bulunduğu her yerde dönebileceğim bir evim olduğunu hissettiren Zeynep Savaşlı'ya; dertlerime çözüm üretecek gücü ve enerjiyi her zaman bulan Burçak Güngör'e; hayatın yokuşlarında yan yana kalmayı başardığımız İrem Öreroğlu'na teşekkür borçluyum. Son olarak hep yanımda olan, bana güvenen ve sevgisini hissettiren aileme çok teşekkür ederim.

Elif Ceren Bodur

İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖNSÖZ ..... **vi**
İÇİNDEKİLER ..... **viii**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **ix**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
İMGE DÜŞÜNCESİ

1.1. İmge Kavramı 9
1.2. Sanatta İmgeye Tarihsel Bir Bakış 14
1.3. Rancière'in İmge Felsefesi ve Sanat Rejimleri 20
1.4. Temsil Krizi, İmgenin Krizi 36

İKİNCİ BÖLÜM
TİYATRODA İMGE KAVRAMI EKSENİNDE BECKETT, MÜLLER ve RANCIÈRE ARASINDAKİ BAĞLANTILAR

2.1. Tiyatroda İmge Düşüncesi ya da Tiyatroda İmge Eksenli Dönüşüm 43
2.2. Beckett'ten Müller'e Köprü 52
2.3. Rancière'den Beckett ve Müller'e Köprü 56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BECKETT ve MÜLLER'DE İMGE DÜZENİ

3.1. Heiner Müller ve Resim Tasviri 69
3.1.1. Resim Tasviri'nde Metaforik İmge 80
3.2. Samuel Beckett ve Kısa Oyunlar 88
3.2.1. Beckett'in Kısa Oyunlarında Metaforik İmge 97
3.3. Müller ve Beckett'te İmge, İmgenin Krizi 102
3.4. İmgenin Krizinin Üstesinden Gelmek? 104
SONUÇ **107**
KAYNAKÇA **113**

KISALTMALAR LİSTESİ

TDK : Türk Dil Kurumu

AEG : Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft

S.E. : Sitüasyonist Enternasyonel

Ing : İngilizce

Alm : Almanca

Tr : Türkçe

Bkz : Bakınız

GİRİŞ

İmge kavramı disiplinlerarası birçok çalışmanın konusu olmuştur. İmge dediğimizde gündelik yaşantıda zihinde ele geçirilen bir görüden ve onun ortaya çıkması için var olan kültürel koşullardan bahsedebildiğimiz gibi, bir ressamın tuvaline yerleştirdiği işaretten, edebiyatta dile getirileni duyumsanabilir kılmanın yolu olarak kullanılan betimleyici sözcüklerden de bahsetmiş olabiliyoruz. İmge kavramında dışsal bir tasarımla birlikte içsel bir görü de devreye girmektedir. Gündelik hayatta karşılaştığımız herhangi bir nesne ya da fikir zihnimizde harekete geçirdikleriyle birlikte bir imgeye dönüşmektedir. Şiir, roman, tiyatro metni gibi yazılı bir eserde karşılaştığımız anlatım teknikleri aracılığıyla yazarın oluşturmaya çalıştığı imgelem, bizim onunla etkileşime geçme biçimimiz ölçüsünde bir imgeleme dönüşmektedir. Sinema, dans, tiyatro, resim gibi görsel sanatlarda da yaratıcının ürettiği imgeler ile seyircinin algıladığı ve zihninde ürettiği arasında her zaman bir boşluk bulunmaktadır.

Sanat yapma edimlerinin dışında dünya her an çeşitli imgeler üretmektedir. Yaşantımız bireysel ve kolektif hafızamızda toplumsal, politik, psikolojik, tarihsel ve kültürel bağlamlarda çeşitli duyumsanabilir imgeler üretmektedir. İmge kavramının zihinsel aktiviteyle bu denli bağlantılı olması, onu farklı disiplinlerde çalışmaların içinde olmaya itmiştir ve her disiplin imgeyi kendi araştırmasının niteliği dahilinde farklı sınıflandırmalara tabi kılmaktadır.

Bu tez imgeyi sanat yapıtlarında üretilen imgeler bağlamında ele alacaktır. Sanat yapıtındaki imge izleğinin tiyatro sanatının içinde hem tarihsel olarak hem de Samuel Beckett ve Heiner Müller'in oyun yazarlığında bireysel olarak nasıl ele alındığının izini sürecektir. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren tiyatro sanatında yazınsal ve görsel anlamda imge eksenli bir dönüşüm yaşandığını iddia eden çalışma, Beckett'in son dönem kısa oyunları ile Müller'in son dönem oyunlarından biri olan Resim Tasviri'ndeki imge yaratımını Jacques Rancière'in imge felsefesi ve sanat rejimlerinde ortaya çıkan imge dolayımında ele almayı amaçlamaktadır.

Rancière, modern zamanın sanat paradigması olarak ele aldığı estetik rejimi Batı aklındaki düşünsel değişim üzerinden tartışmaktadır. Anlaşılabilir, akılla kavranabilir olanın hissedilebilir olana üstünlüğünü kaybettiği modern paradigma, sanatta duyumsanabilir olanı öne çıkarmış ve böylece imgesel olanın yükselişe geçmesine neden olmuştur. Aklın duyguya olan üstünlüğünün yıkılması aynı zamanda Batı metafiziğinin içindeki hiyerarşik yapıların tümden çökmeye başlamasının bir ifadesidir. Önceden verili olan hiyerarşilerin yok oluşu Rancière tarafından *duyulurun paylaşımı* kavramı etrafında tartışılmakta ve bir eşitlik zemini yaratılabilmesi imkanını yaratmaktadır. Rancière'in eşitlik zeminine, 'payların' yeniden dağıtılmasına, hiyerarşilerin yerinden edilmesine olan vurgusu hem sanatta yapısal bir içerik-form değişimini; hem de gündelik hayattaki toplumsal değişimleri içermektedir. Bu nedenle Rancière'de sanat, siyaset ve estetik sürekli birbirinin alanına girmektedir.

Tiyatro sanatının içinde imgesel olanın ağırlık kazanmaya başlaması etik, politik ve estetik anlamda yeni soruların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Özellikle imgelerin yükselişini imaj/görüntü çağının bir parçası olarak ele alan eğilimler bu 'görsel imparatorluğunu' tüketim kültürünün bir parçası olarak tarif etmeye ve Platoncu gelenekle birleşerek imgesel olanı olumsuzlamaya meyillidirler. İmgenin imaj kavramıyla özdeşleşerek yarattığı olumsuz etkinin dışına çıkabilmenin imkânı var mıdır? Başka bir imge mümkün müdür? Çalışmanın odaklandığı sorulardan bazıları bunlardır. Rancière sanatta imgesel olanın yükselişini estetik rejim paradigmasının bir sonucu olarak görmekte ve imgelerin tabi tutuldukları eleştirilerin dışına çıkabilecekleri bir potansiyelleri olduğunu savunmaktadır. Ancak bu potansiyelin ortaya çıkması, imgenin içinde bulunduğu *krizin* aşılmasıyla mümkündür. Rancière sanatın estetik rejiminde imgenin bir krize girdiğini ve günümüz çağdaş söyleminde iki seçenek arasına sıkıştığını iddia etmektedir: "Artık gerçeklik yok yalnızca imgeler var, ya da tersine, artık imgeler yok, yalnızca kendini hiç durmadan kendine yeniden sunan bir gerçeklik var."[2]

[2] Jacques Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Versus Kitap, 2008, s. 3

Bu çalışma günümüzde diğer sanat alanlarında olduğu gibi tiyatroda da yoğunluğu artan imgesel dilin sorunları üzerine düşünmek için etik, politik ve estetik bir tartışmanın gerekli olduğunu savunmaktadır. Rancière'in konuyu ele alış biçiminde bu nosyonların birbirinden ayrılmazlığı çalışma için aydınlatıcı olmuştur. Rancière'in estetik rejim kavramı iki yüzyıl öncesinden beri süregelen tartışmaları okunaklı kılan ve onları modernizm-postmodernizm ikiliği üzerinden ele almaktan kurtaran bir düşünsel izlek sunmaktadır. Böylece tiyatroda imge üretimi hem etik, politik ve estetik açıdan hem de krizden çıkmanın imkanı çerçevesinde tarihsel bir zemine oturtularak ele alınabilmiştir. Çalışma, günümüz üzerine düşünebilmek için çengelini yakın geçmişe takarak, 20. yüzyılda imge, dil ve anlam sorunları bağlamında farklı tartışmaların odağında olan Beckett ve Müller'in oyunlarına Rancière'in terminolojisiyle bakmayı denemektedir.

Kriz fikrine dönecek olursak; Rancière, imgenin krizine sebep olan iki uçlu seçenek ile ne kastetmiş olabilir? Tiyatroda temsil krizi Peter Szondi'ye göre 19. yüzyılda klasik tiyatronun toplumun değişimine eşlik edememesiyle birlikte başlamıştır. Modernitenin yarattığı krizler toplumun yükselen yeni değerlerinin kişisel değerlerle uyuşmazlığıyla, içinden çıkılmaz yeni karmaşık örüntüler yaratmaktadır. Buna bağlı olarak klasik Aristotelyen dramatik yapı ve sahneleme biçimleri çözülmeye başlamıştır. Klasik tiyatronun katı biçimleri gevşemekte, Poetika'da sınırları çizilen formun kuralları bozulmaktadır. Rancière bu çözülmenin başlangıcını 18. yüzyıla kadar götürmektedir. Rancière'e göre tiyatronun gerçekçi olabilmek adına bir temsil olduğunu gizleyen klasik mekanizmasındaki paradoksu ilk fark edenlerden biri J.J. Rousseau olmuştur. Rancière'in aktardığına göre, Rousseau Moliere'in "İnsandan Kaçan" oyununa yönelttiği eleştiride tiyatronun bir temsil olduğunu gizleyen mekanizmasının bir ikiyüzlülük yasasına dayandığını ve esas problemin bu mekanizmasının kendisi olduğunu iddia etmiştir. Ancak tiyatroda temsilin kendisinin ifşa edilmesine yönelik yaklaşımlar ile biçim ve içerik denemelerindeki radikal tutumlar 20. yüzyılın avangardlarına kadar bekleyecektir. Bu iki yüzyıl arasında Çehov, Ibsen gibi tiyatro yazarları klasik dramatik yapıyla olan güçlü bağını sürdürse de oyun yazarlığında dönüşümler yaratmışlardır. Ibsen, klasik yapıdan farklı olarak oyunlarını Freytag Piramidi'ndeki giriş, yükselen eylem, doruk noktası,

düşen eylem ve sonuç mekanizmasından ayırarak krizin kendisiyle başlatmış; krizin kaynağını ise çok eski bir geçmişteki olaya bağlamıştır. Oyun metninde geçmiş seyirciye parça parça açılarak onu şimdideki krizin başlangıcına götürmektedir. Güçbilmez'e göre Ibsen olay-öykü orantısını kasten bozarak, oyunun şimdisinden çok geçmişinin önemli ve ağırlıklı olduğunu göstermiştir.[4] Ibsen modernizmin yükselen edebi türü olan romandaki derinlikli anlatımı oyun yazarlığına yansıtarak geçmiş-şimdi arasındaki ölçüyü değiştirmiştir. Çehov Rusya'nın içinde bulunduğu toplumsal değişimi ve yeni döneme uyum sağlayamayan insanın içine düştüğü bunalımın resmini dünya ve toplum hakkında uzun tartışmalara giren karakterler ile ele almıştır. Bu diyaloglar klasik dramatik yapının birlikli bütününe hizmet etmekle birlikte, diyaloglar içindeki *gevezelikler* biçimsel anlamda bağları gevşetmektedir. Strindberg'in düş dramaturjisinde, Maeterlinck'in sembolizminde de klasik yapının ölçüsünü bozan orantısızlıklara rastlanmaktadır. Bu geçiş süreci avangardlarla birlikte tarihsel bir kırılmaya uğramıştır. Avangardlar dramatik yapının birlikli düzenini tamamen bozarak sanat kurumunun kendisiyle bir hesaplaşmaya girmişlerdir. Kendi içinde farklı bakış açılarını taşıyan tarihsel avangardlar dil ve anlam sorunlarını ele almışlar, tiyatronun söz merkezli yapısını performatif olan lehine tekrar düzenlemişler, Aristotelesçi konvansiyonun Batı tiyatrosu üzerindeki tahakkümünü kırmaya çalışmışlardır.

Rancière, sanatın tüm alanlarında yaşanan temsil krizinin neden olduğu arayışların karşılığını estetik rejim olarak adlandırdığı sanat rejimiyle ilişkilendirmektedir. Sanatın estetik rejimi, sanatın kendi içindeki önceden belirlenmiş ayrımlara, katı kurallara, hiyerarşiye saldıran; bilinçli bir tavır ile bilinçdışı bir üretimin, istençli bir eylem ile istençdışı bir sürecin özdeşliği olduğu bir sanatsal düşünce rejimidir.[5] Tiyatroda avangardlar, estetik rejimin Rancière'in ifade ettiği düşünsel özellikleriyle paralellik gösteren yapıtlar ortaya koymuşlardır. Klasik Batı Tiyatrosu'ndaki temsil ilişkisi estetik rejimin içinde çözülürken tiyatro metinlerinde ve sahnelemesinde imgesel olanın rejimi

[4] Beliz Güçbilmez, **Zemin/Zaman/Zuhur, Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, Ankara, Dost Kitabevi, 2016, s. 72-73

[5] Mehmet Şiray, "Jacques Rancière Estetiğinde Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine", **Teorik Bakış - Güncel Sanat**, Sayı: 8, Minör Kitabevi, 2016

de değişmektedir. Rancière'e göre estetik rejimin içindeki imgeler yukarıda sözünü ettiğimiz imge krizinin çengeline takılarak kendilerini farklı biçimlerde sunmaktadır.

Buradan hareketle imge krizinin iki uçlu söylemine geri dönebiliriz. İlkin çağdaş dünyada artık gerçekliğin olmadığı, sadece imgelerin olduğunu savunan tasavvurla yola çıkalım. Estetik rejimle birlikte imgeler kendi başlarına derinlik kazanmış ve yapıtın organik bütünlüğünü sağlayan tamamlayıcı unsurlar olmaktan uzaklaşmışlardır. Temsilin katı kurallardan sıyrılıp sınırsızlaşması, her şeyin bir sanat yapıtı statüsü taşıyabileceği bir potansiyel yaratmıştır. Bu doğrultuda imgeler birbiriyle ve bütün sanat yapıtıyla bağlantılı olmak konusundaki sorumluluktan kurtularak hiçbir şeye göndermede bulunmayan görsellere/metalara dönüşebilmektedir. Dahası herhangi bir bağlama ait olmayan ya da yüksek statülü eski bir sanat eserindeki bağlamından kopartılarak tekrar kullanılan imgeler, reklam endüstrisi içinde kapitalist üretim ilişkilerinin bir parçası olabilmektedir. İmgenin krizi bu yönüyle, katı kuralların getirdiği *özgürleşmenin* başka bir şeyin tutsağı olma yönündeki tehlikeyi işaret etmektedir.

İmgenin krizinin diğer boyutu ise tam tersine artık imgelerin olmadığı, kendini sürekli yeniden sunan bir gerçekliğin olduğu fikri üzerinedir. Bu krizin izi tarihsel avangardlardan başlayan sanat yapma biçimi üzerinden sürülebilir. Avangardlar kendi içlerinde farklı görüş ve yönelimlere sahip olsalar da birleştikleri husus sanat kurumunun kendisine savaş açmış olmaları ve sanatı kendi ontolojik varlığı doğrultusunda eleştirmeleriydi. Tarihsel avangardlar sanatı müzelerden, tiyatro sahnelerinden, salonlardan dışarı çıkartarak sanatın eylemliliği üzerinde durmuş, hayattan kopan sanatı hayatla tekrar birleştirmeye çalışmışlardır. Sanatın hayattan kopukluğu özerkleşmiş burjuva sanatına çevrilmiş bir eleştiriydi ve bunun karşılığında sanat ve yaşamın içinde tekrar bir bağlantı kurulması elzemdi. Bu bağlamda başlayan araştırmalar sanat ve hayatın özdeşliğine kadar varan bir sanat yapma biçimini doğurmuştur. Öyle ki, artık kamusal alanda ortaya çıkan bir olayın performansa ait bir eser mi yoksa sıradan bir gündelik vaka mı olduğu konusunda ayrım yapılamaz hale gelmektedir. Bu durum ya her şeyin izlenebilir olduğu düşüncesi ya da izlemeye değer hiçbir şeyin olmadığı düşüncesi

arasında salınıp durmaktadır. Dolayısıyla artık temsil *yoktur*. Ya da her şey temsildir. Rancière'e göre bu durum artık imgelerin sonunun geldiğine dair oluşan yaygın söylemin nedenidir ve kriz fikrinin diğer ucudur.

İmgelerin sonu krizine ışık tutabilmek için güncel bir örnekten yola çıkılabilir. 2001 yılında Londra'da bulunan Eyestorm Gallery'de gerçekleşen Damien Hirst'ün *Evim Evim Güzel Evim* adındaki enstalasyonunda galeri kapandıktan sonra temizlik görevlisi sergiye ait olan kül tablası ve bardakları temizlemiş ve birtakım yığınları çöpe atmıştır.[6] Bu örnek tam da sanat-hayat özdeşliğinin ironik bir ifadesidir. Aynı şekilde 2017'de Cannes Film Festivali'nde Palme d'Or ödülünü almaya hak kazanmış Kare (The Square) isimli filmde benzer bir durum sahnelenmiştir. Müzenin temizlikçisi küçük çakıl yığınlarının bulunduğu enstalasyonun bir kısmını süpürür. Müzenin küratörü ise haberi veren çalışanına çakılları süpürgenin içinden alıp "eseri" eski durumuna döndürebileceklerini söyler. Yönetmen Ruben Östlund burada çağdaş sanat projelerine hicivli bir bakış atarken bir diğer yandan da yeni sorular sormaktadır. Sanat eseri ile süpürülmesi gereken çöpler (gündelik nesneler) neden birbirinden ayrıştırılamaz? Bir sanat eserini alımlayabilmek için öncelikle onun kurgusal yanını fark etmemiz şart mıdır? Bir sanat eserini yaratıcısına benzer bir yetenek veya eğitime sahip olmayan biri de aslından kopyalayabilir mi? Bu sorular bize Warhol, Duchamp gibi sanatçıların hazır nesne (ready-made) eserlerini hatırlatmaktadır. Ticari bir ürünün birebir aynısının bir müzede sergilenmesi eserin tasarımı yoluyla değil, onun ifade ettiği *anlam yoluyla* sanatsal bir imgeye dönüşmektedir. Bu durum böyle bir sanat eserinde hala imgesel bir yan olup olmadığı sorusunu sürekli taşımaktadır.

Rancière imgenin krizindeki iki uçlu durumun üstesinden gelebilecek bir başka yolun bulunabileceğini iddia eder. Çünkü ona göre her kriz kendi çağının içinde onu aşmanın çeşitli olanaklarıyla birlikte belirmektedir. Rancière estetik rejimin içindeki imge krizinden çıkışta metaforik imgeler olarak tanımladığı imgeler yoluyla yeni imkanlar

[6] Pelin Dilara Çolak, "Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir?, Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme", **Cogito: İmajı Düşünmek**, Sayı: 97, Yapı Kredi Yayınları, 2020, ss. 193-207, s. 201

yaratılabileceğini iddia etmektedir. Temsil ve imge krizindeki problemin çözümünü temsilin ve imgenin sonunda değil, dönüşümünde görmektedir. Bu bağlamda Beckett ve Müller'in seçilen oyunlarındaki yazınsal imgeler Rancière'in metaforik imgeleri dolayımında bir kriz fikri etrafında incelenecektir.

Tiyatro sanatında imge eksenli bir dönüşüm yaşandığını söylemek bizi ister istemez şu soruya getiriyor: İmgesel olmayan bir tiyatro var mıdır? Hatta imgesel olmayan bir sanat yapıtı bulmak mümkün müdür? Bu pek mümkün görünmüyor. Sanat eserinde her zaman dışsal bir tasarım ile zihinsel etkinlik bir aradadır. Fenomenoloji de sanatın en basit özünün imgeler olduğunu söylemektedir. Edmund Husserl'e göre imgeler olmadan, sanat olamaz.[7] Husserl fenomenolojinin yöntemini belirlerken bir şeyin özünü ortaya koyabilmek için o şeyi belirleyen özellikleri eksiltmeyi ve şeyin varlığını koruyan kaçınılmaz öğeyi tespit etmeyi önermiştir. Husserl'e göre sanat için kaçınılmaz olan da onun imgesel varlığıdır. Tiyatro sanatının özellikle 20. yüzyıla gelindiğinde imge eksenli bir dönüşüm geçirmesi, bu çalışma açısından temsil yapısının değişimine bağlı olarak imgeyi kullanma biçimdeki değişikliğe denk düşmektedir. İmge artık birçok sanat türünde olduğu gibi tiyatroda da gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin sonsuzca yeniden yapılandırılabildiği bir doğrultuda üretilmektedir. Önceden belirlenmiş bağlantıları değiştirerek yeni bağlantılar kurmanın bir işlevi olarak yapılandırılmaktadır. İmgeler bir sanat yapıtında organik bütünlüğü sağlamak üzere değil, özerk birimler olarak ortaya çıktıklarında ve kendi başlarına derinlik ve anlam kazanmaya başladıklarında "imge eksenli dönüşüm" olarak kastedilen bir sanat yapma biçiminden bahsetmiş oluyoruz. Rancière imgenin bu dönüşümünü estetik sanat rejimi içinde tartışmaktadır. Estetik rejimin içindeki estetik imge Rancière tarafından krizin bir parçası olarak ele alınmaktadır. Çalışma boyunca imge, tiyatro sanatında ortaya çıkan temsil krizi fikri ile Rancière'in yaklaşımındaki imgenin krizi fikrinin bağlantılandırılması yoluyla ele alınacaktır.

[7] Edmund Husserl'dan aktaran Regina-Nino Kurg, "Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetic Consciousness, and Art", **Faculty of Letters of the University of Freiburg**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Freiburg, 2014, s. 108

Çalışmanın birinci bölümünde imge kavramı incelenecek, imgenin hangi bağlamda ele alındığı belirtilecek, imge kavramının kısa bir tarihsel projeksiyonu yapılacaktır. Ardından Rancière'in Batı'nın sanat serüveni için tanımladığı üç temel sanat rejimine ve ona bağlı ortaya koyduğu imge türlerine değinilecektir. Rancière'in imge felsefesini nasıl kurguladığı hem tiyatro sanatı hem de diğer sanat türlerindeki örneklerle ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bölümün sonunda ise tiyatrodaki temsil krizi fikri ile Rancière'in imge krizi fikrinin nasıl bağlantılandırıldığı açıklanacaktır.

İkinci bölümün başlığı "Çağdaş Tiyatroda İmge Eksenli Dönüşüm"dür. Bu bölümde tiyatroda imge eksenli dönüşüm bahsiyle neyin ima edildiği detaylı bir biçimde açıklanacaktır. Ardından Beckett ve Müller'in oyunlarının bu çalışmada neden birlikte konu edildiğinin anlaşılması için iki yazar arasında köprü kurulacaktır. Son olarak Rancière'in imge felsefesinin neden Beckett ve Müller'in oyunlarında incelendiği açıklanacaktır.

Üçüncü ve son bölümde Müller'in Resim Tasviri (alm. *Bildbeschreibung*, ing. *Explosion of a Memory/Description of a Picture, 1984*) oyunu ile Beckett'in Ben Değil (*Not I, 1972*), Bu Kez (*That Time, 1975*) ve Solo (*Piece of Monologue, 1980*) isimli oyunlarında imgelerin nasıl oluşturulduğuna dair bir inceleme yapılacaktır. İnceleme boyunca Rancière'in estetik rejiminin ilkeleri ile metaforik imgeleri anahtar olarak seçilmiştir. Çalışma, iki yazarın oyunlarındaki imge yaratımının Rancière'in bahsettiği imgenin krizinin üstesinden gelme konusundaki olanakları üzerinde düşünmeyi önermektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İMGE DÜŞÜNCESİ

1.1. İmge Kavramı

İmge kavramı ele alınırken genelde üretilen anlamın çoğulluğuna, mutlak ve kesin tek bir göstergeye indirgenememesine vurgu yapılır. İmge kavramının kendisi bugünün terminolojisinde hala tek bir tanıma sığmayan çeşitli anlam katmanlarını içinde barındırmaktadır. TDK imgeyi zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya; duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, imaj, hayal ya da duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar olarak tanımlar.[15] TDK'nın bu jenerik tanımından sonra imgeyi sırasıyla temsil kavramı ve sanat yapma edimi içerisinde, toplumsal ve gündelik hayatta ele alınış şekliyle, kültür politikalarındaki yeriyle, psikanaliz kuramındaki etkisiyle, imgebilim kavramı altında bir disiplin haline gelişiyle ilgilenen araştırmacıların referansları doğrultusunda inceleyeceğiz. Ardından çalışmada imgeyi ne bağlamda ele aldığımızı belirteceğiz.

Küçüköner'e göre algılananlar duyularımızla bilincimiz tarafından belleğe aktarılır ve böylece belleğimizde *izler* oluşur.[17] Belleğimizde iz olarak oluşan şeyler artık algılanan şeyin kendisi değil, ona belli ölçüde benzeyen, onu çağrıştıran imgelerdir. Böyle bakıldığında imge kavramı üzerinden hakikat ve temsil tartışmasına bir kapı aralanmaktadır.

Leppert imgeyi temsil kavramıyla ilişkilendirerek tartışmaktadır. Leppert'e göre imgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir.[18] İmgeler gösterilen şeylerin temsilleridir. Gerçek dünyada var olmaktan bağımsız– kurgu olabilirler- insan bilincinin bir ürünü olarak ortaya çıkarlar. Leppert insan bilincini kültür ve tarihin

[15] https://sozluk.gov.tr
[17] Mustafa Küçüköner, "Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış", **Sanat Dergisi**, Sayı: 7, 2005, ss. 76-82, s. 76
[18] Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009, s. 16

ayrılmaz bir parçası olarak tanımlamakta ve şu sonuca varmaktadır: İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.[19] Leppert'in imge tanımında Aristoteles'in temsil anlayışına benzer bir yan vardır. Aristoteles mimesisin gerçeklikle uyumlu ancak kurgusal – gerçekte olmak zorunda olmayan ama olabilirliği taşıyan- yanını işaret ederken Leppert de imgenin insan bilincinin ortaya çıkardığı fantazya olabileceğini iddia etmektedir.

İmgeyi edebiyatın içerisinde tanımlayan Ecevit, imgede görselliği ön plana çıkarmaktadır:

> *"(...) Gerçekten de imge sözcüklerle oluşturulmuş bir resimdir; malzemesi sözcük olmayan, bu nedenle de anlamı/gerçeği sözel düzlemde birebir aktarması olası olmayan, daha çok duyguya/sezgiye/imgeleme seslenen bir başka sanat dalından, resimden ödünç alınmıştır."* [20]

Ecevit imgeyi açıklarken görselliğe olduğu kadar duygu, sezgi gibi öznelliğin bir parçası olarak ortaya çıkan hissiyat yapılarına da gönderme yapmıştır. Burnett de bu yaklaşıma yakın bir yerde konumlanmaktadır. İmge zihinsel ya da dışsal olarak bir görselleştirme edimidir ve görüşe açık fenomen her zaman kısmi ve parçalı olduğundan imgeler algı ve öznellikten ayrı düşünülemezler.[21]

Burnett imgelerin toplum içindeki roller ve gündelik hayata katılımlarıyla ilgilenmektedir. Burnett'e göre imgelerle ilgili pek çok metafor insanların imgelerle olan ortak yaşamsal ilişkilerinin sonucunda ortaya çıkmıştır.[22] Bu sebeple toplumsal hayatın dinamiği ve ilişkilenme biçimleri değiştikçe imgeler de anlamı uzun süre ellerinde tutamazlar. İzleyicilerin imgelere olan ilgisini sürdüren şey de tamamlanmamış olmaları ve ortaya mutlak anlamlar koyamamalarıdır.[23] Robins de imgelerin çifte anlamlılığının önemini vurgulamakta ve bu olmadan imgelerin sınırları ile olanaklarının

---

[19] **A.e.**
[20] Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 49
[21] Ron Burnett, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 40
[22] **A.e.**, s. 79
[23] **A.e.**, s. 49

kavranamayacağını savunmaktadır.[24] İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası adlı çalışmasında imajların ve imaj teknolojilerinin dünyayı anlama, hissetme, bilme, yaşama biçimlerimizle ne kadar ilgili olduğu üzerinde bir soruşturmaya girmektedir.[25] Robins ayrıca görme edimi olarak ifade ettiği vizyonun (vision) bilinçdışı süreçlerle olan ilişkisine dikkat çekmektedir. Robins'e göre imaj alanı bilinçdışı ve rasyonalite öncesi dramaları da kapsayan bir sahnedir; imajın "içine" girmek bazı ilkel arzuların, fantazyaların temsil edilmesine, korku ve kaygıların ortaya çıkarılmasına neden olur.[26]

İmaj/imgenin bilinçaltı ve bilinçdışı içerik ile ilişkilenmesinin serüveni 20. yüzyılın başlangıcına denk düşmektedir. Ulağlı'ya göre imge genel tanımı ile, bilinçaltının istemli ya da istemsiz olarak belirli çağrışımlar ile dışa vurumudur.[27] Freud'un psikanaliz kuramında davranış ve düşüncelerimizi bastırılmış dürtüler yönetiyordu ve bu dürtüler kendilerini birer imge olarak dışa vuruyordu. Bu nedenle kendini imge olarak dışa vuran davranışların temelindeki anlam ancak imgelerden yararlanılarak çözümlenebilirdi.[28]

1962 yılında ilk kez Oliver Brachfeld tarafından zikredilen imgebilim kuramı[29] varlığını büyük oranda psikanaliz kuramına ve onun imge üzerinde yaptığı yoğun araştırmalara borçludur. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren imge kavramına ait araştırmaların belirli bir metodoloji etrafında toplanmaya çalışıldığını görüyoruz. Psikanalizin yanı sıra başta edebiyat olmak üzere resim, müzik, heykel, sinema, tiyatro gibi sanat dalları; politika, felsefe, iletişim teorileri gibi disiplinler üzerinde imgebilimin yaklaşımları vasıtasıyla irdelemeler yapıldığını söyleyebiliriz. İmgebilimin bir çözümleme metodolojisi vardır ve kendini metaforlarla ortaya koyan imgenin ardındaki *anlamla* ilgilenir. İmgebilim imgenin anlamını kolayca açığa vurmayan, paradoksal, çoğul, muğlak yapısına dikkat çekse de onu çözümlenebilecek bir şey olarak görür. Amacı

[24] Kevin Robins, **İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 29
[25] **A.e.**, s. 25
[26] **A.e.**, s. 96
[27] Serhat Ulağlı, **'Öteki'nin Bilimine Giriş- İmgebilim**, İstanbul, Motto Yayınları, 2018, s. 14
[28] **A.e.**, s. 29
[29] **A.e.**, s. 32

ürettiği çözümleme yöntemlerini kullanarak imgenin ardında kendini saklayan gizli anlamı açığa çıkarmaktır. Her alanda, insanın içinde olduğu ve ürettiği imgeleri tarihsel, sosyolojik, politik, felsefi, psikolojik temellere dayandırarak çözümlemeye çalışır. İmgenin neyi temsil ettiğini incelemekle birlikte imgenin doğuş nedenini belirleyebileceği kaynağa ulaşmaya çalışır. Ulağlı, imgebilimin gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi açıklayan bir bilim dalı olarak görülebileceğini söyler.[30] Ulağlı'nın referanslarını göz önüne aldığımızda imgebilim ve göstergebilim kuramlarının benzerliği dikkat çekicidir.

Barthes'in Göstergebilimin İlkeleri eserinin giriş yazısında Vardar göstergebilimi; göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan, çok değişik, kimi durumlarda da çelişik yaklaşımları kucaklayan, devinim içinde bulunan geniş bir dal olarak tanımlamaktadır.[31] 19. yüzyıl sonunda mantıkçı Charles Sandres Peirce, 20. yüzyıl başında dilbilimci Ferdinand de Saussure göstergebilim üzerinde genel olarak kabul gören düşünceler ortaya atmışlarsa da farklı disiplinlerden gelen araştırmacıların kendi anlayışlarıyla şekillendirdiği birden fazla göstergebilim tanımına erişmek de mümkündür. Örneğin Peirce usçu, matematiksel kesinlikleri işaret eden bir göstergebilim kuramından bahsederken, Saussure dilbilimi de göstergebilimin bir bölümü olarak görmüş ve göstergebilimi göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim[32] olarak tarif etmiştir. Vardar'ın belirttiği gibi:

> *"Kapsam konusunda olduğu gibi yöntem açısından da büyük bir çesitliliğe rastlanması, göstergebilimin hem kuram hem uygulama yönünden matematiksel-mantıksal yoğun bir biçimsellestirme çabasından en kişisel yorum ve yaklaşımlara değin uzanan geniş bir eksen üstüne oturması bu dalın oluşum içinde bulunduğunu, bugüne değin gelişimini bütünleyemediğini tanıtlar. Çeşitli önerileri ortak bir paydaya indirgemeye olanak bulunmadığından, göstergebilim yerine göstergebilimlerden söz etmek belki gerçeği daha iyi yansıtır."*[33]

[30] **A.e.**
[31] Roland Barthes, **Göstergebilimin İlkeleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s. IX
[32] Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual, 2001, s. 46
[33] Barthes, **a.g.e.**, s. X-XI

Verilen referanslardan göstergebilim ile imgebilim kavramlarının, iç içe geçmiş, ayrımsanması güç alanlar olduğu görülmektedir. İmge kavramının da göstergeler gibi oldukça geniş bir eksene oturduğu düşünülürse belki de bugün imgebilimden değil imgebilimlerden bahsetmek yanlış olmayacaktır.

Ulağlı imgebilimi göstergebilimden, göstergebilimin işlevlerine ek olarak, anlam sistemlerini tarihsel ve kültürel etkileşim içinde ele alması olarak ayrıştırmaktadır.[34] Saussure de göstergebilimi toplumsal etkilerden ayrı düşünülemeyecek bir bilim olarak tarif ederek tarihsel ve kültürel etkileşimle ilişkilendirmişti.

Görüldüğü gibi imge ve gösterge araştırmaları farklı disiplinlerin içinde farklı yaklaşım ve yöntemlerle değerlendirilerek yüksek bir anlam çeşitliliğine erişmiştir. Dolayısıyla bugün imgenin ne olduğunu sorduğumuzda, imgenin ne'liğine 20.yüzyıl itibariyle yerleşikleşen metodolojik yaklaşımlarla bakmak, güncel tanım çeşitliliği içinde herhangi bir seçim yapmakla yetinmek onun tarihsel olarak taşıdığı anlamları es geçerek anlamı tek bir zamanda dondurmaya çalışmak demek olacaktır. Bundan kaçınmak için öncelikle imge kavramına tarihsel açıdan bakmak ve bu çalışmada imgeyi hangi bağlamda ele alacağımızı belirlemek gerekiyor.

İmgenin sosyokültürel alanda, psikanalizde, sinema, edebiyat, şiir, tiyatro, heykel gibi sanatsal edimlerin içinde, gündelik hayatta, felsefede kullanılan bir kavram olduğunu tespit etmiş bulunmaktayız. Peki biz imge deyince ne anlıyoruz? İmge sözcüğü Fransızca imagé, İngilizce image sözcüklerinin çevirisi olarak kullanılmaktadır. TDK'nın tanımında görüldüğü gibi Türkçe'ye imaj olarak da çevrilmektedir. İmaj kelimesi Türkçe'de daha çok "görsel", "görülmeye açık olan" gibi anlamları yüklenmektedir. Aynı zamanda bulunduğumuz zamandaki kültür endüstrisi dolayısıyla imaj kelimesine kolayca tüketilen bir meta olduğu yönünde eleştirel bir duruş da geliştirilmiştir. Öyleyse imge ile imaj'ı birbirinden ayırıyoruz. Demiralp bu ayrımı imajın dış gözün boyayıcısı, imgenin ise iç gözün bir ürünü[35] olduğunu söyleyerek yapmaktadır. İmgenin iç gözün bir ürünü olması

[34] Ulağlı, **a.g.e.**, s. 132
[35] Oğuz Demiralp, "İmaj Değil, İmge", **Kitap-lık**, Sayı:74, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 75.

onu zihinsel etkinliklerimizle birlikte düşünmeyi gerektirmektedir. Biz imgeyi zihinsel etkinliğin sonucu olarak ortaya çıkan sanat eserinin içerisinde üretilmesi bağlamında ele alacağız. Buna göre sanat yapıtındaki imge; görsel, yazınsal veya tasarımsal olarak üretilmiş olabilir.

1.2. Sanatta İmgeye Tarihsel Bir Bakış

İmge ya da görüntü; form, idea anlamlarına gelen *eidos*'un yürürlükteki ilk kullanımı Homeros'ta "birinin gördüğü şey" olarak saptanmıştır ve Sokrates öncesi felsefe, terimi bu anlamıyla kullanmayı sürdürmüştür.[36] Platon'a gelindiğinde ise imgeler idea kuramıyla açıklık kazanır. Platon'da duyulur fenomenler (aistheta) oldukça değişkendir ve hakikat bilgisine (episteme) karşılık gelmez, yalnızca kanaatleri (doksa) oluştururlar. Hakikat bilgisi için duyulur olanın ötesinde öncesiz ve sonrasız bir *gerçekliğe* ihtiyaç vardır ve işte idea (eidos) o duyuüstü gerçekliktir; bu yüzden de hakikat bilgisinin koşuludur.[37] Bu doğrultuda Platon ideaları (eidos) aşkın bir varlığa bağlamış olur ve bu mantık uyarınca dünyadaki duyumsanabilir şeyler *eidos*'tan pay almaktadır.[38] Yani duyulur fenomenler aşkın bir kavram olan *eidos*'un bir kopyası (eikon) olarak ortaya çıkarlar. Sanatsal üretim edimi ise hali hazırda *eidos*'un bir kopyası olarak ortaya çıkan dünyevi fenomenlerin bir kez daha kopyalanması yoluyla *mimesis*'i ortaya çıkarırlar. Tarihte imgelerin itibarsızlaşması Platoncu düşünceyle başlamaktadır. Platon hakikat bilgisine denk gelen *eidos*'un yeryüzündeki kopyası olan *eikon*'un yanıltıcı bir gerçekliğe sahip olması dolayısıyla onu olumsuzlamaktadır. Ancak gerçeğe daha benzer görünüş olan *eikon* ile tamamen aldatıcı görünüş olan *phantasma* arasına da ayrım koymaktadır.[39] Platon'un yaklaşımında zanaatın aşkın ideanın bir kez kopyalanması olarak *eikon*'a; sanatın ise ideanın kopyasının kopyası olması nedeniyle *phantasma*'ya yakın olduğunu düşünebiliriz.

---

[36] Francis E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, çev. Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2004, s. 85
[37] **A.e.**, s. 87
[38] **A.e.**, s. 88
[39] **A.e.**, s. 83

Aristoteles *eidos*'un aşkın yapısını eleştirmektedir. Ona göre *eidos* (form/imge) maddeye içkindir ve tek tek var olanların bütün teleolojik yapısını yönetir.[40] Platon'da aşkın ve duyusal dünyanın ötesinde idea olarak ortaya çıkan, dünyadaki duyumsanabilir karşılığı ise bir kopya olarak beliren imge, Aristoteles'te maddeye, malzemeye (hule) içkin bir hale gelmiş ve dünyevileşmiştir. Dolayısıyla Aristoteles'in imge anlayışı Platon'unkinden farklılaşmıştır. Buna paralel olarak mimesis anlayışlarında da fark bulunmaktadır. Platon'da şair duyulur dünyanın fenomenlerini Tanrı'dan – duyuüstü gerçeklikler dünyasından, idealardan- aldığı ilhamla yansıtan bir taklitçi iken; Aristoteles'te düşünen, yaratan, eyleyen kişidir. Halliwell'e göre Aristoteles, gerçeklik hakkında doğrudan iddialara yer vermektense, insan hayatının temsilleri, imgeleri, gösterimleri ya da simülasyonlarına ilişkin *mimesis*'in *kurgusal* yanını – ki bu gerçeklikten ayrı olarak düşünülemez- dile getirir. [41]

Ortaçağ'a doğru uzandığımızda, Ortaçağ teolojisinin imgenin anlamını Aristotelesçi bakıştan koparttığını söylemek mümkündür. Zeynep Sayın, Ortaçağ Hıristiyan ikonolojisinde imgelere dair temel yaklaşımın şu şekilde olduğunu ifade eder:

> *"İmge ve imgeyi görünür kılan çerçeve, temsil ettiği görüntüyle yalnız benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşimdir."*[42]

Avrupa'da Ortaçağ döneminin birincil sanat eseri olan ikonalar taş, ahşap, kumaş vs. üzerine işlenmiş dini resimlerdir. Ortaçağ ikona geleneği, görüntü olarak göze gelenin ötesinde göze gelmeyen bir bilinmeyen ve görünmeyeni taşıyan imgeler üretmekle meşgul olmuştur. Bu durum Ortaçağ Hıristiyan anlayışında imgenin çifte anlamlılığına vurgu yapmakla birlikte, pornografik olmayan imgenin sunacağı şeyin her zaman görünenin çıplaklığından daha fazlası olduğunu ima etmektedir. İkonalar ortaçağ estetiğinin yaygın bir sanat eseri olarak imgenin çifte anlamlı yapısının irdelenmesi konusunda verimli

---

[40] **A.e.**, s. 90

[41] Stephen Halliwell'den aktaran Mehmet Şiray, "Aristoteles'in Poetika Adlı Eserinde Mimesis Kavramının Sınırları Üzerine Bir Soruşturma: Taklit mi, Temsil mi?", **Cogito: Aristotelesçilik**, Sayı: 78, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 367

[42] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s.14

imkanlar sunmaktadırlar.[44] Ancak buna rağmen 8. yüzyılda yükselen ikonoklazm imgenin bu "haysiyetli" duruşuna bile savaş açmıştır. İkona kırıcılar İsa'nın simgesinin olduğu tüm ikonaların yasaklanmasını istemiştir. Hristiyan teolojisinde hem tanrının hem de insanın ismi olarak nitelendirilen İsa, bedensel mevcudiyeti sayesinde görünmeyen tanrıya vücut bulduran bir *eikon*'dur.[46] İsa'nın ardında yatan görünmezlik bilinmeyen tanrıyı imler. İkona kırıcılara göre İsa'nın hem kendi mevcudiyetine hem de tanrının varlığına gönderme yapan çifte varlığının ikonalarda resmedilmesi görünenin ardındaki görünmeyene olan arzuyu arttıracağına; görünen sayesinde bakışı tatmin eden ve arzuyu azaltan bir varoluştur.[47] İşte bu nedenle İsa'nın ikonalarının yasaklanması şarttır.

Yeniçağ'a gelindiğinde imgenin çifte varlığa sahip olduğu kurucu estetik dönüşür. Artık model ile imge, görünen ve görünmeyen, gösteren ile gösterilen birdir.[48] Yeniçağ'ın sanat anlayışı, Antik Yunan'da polis ruhunun oluştuğu ve mutlak güce sahip kralın yerini agoralarda söz söyleme hakkına sahip olan *eşit* vatandaşların aldığı Yunan klasik dönemindeki düşünsel anlayışla bir bağlantı kurmaktadır. Zeynep Sayın Antik Yunan ve Yeniçağ – Rönesans- arasındaki sürekliliği Heidegger'e referansla şu şekilde belirtir:

> *"Heidegger'e göre Yeniçağ bir bakıma, Yunanca kavramların Latince'ye çevrilmesiyle başlayan bir süreçtir. Bu nedenle Heidegger'e yaklaşan, ancak ondan farklı olarak Antik Yunan'ı da bir yanıyla bu sürece dahil eden bir anlayışla yeni denen bu çağ, İsa'dan önce 5. yüzyılla da başlatılabilir. Yine de araya koskoca bir başka çağ – Ortaçağ- daha girmiştir."*[49]

Bu süreç camera obscura, stereoskop gibi aletlerin geliştirilmesi bir yana Aydınlanma insanının doğaya hükmedebildiğini düşündüğü bir dizi icat ve bilimsel ilerlemenin bir sonucu olarak dönemin sanat ve tiyatro anlayışına ister istemez damgasını vurmuştur. Dolayısıyla Yeniçağ'a özgü olan sanat ürünleri Antik Yunan ile süreklilik

[44] İkonalarda imgenin gösterdiği ve gizlediği üzerine detaylı tartışmalar Sayın'ın İmgenin Pornografisi kitabının II. Bölümünde bulunabilir.
[46] Sayın, **a.g.e.**, s. 9
[47] **A.e.**
[48] **A.e.**, s. 15
[49] **A.e.**, s. 14

içinde olmakla birlikte kendi anlayışına uygun bir görme biçimi ve imgelem düzeni yaratmıştır. Karacabey'e göre Batı'ya özgü dramatik form tarihsel olarak klasik dramatik yapı olarak adlandırılıp miladı genellikle Rönesans-Aydınlanma döneminin başlangıcına raptiyelenmiş olsa da klasik dramatik yapı aslında Aristoteles'in Poetika'da açıkladığı tragedya formunun özellikleri ile tarihsel bir ilişki kurmaktadır ve bir süreklilik olarak okunabilir.[50] Tarihin bu durağında sanatta imgeler Ortaçağı'ın çoklu ve gizil anlamlara açılan imge kavrayışından kurtulmuş; Descartes'çı kesinlikle, açık seçiklikle uyumlu bir şekilde herkes tarafından okunabilir, mutlak bir tek anlama işaret eden sembollere, göstergelere indirgenmiştir. İmgenin simge, gösterge gibi diğer kavramlarla karıştırılmasının sebebi Yeniçağ'ın imgeyi kavrayış biçiminde bulunabilir.

Aydınlanmacı imge kavrayışındaki keskinlik ya da kesinlik özellikle 20. yüzyılda fark edilir bir değişime uğramıştır. Bu değişimin filizlerini çok daha eskiye, iki yüzyıl kadar öncesine götürebiliriz ancak aralığı bu denli geniş tutmak çalışmanın kapsamını aşacaktır. Şiray bugünün, Aydınlanma sonrası imge kavrayışının, Roma ve Ortaçağ Hıristiyanlık geleneğindeki imge (imago) anlayışından etkilenerek kendini yeniden kurduğunu iddia etmektedir:

> *"Hem Roma mevcudiyetinde hem de sonrasında Hristiyanlıkta imge imago olarak kavranmaktaydı, imge ve model arasındaki ilişki bu çerçevede düsünülmekteydi. Bugün, fenomenolojik geleneği takip eden bir çok düşünür odağına "görünürlük" ve "görünmezlik" iliskisi ve bu bağlamda ortaya çıkan "imgenin ontolojisi" sorunsalını koyarak imgeyi bir kez daha imago olarak kavramsallaştırmaktadır. İmago, en geniş anlamda, görünmeyeni görünende taşıyan bir iz (vestigum) olarak ele alındığında, görünürlük ve görünmezlik arasında bir diyalektiği varsayar."*[51]

Imago, yani Romalılar'ın anladığı şekilde *ölü maskesi* Sayın'ın aktardığına göre ölünün vücudunu balmumu ile kaplayıp sadece bir kereye mahsus suretini alarak oluşturulurdu. Bu tek bir ana özgülük sayesindedir ki imge ölümle yaşam arası bir

[50] Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, De Ki Basım Yayınları, 2007, s. 11

[51] Mehmet Şiray, "Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği", **Kaygı-Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Cilt: 18, Sayı: 2, 2019, ss. 549-566, s .553

ilkselliğin izine eklemlenmektedir.[52] Imago, ölünün bedenini balmumu bir maskeyle perdelemektedir. Bu sebeple, hem sınırları belli olan görülebilir bir suret, hem de maskenin kendisi olmaktan kaynaklı, ardında bir şeyleri gizleyen, görülebilir olmayanı da taşıyan bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Kavramın kendisi ontolojik olarak Şiray'ın bahsini ettiği görünürlük ve görünmezlik arasındaki diyalektiği barındırmaktadır. Görünenin ardındaki bilinmeyen "şeyler" imago'yu tekinsiz, rahatsız edici bir varoluş olarak kurmaktadır. Ortaçağ'da imge (imago), iz (vestigium) kavramı ile birlikte düşünülmelidir. Ortaçağ düşüncesinde vestigium, imago'nun arkasında varlığını koruyan ve imago'ya kutsallığını veren tanrısal bir dokunuştur. Vestigium, imago'nun ardında gizlenmektedir. Sayın vestigium'u varlıksal aşkınlığın imgedeki bir izdüşümü, ontik bir atık olarak tanımlamaktadır.[53] Kilise menkıbelerine göre, İsa'nın terli yüzünü sildiği ve suretinin izinin mendile çıktığı bir kumaş tarihte ilk ikona örneği olarak düşünülmektedir. Bu örnek imago-vestigium kavramlarının anlaşılabilmesi için yararlı olacaktır. İkona olarak mendil, üzerinde İsa'nın suretini, yani imgesini (imago) taşımaktadır. Ancak buradaki vestigium, İsa'nın mendile tanrısal bir dokunuşla geçirdiği izdir. Mendil bu dokunuşu bir iz olarak her zaman İsa imgesinin ardında taşımaktadır. İmgeye kutsallığını veren de tanrısal dokunuştur. Böyle bir ikonaya bakıldığında, ardındaki görünmeyen kutsallığa saygılar sunulur.[54]

İmgenin bugünün düşünce yapısında imago'yu tekrar hatırlatacak şekilde ortaya çıkışı Roland Barthes'in fotoğraf imgeleri ile ilgili düşünceleri üzerinden ele alınabilir. Barthes, Camera Lucida'da tiyatronun ölüler kültüyle ilgili ilişkisine değinmektedir. İlkel tiyatro biçimlerinde oyuncuların ölü maskeleri takarak hem ölü hem de canlı rolü yaptıklarını, bunun Japon No tiyatrosu, Çin tiyatrosu gibi uzak doğulu örneklerde bulunabileceğini söylemektedir.[55] Tiyatro; maske ve ölüler kültü üzerinden imago kavramıyla bağlantı kurmaktadır. Fotoğrafın kendisi de zaten Barthes için ölümü

[52] Sayın, **a.g.e.**, s. 37
[53] **A.e.**, s. 18
[54] **A.e.**, s. 76
[55] Roland Barthes, **Camera Lucida- Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2016, s. 46

hatırlatmaktan, düşündürmekten başka bir şey değildir. Kendi ifadesiyle ölüm, fotoğrafın *eidos*'udur.[56]

Barthes, Romalılar'ın ölü maskesi aracılığıyla bir kereye mahsus kopyası alınabilen suretleri ile fotoğrafta anın biricikliğinin bir yüzeye yansıtılması ve burada sonsuza denk dondurulması arasında bir bağ görmektedir. Fotoğraftaki canlı-cansız imgelerin bakan kişi üzerinde yarattığı ürpertici bir şeye dikkat çekmektedir: Ölmüşlerin dönüşü.[57] Imago'nun tekinsiz, ürkütücü varoluşu Barthes'te fotoğrafın ölümü anıştıran varoluşuyla birleşmiş olmaktadır. Barthes'in yöntemiyle fotoğraf sadece bir belge niteliği taşıma özelliğini aşmaktadır. Bunu fotoğrafın bir belge olmaktan çok bir sanat olabilmesine giden yolda *stadium* ve *punctum* kavramlarının etkisi üzerinden açıklamaya çalışabiliriz. Herhangi bir kimsenin bir fotoğrafa baktığında fark ettiği niyet, zihinde uyandırdığı anlamın açık seçikliği ve gösterilmek istenenin çözümlenebilirliği fotoğrafta Barthes'in stadium olarak kavramsallaştırdığı şeyi ifade eder. Stadium, bir şeyi alımlarken kurulan nedensellik ilişkisine tabidir. Fotoğrafa bakan kişinin sahip olduğu entellektüel düzey ve kültürel kaynaklar onun fotoğrafın stadium'undan yararlanmasını sağlar. Ancak bir kavram daha vardır ki fotoğraftaki birliği bozar ve onu *delip* geçer. Bu, fotoğrafın punctum'udur. Punctum, fotoğrafta bir yarık açar ve bakan kişinin onunla kurduğu ilişkilenme dahilinde kişiselleşir, anlamı çoğullaştırır ve muğlaklaştırır. Bazen de çelişkiler üretir.[58] Bir fotoğrafın punctum'unun olması demek anlamı stadium'un tekilliğinden alarak çoğullaştırması, fotoğrafı pornografik olmaktan kurtarması – görünenin ardındaki gizillik-, bakan kişiye algısal ve duyusal bir deneyim yaşatmasıdır. Barthes bu deneyimi daha çok acı veren bir deneyim olarak tarif etmektedir. Fotoğrafın bir belge veya kanıt materyali olmaktan çıkarak sanat olarak ele alınabilmesinde Barthes'çi ifadeyle fotoğtaftaki punctum'un etkili olduğunu söylemek gerekiyor. Barthes için fotoğraf, içinde kümelenen imgelerin punctum kavramını üretebildiği ölçüde makbul

[56] **A.e.**, s. 27
[57] **A.e.**, s. 21
[58] Roland Barthes Camera Lucida adlı kitabının 9. bölümünde Nikaragua'da çekilmiş bir fotoğrafı çelişkili olanların yan yanalığı açısından yorumlamaktadır. Bkz. Roland Barthes, **Camera Lucida- Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2016

olabiliyor. Bu da anlamın tek bir göstergeye indirgenememesi, çoğullaşması ve özerkleşmesi yoluyla gerçekleşiyor. Bu bakış açısında imgenin Aydınlanma düşüncesindeki mutlak sınırlarının dışına taştığını ve imago'nun çifte anlamlılığıyla, görünürlük- görünmezlik diyalektiğiyle bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür.

İmgenin yeniden imago düşüncesiyle birlikte ele alınması W. J. T. Mitchell, Didi Huberman, Merleau Ponthy, Jean Luc Nancy gibi yazarların da meselesi olmuştur. Temelde bu yaklaşımların büyük bir bölümü imgenin görünen ile görünmeyen arasında bir ilişki kurduğunu varsayar.[59] Bu tartışmalar aynı zamanda Rancière'in estetik rejim dediği sanat rejiminin bir parçasını oluşturur. Rancière estetik rejim içerisinde oluşan bugünün imgesini çoğul, çok yüzlü, uyuşmazlık (dissensus) yaratan bir fenomen olarak ele almaktadır. Bir sonraki bölümde Rancière'in sanat, politika ve estetik gibi geniş bir spektrum içinde tartıştığı imge kavramı üzerine düşüncelerini, Beckett ve Müller'in metinlerine bakarken kullanışlı olabileceği düşüncesiyle daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağız.

1.3. Rancière'in İmge Felsefesi ve Sanat Rejimleri

Rancière'in düşünce sistemi duyulur-paylaşımı dediği kavram etrafında şekillenmiştir. Duyulurun paylaşımı kavramı Rancière'de siyaset, sanat, estetik ve felsefenin fenomenleriyle birlikte ele alınabilecek geniş bir alanda konumlanır. Rancière kendi ifadesiyle, hem ortak olan bir şeyin varlığını, hem de bu ortak olandaki karşılıklı yer ve payların dekupajını görmeyi sağlayan duyulur apaçıklıklar sistemine 'duyulurun paylaşımı' adını veriyorum demektedir.[60] Bu ifade ile toplumsal hayatın içinde var olduğu mekanların, zamanların; mekan ve zamanın içindeki kimliksel, hiyerarşik ilişkilenmelerin tümündeki ortaklığa ve aynı zamanda tekilliğe gönderme yapmaktadır. Duyulurun paylaşımı mekansal, zamansal, kimliksel ilişkilenmelerin sürekli yeniden şekillendiği dinamik bir kavram olarak tarif edilmektedir.

[59] Mehmet Şiray, **"Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği"**, s. 553
[60] Rancière, **a.g.e.**, s. 147

Rancière'in tam olarak neyi ifade etmek istediğini biraz daha somutlaştırmaya çalışarak ele alalım. Duyulurun paylaşımı öncelikle bir topluluktaki belirli hakların ve payların nasıl dağıtıldığı ile ilgilidir. Kimi zaman bir toplumdaki yaşam ve düşünme biçiminde meydana gelen dönüşümler önceden üzerinde uzlaşılmış hiyerarşik konumlanışlarda çatlaklar açmaya başlar. Mevcut hiyerarşiden rahatsızlık duyan birtakım unsurların ortaya çıktığı görülür. Önceden *pay edilmiş* konumlanmaların, bireylerin ve toplulukların ondan aldığı payların yeniden bölüşülmesine dair her türlü müdahale duyulurun paylaşımının dinamik yapısını ifade eder. Rancière'e göre duyulurun yeniden ve yeniden paylaşımı; belirlenmiş ve kabul edilmiş olan hiyerarşik yapıların, görünür olan ile görünür olmayanın karşıtlığının, a priori olarak yeterlilikleri ve yetersizlikleri tanımlayan mekanizmanın içinde bir gedik açarak eşitlik zemininin yaratılmasına yardımcı olmaktadır. Meseleyi anlaşılır kılabilmek için Rancière'in verdiği bir örnek üzerinden ilerleyebiliriz. Rancière 1830'larda iki işçinin birbirine gönderdiği mektupların arşiv kayıtlarına ulaşmıştır. Rancière'in anekdotundan bu işçilerin sınıf bilincine sahip örgütlü proletaryalar oldukları anlaşılmaktadır. Bu iki işçiye örgütlü mücadeleleri içerisinden biçilen kaftana göre işçilerin birbirlerine aktardıkları, içinde bulundukları mücadele hattına dair deneyimin dışına çıkamayacaktır ve bu iki işçi başka bir toplumsal sınıfın sahip olduğu arzuya sahip olamayacaktır. Ya da bu izlenimi veremeyecektir. Ancak Rancière'e göre; biri Saint-Simoncu sosyalist bir komünün içinde zamanını nasıl geçirdiğini, diğeri ise bir pazar sabahı pikniğinin tadını nasıl çıkardığını anlatırken beklenmedik bir bakış açısı ortaya çıkmıştır. Rancière, mektuplardan hareketle duyulurun paylaşımındaki sapmayı şu şekilde tarif etmektedir:

> *"Bana çalışma şartları ve sınıf bilincinin biçimleri hakkında bilgi vermeleri gereken bu emekçiler, bambaşka bir şey sunuyorlardı: bir benzerlik hissi, eşitliğin bir ispatı. Kendi sınıfları içerisinde onlar da birer seyirci ve ziyaretçiydiler. Propagandacı olarak gerçekleştirdikleri etkinlikler, güzel manzaralar karşısında dalıp giderek ve kırlarda dolaşarak geçirdikleri aylaklık zamanlarından ayrıştırılamıyordu. Boş zamanlarını nasıl geçirdiklerinin anlatımı bizi görmek, yapmak ve konuşmak arasında kurulu bağları yeniden formüle etmeye zorluyordu. Kendilerini seyirci ve ziyaretçi haline getirip duyumsanabilir olanın paylaşımını değiştiriyorlardı: Güya çalışanlar adımlarını ve bakışlarını gelişigüzel dolaşmaya bırakabilecekleri zamana sahip olmamalı; kolektif bir yapının mensuplarının,*

bireysellik alametleri ve biçimlerine ayıracak vakitleri olmamalıydı. Özgürleşme kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi."[61]

Rancière'e göre herhangi bir toplumsal sınıfın yahut bireyin bir norma göre belirlenmiş olan verili davranışsal çizgide yarattığı sapma, duyulur olanın paylaşımında değişime sebep olur. Böylelikle sınıflar ve konumlar arasındaki sınırlar muğlaklaşır. Muğlak olanın alanından ise özgürlük ve eşitlik zeminine doğru imkanlar doğar. Rancière Antik Yunan'daki polis düzenini de belirli iktidar ilişkilerini içeren, her şeyin *yerini* ve *payını* tanımlayan bir düzen olarak görmektedir. Örneğin Platon'un Devlet'inde, iyi düzenlenmiş bir toplulukta herkesin tek bir iş yapmak zorunda olacağını; zanaatkarların işyerlerinden başka bir yerde bulunmaya ve doğanın kendilerine bahşettiği yetenek(sizlik)lere uygun düşen işten başka bir şey yapmaya vakitleri olmadığını söylediğini belirtmektedir.[62] Roller dağıtılmıştır ve duyulurun paylaşımındaki değişiklik ancak verili rollerle bir *uyuşmazlık* söz konusu olduğunda ortaya çıkabilir. Rancière bu uyuşmazlığı politikanın bir çehresi olarak görmektedir. Politikanın mekânın ve yeteneklerin – ve yeteneksizliklerin- bölüşümünde bir çatlak ortaya çıktığında başladığını ifade etmektedir.[63]

Duyulurun paylaşımındaki değişim aynı zamanda gücün ele geçirilmesiyle ilgili bir mücadele alanı olduğu için zorunlu olarak siyasi bir eylemdir ve politik olan ile ilişkilenir. Rancière düşünce izleği içerisinde estetik kavramını da politik olanla ilişkilendirmektedir. Estetiği siyasi kılan; sanat pratiklerinin, yaşam biçimlerinin ortak bir duyuda birleşme tarzının yeniden düzenlenmesi ve buradaki görünürlük formlarının değişime uğramasıdır.[64] Toplumsal hayattaki rollerin paylaşımının yeniden dağılımı için verilen mücadele nasıl politik eylemle ve politik olanla ilişkileniyorsa, yeni algılama ve düşünüş biçimleri ile estetik kurgunun var olan yapısında meydana gelen değişiklik de

[61] Jacques Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 23
[62] **A.e.**, s. 24
[63] **A.e.**, s. 57
[64] Jacques Rancière, "Estetiğin Siyaseti", çev. Elçin Gen, **Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 208

verili estetik yapılanmanın dışına çıkmak bakımından politik olanla ilişkilenmektedir. Rancière, politikayı eşit tanınma için verilen mücadeleler olarak işaret ederken, estetiği tam da bu kaosun ortasına yerleştirmeye çalışır; bu bağlamda, estetiği güzelin bilimi ya da araştırması alanından çıkararak toplumsal mücadelenin ve onun türlü imgelerinin merkezine yerleştirir.[65]

Rancière'in tartışmalarında siyaset, sanat ve estetik sürekli birbirinin alanına girmektedir. Bu çakışmayı 'Siyasetin Estetiği' ve 'Estetiğin Siyaseti' başlıkları altında yaptığı tartışmalarda görmek mümkündür. Siyasetin estetiği, politik arenada hangi öznenin sözünü söyleyebileceği ve görünür olabileceği tartışmasıdır. Rancière'in siyasetin estetiği kavramsallaştırmasını yaparken estetik sözcüğünü Antik Yunan'daki kökenine götürdüğüne (aisthesis) dikkat çekmekte fayda var.[66] Aisthesis terimi Antik Yunanca'da ortak duyum, duyumsama, duyumsanabilir olan, algılayabildiğimiz algı[67] anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla Rancière'de estetik duyumsanabilir olandır ve neyin duyumsanabileceği önceden belirlenmiş ve dağıtılmış paylara bağlıdır. Hangi toplulukların görünür olduğu, hangilerinin dışlandığı, kimin söz söylemeye muktedir olduğu gibi sorular üzerine eğilmek estetik kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Diğer yandan görünürlük- görünmezlik tartışması ve toplumsal hayata bu anlamda yapılan müdahaleler de doğrudan doğruya politik olan ile ilişkilidir. Dolayısıyla Rancière'de estetik politik olanla daima ilişkilenir.

Estetiğin siyaseti ise sözün dolaşımı, görünür olanın sergilenişi ve duygu üretiminin mümkün olanın eski yapılandırmasından koparak yeni kabiliyetler tanımlaması anlamında kullanılır.[68] Yani herhangi bir sanat üretiminde duyumsanabilir olanın mantığında ve ifade biçimlerinde meydana gelen değişiklikler de politik arenaya belirli

[65] Mehmet Şiray, **"Jacques Rancière Estetiğinde Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine"**, s. 5
[66] İmge Oranlı, "Ranciére'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: "Siyaset Üzerine On Tez" ve 'Duyumsanır Olanın Paylaşımı'" **MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:14, 2016, ss. 108-116, s. 114
[67] Peters, **a.g.e.**, s. 30-31
[68] Rancière, **Özgürleşen Seyirci,** s. 61

bir etkide bulunur. İşte estetik ve siyaset, dolayısıyla da sanat Rancière'de birbirine böyle bağlanmaktadır. Oranlı bu durumu şöyle ifade ediyor:

> *"Rancière teorik düşüncesini ortaya koyarken siyaseti düşünmekten estetiği düşünmeye geçmiş değil, bu iki alanı birbirine bağlayan temel bir sorunsalı ortaya koymaya çalışmakta. Rancière bu sorunsalı duyumsanabilir olanın paylaşımı olarak ifade eder."*[69]

Duyulurun paylaşımını siyaset, sanat ve estetik alanını birbirine bağlayan bir düğüm olarak tarif ettikten sonra Rancière'in tarihsel olarak bölümlediği üç büyük sanat rejimi ve ona bağlı olarak ortaya çıkan üç ayrı imge türünden bahsedilebilir.

Rancière'e göre batı sanat geleneğini tanımlayan üç büyük rejim vardır. İlki 'imajların etik rejimi', sanatların hakikat ile olan ilişkisini merkeze alır ve onlara değerini gerçeğe uygunluğu ölçüsünde verir. Bu rejim bizi Platoncu geleneğe götürmektedir. Platon'un evreninde tüm *hakiki* olan fenomenler aşkın olan *eidos*'un (tanrısal olan) bir kopyasıyken sanatlar bu fenomenleri bir kez daha yansılayarak kopyanın kopyası oluyordu. Dolayısıyla Platon tanrısal olandan pay alanı tekrar kopya ettikleri gerekçesiyle ozanları ve sanatçıları hiçbir zaman etik olarak doğru bulmamıştır. Ancak zanaatçılara özel bir önem atfetmekte ve onları sanatçılardan ayırmaktadır. Zanaatçıların üretimleri de kopyanın kopyası olarak ortaya çıkmasına rağmen toplum için işlevsel bir tarafı olduğundan etik sorgulamadan kurtulmakta ve iyi *mimesis* olarak değerlendirilmektedir. Bu durumda iyi mimesis ile kötü mimesis arasında bir karşıtlık kurulmuş olur ve birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılırlar. Platon'a göre iyi düzenlenmiş bir toplulukta zanaatçıların başka herhangi bir şey yapmaya, siyasi arenada görünür olmaya vakitleri ve yeterlilikleri olmayan gruplar olarak anlatılması düşünürün bakış açısının önceden belirlenmiş hiyerarşilerin, çizilmiş sınırların devamlılığını sağlamaya yönelik olduğunu göstermektedir.

[69] Oranlı, **a.g.e.**, s. 113

Platon'un evreninde duyulurun paylaşımında bir sapma öngörülmez. Kurguladığı devlet düzeninde sanatı dışlamak var olan hiyerarşileri sürdürmeye yönelik bir tedbir olarak belirmekte, dolayısıyla toplumsal hayatın kontrolünü sağlamayı hedeflediğinden siyasetle ilişkilenmektedir. Rancière bu durumu şöyle açıklıyor:

> *"Devlet'in şairleri kentten kovan o meşhur yaklaşımı, çoğu zaman sanatın siyasal bir tavırla yasaklanması olarak okunur. Ama Platon'un jesti aslında bizzat siyaseti dışlar. Aynı duyulur-paylaşımı zanaatçıların elinden işlerinden başka şey yapacakları siyaset sahnesini; şairlerin ve oyuncuların elinden, kendilerinden başka bir kişiliğe bürünebilecekleri sanat sahnesini alır. Tiyatro ve meclis aynı duyulur-paylaşımının birbirine bağımlı iki biçimidir; Platon Devlet'ini cemaatin organik hayatı olarak kurmak için bu heterojenlik mekanlarının ikisini birden dışlamak zorundadır."*[70]

İmajların etik rejimi Platon'un felsefesiyle uyum içindedir. Rancière'e göre bu rejimde mesele imgelerin var olma tarzının *ethos*'unun, bireylerin ve toplulukların var olma tarzını ne bakımdan ilgilendirdiğini bilmektir ve bu sorun sanatı sanat olarak bireyleşmekten alıkoyar.[71] Bireyselleşme ve demokrasiyle ilişkilenen tiyatro ve yazıyı lanetleyen Platon'un, cemaatleşmeyi ön plana çıkarması ve polis etrafındaki eylemliliği yurttaş bayramları üzerinden kurmasında olduğu gibi imajların etik rejimi sanatın bir hayat biçimine dönüştüğü kolektif sanat biçimlerini önerir. Kendini kurmacadan uzaklık ve hakikate uygunluk üzerinden kuran bu sanat rejimi zorunlu olarak sanatın hayatla iç içe geçtiği gerçekçi bir model önermektedir. Sanatın hayat ile iç içe geçmesinin bir başka veçhesi daha sonra -20.yüzyılın başında- temsili rejimle bir hesaplaşma olarak geri dönecek ve avangard harekette ifadesini bulacaktır.

İmajların etik rejimi kendine özgü bir imge biçimi yaratır. Rancière'in bahsini ettiği çıplak imge bu sanat rejimine özgüdür. Çıplak imge sanat yapmayan, gerçeklik hakkında bir tanıklık, bir tarih izi fikridir.[72] Rancière, Nazi kamplarının ortaya çıkarılması

---

[70] Jacques Rancière, **Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 30
[71] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 158
[72] **A.e.**, s. 26

sırasında çekilen fotoğraflardan oluşan bir sergiyi (Mémoire des camps[73]) örnek vererek buradaki fotoğrafların sunum biçiminin fotoğrafçıların özellikle istediği şekilde sanat yapmayan, belgesel niteliğinde, tanıklık eden görüntülerden oluştuğunu söyler. Fotoğrafçıların üzerinde anlaştığı husus fotoğrafların sanat olarak sunulmamasıdır. Belki de sanatçılar yaşanan hakikatin ağırlığının temsil edilemez olduğu konusunda uzlaşmışlardı. Bu sebeple sergilenen görüntüler hayatla sanatın arasındaki sınırın muğlaklaştığı çıplak görüntüler sunuyordu. Buradaki değerlendirmeye göre imajların etik rejiminin çıplak imgesi ontolojik olarak hakikatle ilişkisi bakımından ele alınmıştır. İkinci boyut, imgelerin kökenleriyle olan ilişkilerinin ve toplumsal işlevselliğinin sorgulandığı etik çerçevedir. İmajların etik rejiminde imgenin değeri alımlayıcıda uyandırdığı etkinin ahlaki değeri üzerinden ölçülür. Çıplak imge; hakikatle olan ilişki ve ahlaki normlar üzerinden Rancière'in imajların etik rejimi, etik-model dediği sanatsal rejim içinde oluşturulur.

Üç büyük sanat rejiminden ikincisi temsili rejimdir ve ona bağlı olarak Rancière'in gösterici imge dediği imgeler vardır. İmajların etik rejiminin Platon'un felsefesiyle özdeşleştirilmesinde olduğu gibi temsili rejim de Aristoteles'te karşılığını bulur. Temsili ya da poetik rejim, Aristoteles'in Poetika'sında belirlenen ilkeler çerçevesinde geliştirilmiştir. Esas olarak temsili rejimi kuran temel nedir diye sorduğumuzda Horatio'nun *Ut Pictura Poesis*[74] deyişine başvurabiliriz. Rancière bu ifadeyi alıntılayarak temsiliyet rejimini söylenebilir ile görülebilir arasında, görülebilir ile görülemez arasında belli ilişkiler sisteminin rejimi olarak tanımlar.[75] "*Resim şiir gibidir*", yani bir resim görülebilir olma yoluyla sözle anlatılabilecek olanın hikayesini bize verirken; bir şiir görülemeyeni gözümüzde canlandıracak hikayeyi yazabilir. Öyleyse kullanılan araçtan (medium) bağımsız olarak sanat ürünleri temsili rejimde temel olarak bir hikaye anlatmaya çalışmaktadır. Temsili rejimi kuran temel, hikayedir (mythos). Aristoteles'in

[73] Kampların Belleği (tr.)
[74] Horatio'nun Ars Poetika'sında bahsedilen "*Resim şiir gibidir"* anlamına gelen cümle.
[75] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 15

Poetika'da tragedyanın öğelerini sayarken öykünün (olay örgüsü olarak da bahseder) bunların en önemlisi olduğunu söylemesi bu bağlamda ele alınabilir:

> *"(...) Dolayısıyla tragedyanın amacı olaylar ve öyküdür. Amaç da her şeyden önemlidir."*[76]

Rancière temsili rejimin ilkelerinden bahsederken ilk sıraya 'kurgu' ilkesini koymaktadır. Aristoteles'in temsili/poetik rejiminde gösterilenler artık gerçeğe uygunluğu üzerinden değil, ne kadar iyi bir gerçeklik kurgusu yapıldığı üzerinden ele alınmaktadır. Aristoteles tragedya formunun makbul olanının nasıl olduğunu tanımlarken sık sık formun öğelerinin kendi içindeki hiyerarşisinden söz eder. Bu tanım aynı zamanda yüzyıllar boyunca sanatın her formuna hükmedecek olan bir çerçeveyi ve hiyerarşik yapılanmayı kurmuştur. Aynı zamanda hayattaki hiyerarşik ilişkilenmeyi alıp hayattan yalıtarak belirli bir kurgu dahilinde 'sanat' çerçevesinin içerisine taşımıştır. Dolayısıyla temsili rejimde sanatın özü*, gerçekle ilişkisini yitirmemiş* kurgu bir evrende eylemlerin ve yaşamın bir taklididir (temsil/mimesis).

Aristoteles yaşamın alanındaki eylemleri kurgu aracılığıyla sanatın alanına taşırken bu kurgusal dünyaya gerçek hayattan bağımsız kendine has bir mekansallık ve zamansallık bahşetmiştir. Deranty'e göre Aristoteles'in anahtar girişimi tragedyayı Platon'un yargılamasından kurtarmasıdır.[77] Bunu da tragedyayı hayattaki gerçeklikten ayırıp kurgusal bir gerçeklik vererek sağlamıştır. Böylece sanatın çerçevesinin içine giren bu yeni kurgusal dünyada tanımlanan kurallarla sanat, Platon'un ahlaki yaptırımlarından ve toplum yararına taşıması gereken işlevselliğin yükünden de kurtulmuş olur. Deranty bu noktada sormaktadır; kurgusal bir dünya olarak temsili rejim kendini diğer bölgelerden ayırdıysa, sadece kendi kurallarına itaat ediyorsa bu kurallar nelerdir ve bir yazarın ya da sanatçının ürünü hangi kurallara göre değerlendirilecektir?[78] Aristoteles bu sorunu

[76] Aristoteles, **Poetika**, çev. Ari Çokona-Ömer Aygün, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 16
[77] Jean-Philippe Deranty, "Regimes of the Arts", **Jacques Rancière: Key Concepts**, der. Jean-Philippe Deranty, Acumen Press, UK, 2010, s. 124
[78] **A.e.**, s. 124

Poetika'da *şiiri* türlerine ayırarak çözmüştür. Tragedya, komedya, destan, satir tüm türler kendilerine özgü kurallarla tanımlanmış ve özenle bölümlenmişlerdir. Aristoteles bu bölümlemeyi yaparken toplumun hiyerarşik düzenini esin kaynağı olarak almıştır. Örneğin daha yüksek sanatsal bir değer taşıdığını ifade ettiği tragedya türünde soylu karakterlerin yükselişleri ve düşüşleri sergilenmektedir. Komedya ise daha düşük bir sanattır ve 'bayağı' kişilerin gülünç durumlarını ele almaktadır. Aristoteles'in tanımladığı janrlar kendi aralarında geçişsizdir. Rancière'in estetik rejim adını verdiği bir diğer sanat rejimi ise temsili rejimin hiyerarşik düzenlemelerini alt üst etmesiyle ortaya çıkacaktır. Rancière temsili rejimin çöküşünü romanesk gerçekçiliğin ortaya çıktığı 19. yüzyıl roman türüne bağlamaktadır ve buradaki alt üst oluş roman karakterlerinin 'önemli' kişilerden, anlatının 'önemli' olaylardan seçilmemesiyle ilişkilendirilmektedir:

> *"Artık büyükler ve küçükler, önemli olaylar ve önemsiz epizodlar, insanlar ve şeyler, her şey tek bir düzlem üzerindedir. Her şey eşitlik halindedir, eşit ölçüde temsil edilebilirdir. Ve bu "eşit ölçüde temsil edilebilir" olan, temsiliyet sisteminin yıkımıdır"*[79]

Temsili rejimde sanat ürünü sanatı yaşamla yakınlaştıran hakikatçi ve ders niteliğindeki ahlaki Platoncu çerçeveden kurtulmuş olsa da Aristoteles'in tanımladığı janrlar etrafında neyin doğru ve uygun olduğunun belirlendiği yeni bir etik çerçevenin içine girmiştir. Bu yasaya göre karakterler belirli zorunluluk ve olanaklılık yasalarına göre hareket etmeli, kendi içinde tutarlı olabilecek eylemleri ortaya koymalı, sistemin hiyerarşik düzenine saygı göstermelidirler. Aristoteles'in uygunluk ilkesi ölçülülüğe ve doğru dozda ayarlanmış ilişkiler bütününe işaret etmektedir. Olayların gerçeğe uygunluk/olanaklılık zemini içinde ele alınması ile seyircide merak unsurunun saklı tutulabilmesi için ihtiyaç duyulan 'beklenmedik olan'ı bir arada tutmak bir paradoksa yol açıyor gibi görünse de Rancière Aristoteles'in bunu nasıl çözümlediğini şöyle ifade etmektedir:

[79] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 122

"Temsiliyet imlemlerin düzen içinde kullanılmasıdır; Aristoteles'in Poetika'da çözümlediği paradoksal mantık uyarınca, anlaşılan ya da önceden görülen ile beklenmeden gelip şaşırtan arasındaki ayarlanmış bir ilişkidir."[81]

Hiyerarşik yapılandırmaya ek olarak temsili rejimin esasını; olması olası olanla beklenmedik bir biçimde gerçekleşen, gösterilenle gizlenen, söylenen ile söylenmeyip eksik bırakılan arasındaki hassas ölçü oluşturmaktadır. Rancière bu hassas dengeyi temsiliyetin şartlarından biri olarak tarif etmektedir. Temsiliyetin şartları oranlara ve uygunluklara dayanmaktadır. Bu düşünce bizi Delphi'deki Apollon Tapınağı'nın girişinde yazan meşhur '*Gnothi Seauton*' (tr. Kendini Bil) vecizesine götürmektedir. Kendi olanaklarını, sınırlılığını ve ölçüsünü bilmesi gereken insanı yankılayan bu söz Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu'nda bahsettiği, tragedyayı Dionysosçu esriklikten Apolloncu sağduyuya götüren düşünsel temellerle benzerlik taşımaktadır. Aristoteles'in temsili rejimi tam da Nietzsche'nin olumsuzladığı, tragedyaya içkin olanın kaybedildiğini savunduğu Apolloncu kutup ile örtüşmektedir. Bu bağlamda, daha önce de kısaca değindiğimiz gibi Aristoteles ile aydınlanmacı modernizm arasındaki sürekliliği temsili rejimin ölçülülük, uygunluk, hesaplanabilirlik gibi ilkeleri üzerinden yeniden düşünebiliriz.

Temsili rejime bağlı olarak ortaya çıkan imgeyi Rancière, gösterici (ostensive) imge olarak tanımlamaktadır. Gösterici imgeler de çıplak imgelerde olduğu gibi bir gerçekliğe dayanırlar ancak bu gerçeklik stilize edilmiş ve sanatsal bir çerçevenin içine yerleştirilmiştir. Gösterici imgenin nasıl bir şey olduğunu daha iyi tarif edebilmek için Rancière'in bahsini ettiği benzerlik-benzemezlik kavramlarına değinmek yerinde olacaktır. Rancière'e göre gerçekliğin bir replikasını vermeyen, onun geldiği yer olan öteye dolaysız tanıklık eden[83] imgeler kökensel benzerlik -ilk benzerlik- adını verdiği bir yasaya tabidir ve imajların etik rejiminin çıplak imgelerinde bulunurlar. Gösterici imgeler ise temsiliyet rejiminin bir görüngüsü olarak benzerliğin belirli bir ölçüde

[81] **A.e.**, s. 116
[83] **A.e.**, s. 11

başkalaştırılmasıyla oluşturulurlar. Ne ölçüde başkalaştıkları sonsuz bir spektrum içerisinde düşünülebilir. Böylece gösterici imgeler bir tür benzemezliği benzerliğin yasası dahilinde *sanat* adına yaratmış olurlar. Temsili rejime ait üretimler, kurgu bir evrenin içinde yaratılmasına karşın olanaklılık ilkesi uyarınca gerçeğe *benzerken*; beklenmedik hadiselerin gerçekleşmesiyle bir *benzemezlik* üretmektedirler.

Temsili rejimde gösterici imge hala 'hikaye'nin anlaşılabilir kılınabilmesi için metni destekleyen bir öğe olarak görülmektedir. İmge oluşturmak nedensel eklemlenmeyi açığa çıkaran düşünceleri ve duyguları en yüksek duyusal ifadelerine ulaştırmak demektir.[84] Dolayısıyla bir metne bağlı olan görsel sanatlarda imge hiyerarşik olarak metnin altında destekleyici elemandır. Rancière temsili rejimde ressamların dahi bir şeyi görünür kılmak için öncelikle onun hikayesini düşündüklerini ve ardından resmettiklerini ifade etmektedir. Buradan yola çıkarak, sözcükler ile görsel formlar arasındaki eklemlenme biçimlerinin nasıl'ını tarihsel süreç içerisinde incelemek istediğini söylemektedir.[85] Temsili rejimin sonu, bahsi geçen eklemlenmedeki değişiklikle, metnin söylenen/anlaşılan, imgenin ise görülebilir bir şey olmaktan çıktığı noktada gelmiştir.

Rancière'in üzerinde en çok durduğu sanat rejimi estetik rejimdir. Rancière edebi, görsel sanatlar, sahne sanatları gibi alanlarda üretilen işlerin ve onlara bağlı imge üretiminin tek bir rejime tabi olmadığını, burada heterojen yapıların var olduğunu düşünmekle beraber modern zamanın paradigmasının estetik rejimden yana kaydığını düşünmektedir. Deranty'e göre Rancière'in amacı tarihsel bir dizilim çıkartmak değil, modern dünyanın paradigmasını anlamaktır; bu nedenle yazılarında temsili rejim ve estetik rejime imajların etik rejiminden çok daha fazla yer ayırmıştır.[86] Bu üç büyük sanat rejimi tarihin belirli dönemlerinde ortaya çıkmakla birlikte aynı zamanlarda da var olabilirler, bu nedenle Rancière'in yaklaşımında sürekliliği olan bir tarih anlayışı yoktur.

[84] **A.e.**, s. 43
[85] **A.e.**, s. 73
[86] Deranty, **a.g.e.**, s. 122

Rancière'in estetik rejim adını verdiği şey, Aristoteles'in ideal şemasından uzaklaşmaktır; büyük ölçüde de onun kurucu unsurlarıyla karşı karşıya gelmektir. Sanatta temsiliyet rejiminden kopuş Rancière'e göre temsiliyet rejiminin üç şartı olarak belirttiği çerçeveden kopuştur: 1. Görülür olanın söze bağımlı olması. 2. Temsiliyet içindeki yapıların düzenli kullanılması (Öngörülebilir olanla beklenmedik olarak gelip şaşırtan arasındaki ayarlanmış ilişki). 3. Temsil varlıklarının Platon'un evreninden kurtulmuş kurgusal varlıklar olması ancak olanaklı kurgusal varlıklar olmaları (gerçeklikle ilişki).[87] Kopuşu tarihsel olarak doğrudan herhangi olayla ilişkilendirmek ya da modern, modern sonrası, postmodernizm gibi çağdaş yönelimlere doğrudan adreslemek pek mümkün görünmemektedir. Rancière, sanat rejimleri ile ilgili çalışmalarını detaylı bir biçimde ortaya koyduğu *La Parole Muette* (Suskun Söz) adlı eserinde daha çok edebi eserler üzerine odaklanmışken estetik rejimin ortaya çıkışına dair ilk büyük kıvılcımı romenesk gerçekçilik dediği Flaubert ve çağdaşlarının eserlerinde bulmuştur. Rancière'e göre romanesk gerçekçilik, temsili rejimden özgürleşmektir, temsili oranların ve uygunlukların yitimidir.[88] Bu yeni romanda, ölçülerin yitirilmesiyle birlikte öğelerin kendi içindeki hiyerarşi de dağılacak; eylemin betimlemeye olan önceliği, 'önemli' kimselerin hikayesinin sıradan bir kimsenin hikayesine olan üstünlüğü, söylenebilir olanla gösterilebilir olan arasındaki ilişki ve dolayısıyla imgelerin kullanım biçimleri ters yüz olacaktır. Dolayısıyla estetik rejimin yapısında Rancière'in duyulurun paylaşımı dediği kavramla doğrudan bir ilişkilenme bulunmaktadır. Temsili rejimin mutlak ve kesin çizgilerini aşarak hiyerarşik yapılanmaya darbe vuran estetik rejime özgü sanat, görülmeyenin görülür olmasını sağlayarak payları yeniden dağıtmaktadır. Söz/metin/dil artık gösterilmek isteneni ortaya çıkarmaya çalışan bir araç değildir. Dilin kendisi, kendi varlığının gücüyle bir sanat eserini yaratmaktadır. Sanat eserinde şiirsel (poetik) olan, onu diğer eserlerden ayıran ve onu özel bir varlık yapan şiirsellik artık temsili rejimde olduğu

[87] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 115-117
[88] **A.e.**, s. 122

gibi eylemlerin düzenlenmesinden değil, ifadenin ve dilin kendi gücünden kaynaklanmaktadır.[89]

Rancière edebiyat odaklı çalışmalarını daha sonra görsel sanatlar ve sinemanın alanına doğru genişleterek estetik sanat rejiminin evrenini incelemeye devam etmiştir. Estetik rejimi sanat paradigmasında belirli bir değişimle açıklamaktadır. Yaşam biçimleri arasındaki hiyerarşinin oynak hale gelmesiyle (öznenin yükselişi, toplumsal sınıflar arası geçişkenliğin artışı vs.) birlikte bizim bugün sanat olarak anladığımız özerk sanat ortaya çıkmıştır. Rancière bahsettiği anlamda "sanat"ın ortaya çıkışını 18. yüzyılın başı olarak saptar. Toplumun ve bireylerin deneyimlerinde, algılarında, etkilenme tarzlarında ortaya çıkan dönüşümler yeni bir idrak ediş tarzı üretmişlerdir. İşte burada mevcut duyulur paylaşımında (hiyerarşiler) bir yeniden dağılım olduğunu söyler. Görünür olmayanın görünür hale geldiği, kendine alan açan yeni aktörlerin ortaya çıktığı, hiyerarşilerin dönüştüğü yahut yok edildiği, bir tür "eşitlik" zemininin ortaya çıktığı yeni bir pay etme durumundan bahseder. Sanatın estetik rejimi yeni deneyim ve idrak tarzlarıyla birlikte duyulurun paylaşımında bir değişimi öngören model olarak tanımlanabilir. Estetik rejimin bir parçası olarak düşünülen sanat eserleri duyulurun paylaşımındaki değişime işaret ettikleri için Rancière'e göre doğrudan politik olan ile ilişkilenirler.

Estetik rejimde gerçek ile sanat, sanat ile siyaset, gerçek ile temsil gibi alanların mutlak olarak ayrılması mümkün değildir. Bu ayrımlar muğlaklaşır. Bütün bu alanları keskin bir biçimde ayırmak Aristotelesçi temsil rejiminin -tabi daha sonra devamı olarak Aydınlanma düşüncesi- bir özelliğidir. Muğlaklık estetik rejimde anahtar bir kelime gibidir. Alanların artık keskin bir biçimde ayrılmadığı yeni sanat düşüncesinde muğlaklık anlamın çoğulluğuna, kolayca ele geçirilemezliğine atıf yapar. Estetik rejimde sanatçı ortaya koyduğu eserin etkisini önceden kestirerek hareket etmez. Anlamın muğlaklığı ve çok katmanlılığı sanat eserine kendi otonomisini verir ve önceden belirlenen herhangi bir amacı iptal eder. Buradaki kestirilemezlik Rancière'in *Cahil Hoca* kitabında ortaya koyduğu öğretmen-öğrenci ilişkisinde de somutlanabilir. Cahil hoca benzetmesinde

[89] Deranty, **a.g.e.**, s. 127

öğrenci, hocanın da bilmediği bir şeyi hocadan öğrenmektedir. Öğrenciyi daha çok sorgulamaya, düşünmeye ve öğrenmeyi öğrenmeye yönlendiren bir hoca, öğrencinin hocanın da bilmediği bir bilgiye erişmesini sağlayabilir. Tiyatrodaki sanatçı-seyirci ilişkisi de estetik rejimde cahil hoca paradoksunda olduğu gibi yapılanmaktadır. Rancière, seyircinin görmesi gerekeni yönetmenin/yazarın ona göstermesi; öğrencinin öğrenmesi gereken şeyin hocasının ona öğrettiği şey olması durumunu temsili rejimdeki aptallaştıran mantık olarak görmektedir. Dolayısıyla aptallaştıran mantığın merkezinde duran neden-sonuç ilişkisinin karşısına bu ilişkinin çözülüşünü koyar ve bunu bir özgürleşme durumu olarak tanımlar.[90] Estetik rejimde neyin öğrenilip öğrenilemeyeceği, hangi koşulun hangi sonuca yol açıp açmayacağı ile ilgili belirsizlik bu sanat rejiminin dinamosudur, yaşamsal enerjisidir. Bu düşünce bizi Rancière'in *uyuşmazlık* kavramıyla da buluşturur. Uyuşmazlık, algılanabilir ve düşünülebilir olanın peyzajını yeniden yapılandırmak, mümkün olanın sınırlarında bir değişiklik yapmak ve yeteneksizlikleri yeniden paylaştırmak anlamına gelmektedir.[91] Bu ancak estetik rejime ait olanın barındırdığı çoğul anlam yapılarının çarpışarak yeni anlamlara açılabilmesi sayesinde olur. İşte bu yüzden Rancière estetik sanat rejimindeki özgürleşme imkanında olduğu gibi demokrasinin imkanını da uzlaşı (consensus) üzerine değil, uyuşmazlık (dissensus) üzerine kurmuştur.

Rancière estetik sanat rejiminin içinde ortaya çıkan imge düzeninden birini metaforik imge olarak kavramsallaştırmaktadır. Metaforik imge adını verdiği imgeler bir yandan özerkliğini ilan ederken -imgeyi çakılı olduğu anlamdan sökerken- diğer yandan bir başka ortaklık tanımı içinde yeni bir aradalıklar kuran imgelerdir. Anlamı muğlaklaştırırken çoğullaştırırlar, yeni anlam katmanları açarlar ve düşünsel-eleştirel bir düzlem oluşturma potansiyeline sahiptirler. Metaforik imgeler de gösterici imgelerde olduğu gibi sanat aracılığıyla temsiller sunarlar ancak aynı zamanda kendilerinin birer temsil olduğunu ifşa ederler. Rancière bu imgelere kurtarıcı imge adını da vermektedir. Peki imgelerin kurtarıcı rolü nedir? Şiray, bu imgelerin kurtarıcı rolü oynayarak imgenin özdeşleştiği anlamları yerinden etmekte, fetiş formları askıya almakta olduğunu

[90] Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, s. 19
[91] **A.e.**, s. 47

söylemektedir.[92] İmgelerin kendilerine mal edilmiş anlamları yerinden edildikten sonra yeni ve belirsiz birçok anlama açılabilecek zemini yaratmak kurtarıcı imgelerin kurtarıcı misyonu olarak tarif edilebilir. Matthew Griffin, Müller'in son dönem oyunlarını değerlendirdiği makalesinde Müller'in Disney imgelerini fetiş imgeler olarak gördüğünü ve gerçek bir deneyim için yapılması gerekenin imgenin çakılı olduğu bu anlamın yıkılması ve yerine yenisinin koyulması olduğunu söylemiştir.[93] Rancière Godard'ın sinemasının da bilinçli olarak metaforik/kurtarıcı imgelerle kurulduğunu iddia etmektedir. Rancière'e göre Godard sinemada fetişleşen imgeleri metaforik montaj denilen yöntemle, yani üst üste bindirme, şekilsizleştirme, ad bozma yollarıyla eski anlamlarından kurtarmak ve sonsuzca yeni anlamlara açmak istemektedir.[94] Bu da imgede gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantının tutarsızlaşması ve belirsizleşmesi, Aristoteles'ten beri hüküm süren hikayenin yapısının bozulması koşuluyla gerçekleşmektedir.

Anlamda ve imgede gerçekleşen muğlaklaşma bizi nereye götürmektedir? Temsili rejimin hiyerarşik yapısından özgürleşmenin bizi vardıracağı yer her durumda bir eşitlik zemini olabilir mi? Çünkü estetik metaforik imgenin mantığına göre, sanatın işlem ve görüntülerini, görüntü/imgelerin toplumsal ve ticari dolaşım biçimlerini ve bu görüntüler/imgeler dağarının yorumlanması işlemlerini birbirinden ayrıştıracak alanın çevresini belirlemek olanaksızdır.[95] Bu olanaksızlıkla ne kastediliyor? Rancière, estetik rejimde kurgu ile gerçeğin alanının, sanatın alanıyla yaşamın alanının arasındaki mutlak ayrımların ortadan kalktığını ifade etmişti. Dolayısıyla bu sınırların ortadan kalkması sanatı estetik ve politik olanla ilişkilendirebildiği gibi, imgeyi endüstriyel üretim-tüketim ilişkilerinin kampanya aracı haline de getirebilmektedir. Rancière bunu Görüntülerin Yazgısı'nda 20. yüzyılın başında Almanya'da kurulan Werkbund isimli bir organizasyon üzerinden örneklemektedir. Werkbund, sanatçı ve tasarımcıları sanayicilerle bir araya getirerek tüketim ile sanatın arasındaki ayrışmazlığı ve ortaklığı güçlendirmeye çalışan

[92] Şiray, **"Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği"**, s. 561
[93] Matthew Griffin, "Image and Ideology in the Work of Heiner Müller", **University of Wisconsin Press**, Volume: 93, No: 4, 2001, ss. 426-450, s. 436
[94] Şiray, **"Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği"**, s. 563
[95] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 27-28

işler üretmeye talip olmuştur. Ek olarak Rancière, Mallerme'nin şiirleri ile AEG şirketinin tasarımcısı Peter Behrens'in üretimlerindeki benzerlik üzerinden çeşitli şirketlerin logolarını, ürünlerinin tasarımlarına dair stillerini bazı simgeci sanatçılardan esinlenerek ürettiğini örneklemektedir. Sonuç olarak metaforik imge, sahip olduğu muğlaklık nedeniyle her şeyin her şeyle ilişkilenebilme kabiliyetini taşımaktadır. Bu durum da Rancière'in estetik rejimin imgesini bir kriz fikriyle birlikte ele alarak değerlendirmesine neden olmuştur. Rancière estetik imgedeki kriz durumunun imgeyi yeni imkanlarla ele alabilme gücü sağladığını düşünmektedir. Rancière'in araştırmasının yönteminin özünde de düşünürün içinde bulunduğu duruma nasıl müdahale edebileceği sorusu yatmaktadır:

> *"Onun müdahaleleri ilhamını daima, "şu an neredeyim?" sorusunun çok daha geniş kapsamlı olan "şu an neredeyiz" sorusuyla çakıştığı durumlardan alır. "Neredeyiz?" sorusu aynı anda iki anlama gelir: "İçinde yaşadığımız, düşündüğümüz ve hareket ettiğimiz durumu nasıl tanımlayabiliriz?"; ancak aynı zamanda şu anlama da gelir: "Bu durumun algılanması, bizi şeyleri 'görmek' ve durumları haritalandırmakta kullandığımız çerçeveyi yeniden düşünmeye, şeyleri bu çerçevenin içine dahil etmeye ya da dışında bırakmaya nasıl mecbur bırakır?" Veyahut başka bir deyişle, "Bu durum, 'şimdi ve burada'nın koordinatlarını belirlemekte tutturduğumuz yolu değiştirmeye nasıl mecbur bırakır bizi?"*[96]

Rancière, imgenin içinde bulunduğu krizin bizi iki anlayışın etkisinde kalan iki cehennem senaryosuna mecbur bıraktığını söylemektedir. Birincisi, "artık gerçeklik yok yalnızca imgeler var"[97] düşüncesidir. Bu düşünceye göre artık tüm evren imgelerden ibaret ise ve gerçeklik yoksa referans da yok demektir. Yani gösteren ile gösterilen arasındaki bağ tamamen kopmuştur. İkinci cehennem senaryosunu da "artık imgeler yok, yalnızca kendini hiç durmaksızın kendine yeniden sunan bir gerçeklik var"[98] şeklinde ifade eder Rancière. Bu ise yaşam ve sanatın özdeşliği anlayışından hareketle sanat ürünü olarak sergilenecek görülmeye değer bir şeyin kalmaması yahut kamusal alandaki herhangi toplumsal bir deneyimin *görülmeye* değer bir form olarak algılanması[99]

---

[96] Jacques Rancière, "Jacques Rancière'nin Yöntemi Üzerine Birkaç Not", çev. Utku Özmakas, **Duvar Dergisi**, Sayı: 17, Kasım-Aralık 2014, ss. 38-42, s. 38
[97] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 3
[98] **A.e.**, s. 3
[99] Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, s. 72-73

durumunu doğurmaktadır. Rancière bu iki senaryoyu bugünün koordinatları olarak belirlemekte ve tartışmayı bu iki uçlu seçeneksizlikten yeni olanaklara taşımayı seçmektedir. Yani imgenin bu iki senaryoya *yazgılı* olmadığını, kriz durumunun kendi çatlağından yeni anlamlara ve yaratıcılıklara açılacağını iddia etmektedir. Hayatın mekanizması Rancière'e göre böyle çalışmaktadır zaten. Ona göre metaforik, kurtarıcı ve hatta bazen düşünceli imge olarak adlandırdığı imgeler bu imkanı taşımaktadırlar. Şimdi genel kanının nasıl imgelerin bu iki senaryoya tabi olmaktan başka şansının olmadığı yönünde oluştuğuna giden sürece bakabiliriz. Temsil krizi üzerine düşünmek bize yardımcı olacaktır.

1.4. Temsil Krizi, İmgenin Krizi

Temsil krizinin aslında sanatın her alanında ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Ancak tiyatro üzerinden konuşulacak olursa, Karacabey tiyatronun tanım ölçütünün temsile bağlı olması dolayısıyla temsil krizinden daha çok etkilendiğini öne sürmektedir.[100] Temsil krizinin temel dinamiği çağdaş dünyada gerçeklik ile kurmaca arasındaki belirlenemezlik üzerinden ortaya çıkmaktadır. Bu belirlenemezlik ise insan aklına olan güvenin sorgulanamaz bir duruma geldiği Aydınlanma dönemi estetiğinin dönüşüme uğramasıyla başlayacaktır. Bu aynı zamanda Batı felsefesinin temelini oluşturan söz merkezli logosentrik anlayışın sarsılmaya başlamasının miladıdır. Logos; söz, söylem, ölçü, hesap gibi çoklu anlamları barındıran bir sözcüktür.[101] Bu durumda ölçmek, hesap etmek gibi anlamları barındırması onun ortaya konulan bir *aklın* varlığını işaret ettiğini göstermektedir. Batı düşüncesinin akılcılığı görüldüğü gibi söz ile, dil ile belirlenmektedir. Dolayısıyla dil aynı zamanda gerçekliğe giden yolun da kurucu unsurudur. İnsan aklına olan güvenin sarsılması, insanın bahsini ettiği gerçeklik tasavvuruna da darbe indirerek kurmaca-gerçeklik ilişkisini sorunsallaştırmıştır. Temsil krizindeki gerçeklik-kurmaca tartışması etrafında gerçekleşen sanatsal deneylerin dilin

[100] Karacabey, **a.g.e.**, s. 123
[101] https://www.etymonline.com/word/Logos#etymonline_v_12397

kullanımındaki deformasyon ve çeşitlilik üzerinde yoğunlaşmasını dil ile gerçeklik ilişkisindeki bozulmadan kaynaklandığını iddia edebiliriz.

Rancière egemen temsil sisteminin sorgulanmaya başlanmasını 18. yüzyılın ortalarına kadar götürmektedir. Temsil kriziyle ilgili sorunu da şöyle tanımlamıştır: Sorun temsili rejimin; görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircilerin düşünce, duygu ve eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir süreklilik olduğunu varsaymasında.[102] Yani varsayıma göre temsili rejim, taklit yoluyla herhangi bir vahşeti, zorbalığı, adaletsizliği ortaya sererse seyircilerin bunu alımlaması sonucu bireysel ve toplumsal düzeyde bir şeyler değişebilir inancını taşımaktadır. Yahut bir sanat yapıtı barışı, iyimserliği, sevgiyi kendisine konu edindiği sürece herhangi bir ahlak dersi vermeye koşullanmış bir didaktizm içinde olmasa dahi alımlayıcısında *bir şeyleri* değiştirme, onları duygusal veya eylemsel olarak harekete geçirebilme gücüne sahiptir. Rancière temsili rejimin düzeneğindeki çatlağın, ortaya konulan ürünün ve performansın etkisinin varsayılan nedensellik ilişkisine bağlı olmadığının fark edilmesiyle başladığını ifade etmektedir ve bu krizin ilk olarak tiyatro sanatında görüldüğünü belirtmektedir. Rancière'e göre söz konusu kriz durumunun filizlerini Rousseau'nun Moliere'in *İnsandan Kaçan* oyununa yönelttiği eleştiride bulmak mümkündür.[103] Bu eleştiride, sanatın (temsili sanat) izleyenleri üzerindeki etkileyici ve dönüştürücü gücüne olan inancın boşa çıkarılması durumu söz konusudur. Moliere'in tiyatrosu ikiyüzlü sosyetiklerin sahteliğinden kaçan bir karakter üzerinden toplumdaki ikiyüzlülüğün maskesini düşürebilecek midir? Rousseau'nun akıl yürütmesi basittir. Ona göre, paradoksal olarak tiyatroya (temsili sanat formu olarak) hükmeden yasa bu ikiyüzlülük yasasıyken[104] (temsil olduğunu gizleyen temsil ikiyüzlüdür) 'gerçekler' temsili yöntemle ortaya çıkarılamaz. Dolayısıyla içerik veya üslupta değil, mekanizmanın kendisinde bir sorun vardır. Rancière, Rousseau'nun incelikle vardığı bu saptamayı iyi değerlendiremediğini, çözüm yolu olarak da Platoncu temel etik rejime geri dönüşü önerdiğini söylemektedir:

[102] Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, s. 55
[103] **A.e.**, s.55
[104] **A.e.**, s.56

Rousseau'nun önerdiği, tiyatro seyircisinin karşısına eylem halindeki halkı, tiyatrodaki mimesis'in karşısına doğru mimesis'i, yani eylem halindeki kent-devletin koreografisini koymak ve düşüncelerin artık temsil edilen şeyler olmaktan çıkarak topluluğun oluş tarzına dönüştüğü temel etik modele dönmektir.[105] Bu düşünce 20. yüzyıldan itibaren varlık göstermeye başlayan tarihsel avangard hareketle de kesişme alanlarına sahiptir.

Rancière'in 18. yüzyıla kadar götürdüğü krize dair işaretler ve eleştiriler Szondi'nin çalışmasında 19. yüzyılın ortasına tarihlenmektedir. Szondi'de tarihsel ve toplumsal değişimlerin yarattığı kırılma artık var olan formun toplumsal içeriği taşıyamadığı bir noktaya gelmiştir. Szondi'nin benzetmesiyle "içerik form içinde çökelmeye başlamıştır"[106] Dramatik yapının bileşenlerinin günün sorunlarını ifade etmekte yetersiz kalması gibi tercüme edilebilecek bu saptama Ibsen, Çehov, Strindberg, Hauptmann ve Maeterlinck gibi yazarların eserleri üzerinde örneklenmiştir. Szondi'ye göre bu yazarlar hem bu krizi çözecek yeni bir form üretememişler hem de klasik dramatik yapıdaki çözülmeyi başlatarak modern yazının ilk işaretlerini vermişlerdir. Ancak dramatik formdaki krizi çözmek üzere yapılan atılımlar hem içerik hem form düzeyinde karşılığını ilk kez avangard hareketin estetik ilkelerinde bulacaklardır. Karacabey de klasik dramatik yapının çözülme tarihi için başlangıç noktasını tarihsel avangardların dönemi olarak görmektedir.[107] Tarihsel avangardlarla birlikte dramın kapalı, birlikli yapısı bozulmaktadır. Aristoteles'ten beri kabul görmüş ve Avrupa'nın geleneksel estetik konvansiyonunu oluşturmuş olan olay örgüsü, karakter, diyalog, zaman, mekan gibi kavramlar tartışmaya açılmaktadır. Tarihsel avangard hareket, tüm bu bileşenleri tartışmaya açmakla kalmamakta, aynı zamanda onları yıkıp yerine yenisini koymanın gerekliliği üzerinde durmaktadır.

Bürger, avangard kuramında avangard hareketle birlikte sanatın bir özeleştiri evresine girdiğini ve buradan da sanatın çeşitli veçhelerinin veya ekollerinin değil, bir

[105] **A.e.**, s.57
[106] Péter Szondi'den aktaran Eylem Ejder, "Dramın (Anti)Teatral İnşası: Peter Szondi'nin Modern Dram Teorisi'nde İçe Kapanma ve Teatrallik", **Batı Kültür ve Edebiyatlarında Yüzyıl Dönümü** içinde, Ankara Üniversitesi Basım Evi, 2019, ss. 615-630
[107] Karacabey, **a.g.e.**, s. 10

kurum olarak sanatın kendisinin eleştirisinin doğduğunu söylemektedir.[108] Bürger'e göre avangardın yönteminin temeli, hayattan kopmuş olan sanatı tekrar hayatla özdeş kılma gayesi, 18. yüzyıldan itibaren burjuvanın yükselişi ve sanatın özerkleşmesi projesiyle bir çatışma halidir. Sanat hayat ile olan bağlarını koparmış, kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen (l'art pour l'art) bir içe kapanma halindeyken burjuvazinin ve onun temsil ettiği modern kurumların bir izdüşümüne dönüşmüştür. Tarihsel avangardlar tüm kurumlarıyla birlikte sanat kavramının kendisine yaylım ateşi açmışlardır. Burada paradoksal olan, avangardların 'modernist' olarak ele alınmasına rağmen bir diğer yandan modernizme ait kurum ve yapılarla savaşıyor olmalarıdır. Avangardların modernizmini, 17. yüzyılın Aydınlanmacı modernizminin gelenekçi kurumlarına karşı mücadele veren yenilikçi bir modernizm olarak kavramak yerinde olacaktır.

Bürger avangard hareketin ortaya çıkışını Marksist *özeleştiri* kavramına yaslanarak açıklamaktadır. Özeleştiri kategorisi, sisteme içkin yapılan eleştiriden ayrılmaktadır. Bir sanat ekolünün bir başka sanat ekolünü eleştirmesi sisteme içkindir ancak özeleştiri, şimdi'yi iyi bir şekilde kavrayarak kavramın kendisine dair kapsamlı bir eleştiri yapma imkanı tanımaktadır. Bu kavrayış sanatın belli veçhelerini değil onu yapısal ve kavramsal olarak tüm boyutlarıyla, ontolojik olarak eleştirmeyi olanaklı kılar. Bürger'e göre avangardlar tarihsel olarak sanata dair bir 'özeleştiri' yapma imkanı bulmuşlardır. Bürger, özerk sanat kurumlarının içindeki süreçsel gelişiminin 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde şu şekilde olduğunu ifade etmektedir:

> *"(...) Gerçi özerk sanat kurumu tam olarak gelişmiştir; ama bu kurum içerisinde, son derece siyasi nitelik taşıyan ve bu nedenle kurumun özerklik prensibine aykırı olan içerikler hala mevcuttur. Ne zaman ki içerikler de siyasi niteliklerini yitirir, sanat kendisi dışında hiçbir şey olmak istemez, işte ancak o zaman toplumsal bir alt-sistem olarak sanatın özeleştirisi olanaklı olur. Bu aşamaya 19. yüzyıl sonunda estetizmde ulaşılmıştır."*[109]

[108] Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 60-61
[109] **A.e.**, s. 66

Bürger, sanatın boğulduğu estetizmin, biçimin içeriğin kendisi haline gelmesi durumunun Mallarmé, Valery gibi sanatçıları bile yıllarca eser veremedikleri bir tıkanıklık noktasına sürüklediğini söyler ve bu 'sanat krizine' dair özeleştirinin avangardlar tarafından yapıldığını ifade eder.

Rancière, tarihsel avangardlar öncesi dönemde 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başı arasında başlayan sanatsal kültürel dönüşümlerle ortaya çıkan estetik rejimi temel olarak Aristotelesçi hikaye yapısından kopuş olarak tarif etmişti. Bu dönüşümler romanda Flaubert ve çağdaşları, şiirde Baudelaire, Mallarmé gibi isimler üzerinden estetik rejimin kapısını çoktan aralamıştı. Rancière'de sanatın özerkliğinin getirdiği saf sanat formu yaklaşımındaki birçok arayış -sanatın ve onun imgelerinin kendi üzerine kapanan bir sembolizmle ele alınması, sanatın sadece kendini işaret etmesi- Aristotelesçi temsili rejimden zaten kopmuştur. Sanatın estetik rejimi içerisinde ele alınır. Aynı zamanda sanatın özerkliğine karşı bir başkaldırı olarak doğan avangard yaklaşım da estetik rejimin çocuğudur. Rancière'e göre bu iki yaklaşım da estetik rejimin içindeki bir kriz durumuna işaret etmektedir. Biraz daha açıklayıcı olmaya çalışalım. Batı sanatı ve tiyatrosundaki temsil krizine dair birçok yaklaşım avangard düşüncenin ve sanat temsilcilerinin bu krizin çözümüne dair en etkili arayışları ve çabaları ortaya koyduğuna dikkat çekmektedir. Örneğin Karacabey'e göre Batı'nın estetik paradigmasının çözülme tarihi için başlangıç noktası avangardların dönemi olarak belirtilmiştir.[110] Bürger'in de sanatın 'özeleştirisini' yaparak önemli bir paradigmal kırılmaya imza atanların avangardlar olduğunu söylediğini görüyoruz. Avangardların forma ve içeriğe olan radikal yaklaşımları, tiyatroda dramın birlikli ve kapalı yapısının bozulması, dilin kullanımı, karakter, olay örgüsü, nedensellik ilişkilerinin Aristoteles'in temsili rejiminden kopuşuna dair en aykırı eserleri vermelerine sebep olmuştur. Ancak Rancière temsili rejimin krizine, bir çözüm olarak sunulan avangard formülasyonun estetik rejimin içinde bir başka krize sebep olduğunu savunmaktadır: Estetik imgenin krizi.

[110] Karacabey, **a.g.e.**, s. 10

Rancière'in eleştirisi kategorik olarak hem avangardlara hem de avangardların eleştirisini yönelttiği, imgenin tüm referanslarını kopartarak kendi içine kapatan özerk sanat formunadır. Avangardlara olan eleştirisi sanatın hayatla özdeş olması gerekliliğini savunma çabalarından kaynaklanmaktadır. Avangardların sanat kurumunun kendisine baş kaldırmaları, sanatın hayatın içinde erimesiyle, politik olandan, gündelik performanstan ayırmayan eylemlerle özdeşleşmesiyle sonuçlanmıştır. Avangard sanatla birlikte sanatın hayatın içinde yitip gitmesi, temsil krizine karşı üretilen çözümün temsilin sonunda/imkansızlığında, dolayısıyla *imgelerin* sonunda bulunması demektir. Burada Rancière'in bahsettiği, artık imgelerin olmadığı, yalnızca kendisini durmadan yeniden sunan bir gerçekliğin var olduğu 'cehennem' senaryosuyla karşı karşıya kalırız. Rancière bu noktada Lyotaard'çı sanata daha yakın duruyor gibi görünmektedir. Rancière'e göre Lyotard; Adorno'nun Auschwitz'ten sonra sanatın olanaksızlığı yaklaşımını yapılamaz/sunulamaz/temsil edilemez'in sanatına çevirerek radikalleştirir.[111] Temsil edilmez olan, özellikle Lyotard'ta düşünülebilir olanı aşan olayların varlığı, bizi etkileyen şey ile düşüncemizin bu şeyin ne kadarına hâkim olabildiği arasındaki uyumsuzluktan doğan bir sanata işaret eder.[112]

Rancière'ci çizgide temsili rejimden kopuş temsilin ve imgelerin sonuna değil, daha önce sıraladığımız temsiliyetin şartlarının belirttiği katı biçimden kopuş ve özgürleşme olarak düşünülmelidir. Yani söz artık görülürlüğü sağlayan bir araç değildir. Temsiliyetin içindeki öğelerin (hikaye, eylem, karakter, bütünlük, vs.) içindeki düzen sona ermiştir. Oranlar yitirilmiştir. Ancak bu Aristoteles'in kurgusal evreninden Platon'un etik evrenine geri dönüş değil, yeni bir temsil imkanının bulunduğu estetik rejim evrenidir. Temsili rejimin sonu temsilin sonu değil, temsilin olanaklarının *sınırsızlaşmasıdır*.

Temsilin olanaklarının sınırsızlaşması, *her şeyin her şey* olabildiği bir yerde imge üretiminin de çeşitli sapmalarına olanak tanımaktadır. Bir yandan bağlantılı olduğu tüm referanslardan tamamen kopmuş, hiçbir *öteki*'ye göndermede bulunmayan ve imge

[111] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 135
[112] **A.e.**, s. 113

enflasyonu yaratan bir imge biçimi -Rancière bunu imge değil, görsel olarak ifade etmektedir- diğer yandan sanat-hayat özdeşliği içinde kaybolmuş imgeler, son olarak da estetik rejimin disiplinlerarası heterojen dünyasında kendine sermaye ve endüstri ile işbirliği yapma imkanı bulmuş ticari imgeler. İşte imgenin krizi budur. Rancière'e göre imgenin krizi sanatın estetik rejim lehine olan paradigmal kırılmasından sonra gerçekleşmiştir:

> *"Bugün eğer imgeler, kapitalist üretim ilişkileri içinde hafızası olmayan, bizim de onlara baktığımızda dolaşımdaki anlamlarından başkaca hiçbir şeye göndermede bulunamadığımız salt ikonlar haline dönüşmüşse bunda estetik imgenin krizi önemli bir rol oynamıştır. Rancière, imgeyi hem bir kavram olarak hem de üretildiği koşularla ilişki içinde yeniden tanımlayarak, estetik imgenin krizini yeniden değerlendirme şansımız olduğunu bize göstermeye çalışmaktadır. Rancière, çağımızda bize dayatılan, imgenin belirli bir cehennem senaryosuyla ortaya çıkışını ve bu senaryoya yazgılı olduğumuz algısını krizin tamamlayıcı bir parçası olarak düşünmektedir."*[113]

Rancière imgenin krizinin üstesinden gelebilme biçimi olarak metaforik imgeleri işaret etmektedir. Bir sonraki bölümde tiyatroda hem sahneleme hem de metin üzerinden imge eksenli yaklaşımlar incelenecek, metaforik imgelerin üretilme koşullarına odaklanılacaktır. Beckett ve Müller'in tiyatrosunda hem temsilin hem de imgenin krize girdiği bir dönemde metin içindeki imgelemin nasıl yaratıldığına ve bu yaratımın neden Rancière'in metaforik imgeleriyle birlikte incelendiğine dair düşünsel izlek gösterilecektir.

[113] Şiray, **"Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği"**, s. 555

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRODA İMGE KAVRAMI EKSENİNDE BECKETT, MÜLLER ve RANCIÈRE ARASINDAKİ BAĞLANTILAR

2.1. Tiyatroda İmge Düşüncesi ya da Tiyatroda İmge Eksenli Dönüşüm

Rancière, egemen temsil sisteminin sorgulanmasını 18. yüzyılın ortalarına tarihlerken bir yandan da üç büyük sanat rejiminin sonuncusu estetik rejimin yapısal özelliklerini ortaya koyuyordu. Temsili rejim ve estetik rejimin özelliklerinin bir arada görüldüğü, iki sanat rejiminden de izler taşıyan yapıtlar resim, heykel ve tiyatro gibi pek çok sanat alanında bu dönemden itibaren ortaya koyulmuştur. Simgeci sanattan avangarda kadar Batı sanat tarihinde mimetik-gerçekçi temsilden kopuşa dair birçok tema, biçim ve üslup denemesinin bu dönemlerde yapıldığını söyleyebiliriz. 20. yüzyılda ise avangard sanat hareketi tarihsel olarak radikal bir kopuşun başlangıcı olmuştur. Tüm bu süreçte dil ve anlam sorunları, gerçeklik-kurmaca ilişkisinin sorunsallaşması tiyatro metinlerinin ve sahnelenme pratiğinin merkezi tartışması haline gelmiştir. Egemen temsili sistem söz, görüntü, eylem ve seyircide uyanan düşünce arasında belirlenebilir bir ilişkiyi öngörürken kurduğu nedensellik zincirini Batı merkezli logosentrik anlayışa dayandırıyordu. Sanat yapıtları estetik rejimin lehine doğru kayarken kesinlikler ve belirlenebilirlikler aşınmaya başladı ve bu ancak *logos*'un merkezi konumunu terk etmesiyle olabilirdi. Oyun yazarları sözü kurucu unsur olmaktan çıkararak diğer unsurlardan biri olarak kurgulamaya başladılar. Bu anlamda sözün metinlerin merkezinden ayrılması dönemin anlayışının insan aklını aşan, muğlak, bir kerede kavranamayan karmaşık bir dünya tasavvuruna olan inancın da yükseldiğini göstermektedir. Bu aynı zamanda sanat eserinde imge üretiminde Ortaçağ'ın imago'suna yeniden yaklaşmaktır. Tiyatronun metne bağımlılığını azaltmak hatta tamamen metinsiz bir tiyatro tasarlamak Batı merkezli temsili rejim düşüncesinin kesin ve kutsal sayılan aklına bir saldırı olarak düşünülebilir. Tiyatronun sözden koparılması yeni bir anlaşma olanağı tasarlayan yeni bir dilin kurulma çabalarıyla sonuçlanmıştır. Bu yeni dilde sözcüklerle tekil bir anlam yaratmak yerine seyirciyi

zihinsel olarak harekete geçiren, mutlak olmayan çoğul anlamlara açılan imgeler devreye girmiştir.

İmgelerin tiyatro yazınının diline girmesi aynı zamanda tiyatronun şiirin anlatım gücünü kullanmaya başlaması demektir. Jean-Louis Joubert'e göre bir metin içerdiği imge oranında şiirsel olarak tanımlanır.[114] Şiirde imgeler sözcükler yoluyla *söz*'ün anlamı işaret eden yapısını bozmaktadırlar:

> *"Şiirsel deneyim söze indirgenemez, bununla birlikte yalnızca söz onu ifade edebilir. İmge karşıt şeyleri uzlaştırır, ama bu uzlaştırma sözcüklerle açıklanamaz- artık sözcük olmaktan çıkan imgenin sözcükleri dışında- (...) İmgenin berisinde, gündelik dilin, açıklamaların ve tarihin dünyası uzanır. Ötede ise gerçeğin kapıları açılır. Anlam ve anlam yokluğu eşdeğer terimler haline gelir. İmgenin üstün anlamı budur işte: İmgenin kendisi."*[115]

Kadim bir sanat olan şiir sanatının özüne ait yapı imge kullanımını teşvik etmekte ve gündelik zamanın nedensellik ilişkilerinin, anlamsal ilişkilerin mantığını imgelerin sözcüklerde çarpışması yoluyla engellemektedir. Öyleyse estetik rejimin şiirin imgesel mantığını kullanmak konusunda bir tereddütü olmayacağını iddia edebiliriz. Zira tarihsel avangard hareketin öncü isimlerinden Antonin Artaud, 1933 yılında "Vahşet Tiyatrosu" nu tanıtırken tiyatroda şiirin imgesel gücünden yararlanmanın önemine dikkat çekmiştir:

> *"Akla az pay tanınması, metnin enerjik olarak sıkıştırılmasına yol açar; karanlık şiirsel coşkuya tanınan etkin pay ise somut göstergelere olanak tanır. Sözcükler ruha az şey söyler; enginlik ve nesneler konuşur; sözcüklerle yaratılmış olsalar bile, yeni imgeler konuşur."*[116]

Artaud tiyatronun imgelerle, seslerle ve ritimlerle duyarlılığımıza seslenmesi gerektiğini düşünmüş ve sözün dışarıda bırakıldığı böyle bir tiyatronun teknik olarak nasıl

[114] Jean-Louis Joubert, **Şiir Nedir?**, çev. Ece Korkut, Ankara, Öteki Yayınevi, 1993, s. 61
[115] Octavio Paz'dan aktaran Jean-Louis Joubert, **Şiir Nedir?**, s. 63
[116] Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 77

ortaya konulabileceğini araştırmıştır. Bu noktada Gertrude Stein'a[117] da değinebiliriz. Tarihsel avangartta temel yaklaşım metnin devre dışı bırakılmasıydı; çünkü metne/söz'e karşı olmak aynı zamanda kurumlara ve burjuva kültürüne karşı çıkmak anlamına da geliyordu.[118] Stein ise daha çok avangardın dışında ele alınmıştır. Cheng'e göre Stein'ın avangardın dışında değerlendirilmesi; oldukça edebi/yazınsal olması, estetiğinin rahatsız edici olmaması, yeterince agresif olmaması gibi sebeplerle ilişkilendirilmektedir.[119] Stein döneminde avangardlar dil üzerinden değil, daha çok dilden uzaklaştırılmış performatif araçlarla yapıyı bozmaya çalışıyorlardı. İmgesel düzen performansın kendisinde kuruluyordu. Stein ise çağdaşlarından farklı olarak metni tekrarlar, ritimler, kelime oyunları, sesler ile işleyerek yazınsal bir imge tiyatrosunu yaratmayı seçmiştir. Dahası Stein'ın oyunları avangard yazarlardan çok avangard ressamlarla kıyaslanmıştır.[120] Stein'ın ünlü kübist ressam Picasso ile olan dostluğu da göz önüne alındığında dönemin 'görme biçimi'ni değiştiren kübizmden kendi yazınsal deneyiminde esinlendiğini söylemek yersiz olmayacaktır. Cheng, Stein'ın "Portreler" isimli çalışmasında yapmaya çalıştığının insanların özünü sözel olarak kayıt altına almak, aynı bir fotoğraf çeker gibi yazı vasıtasıyla görselleştirmek olduğunu söylemektedir.[121] Burada aynı zamanda Rancière'in estetik rejimin ilkelerini sıralarken ifade ettiği gibi bir sanat dalının başka bir sanat dalının estetiğinden yararlanması durumunun söz konusu olduğunu görüyoruz. Stein, "Portraits and Repetition" adlı makalesinde metinlerinde kullandığı tekrarlar yardımıyla portrelerindeki insanları nasıl yazılı birer imgeye/imaja dönüştürdüğünü ifade etmiştir.[122] Stein 20. yüzyılın ilk yarısında oyunlarındaki imgelemi metinsellik üzerinden kurmasıyla kendi çağdaşlarından ayrışırken, diğer yandan 20. yüzyılın ikinci yarısında Beckett gibi dil üzerine çalışan yazarları yaklaşımıyla etkileyen bir yazar olmuştur. Ferdi

[117] Stein'ın peyzaj olarak oyun olarak tanımladığı oyun yazarlığı ile ilgili detaylı bilgi için 1934 yılında yazmış olduğu Oyunlar (Plays) isimli makale incelenebilir. Bkz. Gertrude Stein, "Plays", **Look at Me Now and Here I Am: Selected Works** 1911-1945 içinde.
[118] Sarah Bay-Cheng, **Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-garde Theatre**, New York, Routledge, 2004, s. 48
[119] **A.e.**, s. 49
[120] **A.e.**
[121] **A.e.**, s. 29
[122] Gertrude Stein, "Portraits and Repetition", **Lectures in America**, Boston, Random House, 1957, ss. 165-206, s. 176

Çetin'e göre Stein tiyatro metninde dil düzeyince bir devrim yapmıştır ancak bu arayış Beckett'e kadar ertelenmiştir.[123]

Artaud'nun tiyatrosunda sözün dışarıda bırakıldığını söylediğimizde, sahnenin kelimelerden tamamen azade olmasını kastetmiyoruz. Burada sözün nasıl kullanılacağıyla ilgili bir paradigma değişimi devreye girmektedir. Jacques Derrida'nın belirttiğine göre Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda "kelimenin tınısı, tonu, yeğinliği, dilin ve mantığın birbirine eklemlenmesinin henüz tam anlamıyla donduramadığı çığlık, her sözde ezilmiş olarak kalan jest, kavramın ve tekrarın genelliğinin her daim reddedeceği şu eşsiz ve biricik hareket açığa çıkar. (…) mesele dilsiz bir sahneden ziyade, uğultusu henüz kelimeyle dindirilmemiş bir sahne inşa etmektir."[124] Derrida'ya göre avangard tiyatroda söz, klasik temsildeki anlam için araçsallaşma görevini bırakarak, sesbilgisel unsurların görsel, resimsel ve plastik unsurlarla koordine oldukları hiyeroglif bir yazı gibi ele alınmaya başlar.[125] Metnin yapısında sözün kullanımı ne bir uğultuya ne de göstereni, gösterileni belli bir kelimeye işaret etmektedir. Artaud'ya göre bu iki aradalık ile oluşturulan imgeler anlamı çoğullaştırma işlevini görerek tiyatro metnine şiirsel ve büyüsel bir işlev kazandıracaktır.

Bunun yanında tarihsel avangard hareketlerin tutumunda belirli bir ortaklık olduğunu söyleyemeyiz. Simgecilik, dadaizm, dışavurumculuk, fütürizm, konstrüktivizm, sürrealizm gibi akımlar kendilerine özgü yeni yollar açmışlardır. Simgecilikte Maeterlink gibi oyun yazarları gündelik gerçeklikten uzaklaşan düşsel ve şiirsel bir dili tercih ederken, dadaistler burjuva değerlerine karşı saldırgan bir dil tercih etmişler, her türlü sanatsal mantığın reddedilmesi yönünde yaklaşımlar benimsemişlerdir. Fütürizm teknolojik ilerlemeler ve hızı kutsayarak Batı'da yükselişe geçen faşist yönetimlerin manifestolarına ilham kaynağı olmuştur. Konstrüktivizmden etkilenen Meyerhold tiyatrosu gösterime dayalı, seyirciyi oyuncunun bedenine yönlendiren ve aktifleştirmeye

[123] Ferdi Çetin, **Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Elestirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2019, s. 33
[124] Jacques Derrida, **Yazı ve Fark**, çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Metis Yayınevi, 2020, s. 316
[125] **A.e.**, s. 317

çalışan bir tutumu benimsemiştir. Bu ayrımlara rağmen avangard harekette ortaklık sanatın yaşam pratiğine dahil olması ölçüsünde kurulmaktadır. Ali Artun avangard hareketlerin kökenini modernizmle mücadeleye giren romantik hareketlere bağlamaktadır. Artun'a göre tarihyazımı disiplininin imal ettiği bütün bu avangardlar, aslında gerek tarihsel kökleri gerekse bilgi rejimleri bakımından birbirine karşıt olan iki küme çevresinde toplaşır; bu kümelerden birinin merkezinde *logos*, diğerinin merkezinde ise *phantasma* bulunur.[126] Dada, simgecilik, sürrealizm gibi hareketler merkezine düşleri, hayal gücünü, şiirselliği, imgelerin dilini yerleştirmektedir. Tiyatro yazımında imgelerin dilinin güçlenmesi avangardın *phantasma* merkezli kümesinin etrafında gerçekleşmektedir. Konstrüktivizm ise avangardın logos merkezli gelişiminin başını tutmaktadır. Kübizmden de etkilenen konstrüktivistlere göre sanat eserinin temelinde belirli bir matematiksel mantık bulunmalıdır. Konstrüktivizm *logos*'tan matematiğe, oradan bilime, mühendisliğe, endüstriye, makineye doğru uzanır ve sonunda tasarım üzerinde yoğunlaşır.[127]

Artaud'ya geri dönecek olursak kuşkusuz ki onun avangard tiyatrosu avangard hareketin phantasma merkezli kümesine meyletmektedir. Artaud tiyatro metninde ve de sahnelemesinde kullandığı imgelerle yeni bir gerçeklik yaratmak istemektedir. Artaud üzerinde etkiler bırakan Alfred Jarry'ye göre gerçeklik statüsüne kavuşmanın tek koşulu, imgelem üzerinde en güçlü nüfuzu kurmaktır.[128] Innes, Kral Übü'nün sahnelenmesini de bu gerçekliğe göre yorumlamak gerektiğini belirtir:

> *"Uyuşmazlıkların çelişkili bir bireşimi, gündelik nesnelerin sıradışı biçimde yan yana getirilmesiyle imgelemin özgürleştirilmesi ve eşzamanlı olarak sunulan her şeyin olası olduğu alternatif bir evren."*[129]

[126] Ali Artun, "Sunuş/Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce", **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2022, s. 45
[127] **A.e.**, s. 46
[128] Christopher Innes, **Avant-garde Tiyatro**, çev. Beliz Güçbilmez- Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Kitabevi, 2010, s. 45
[129] **A.e.**, s.45

Artaud'ya göre de imge oluşturma yetisiyle ortaya çıkarılan yeni gerçeklik, gücünü açık uçlu imgelerden alarak duygularımız üzerinde etkinlik göstermelidir:

> *"Vahşet tiyatrosu, seyircilerin önce duyu organlarıyla düşündüğünü ve alışılmış ruhbilimsel tiyatroda olduğu gibi, önce sağduyularına seslenmenin saçma olduğu düşüncesinden yola çıkarak, bir kitle gösterisi olacaktır; büyük kalabalıkların, heyecan içinde, gerilip birbirine gireceği ve yerinde duramayıp çırpınacağı bu tiyatroda, şimdi pek ender olarak görülen, halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça bulunsun isteriz."*[130]

Artaud'nun yaklaşımında sanatın bir hayat formuna dönüşerek tiyatro sanatının karşısında halkın eylemliliğine dönüşen bir şenlik koreografisini koyduğunu görmekteyiz. Rancière bunu Platoncu temel etik modele dönüş olarak tanımlamıştı. Avangard eserler yapısal anlamda estetik rejimin çocuğu olarak değerlendirilse de sanatın hayatla karışma pratiği estetik rejim ile etik rejim arasında bir geçişkenlik üretmektedir. 18. yüzyılın ortalarında Rousseau'nun temsil krizine karşı geliştirmeye çalıştığı önerinin bir benzerinin avangard tiyatronun Artaud'cu veçhesinde de tekrarlandığını söyleyebiliriz. Rancière'ci anlamda bu senaryoda *imgelerin yazgısı,* kendini sürekli yeniden sunan bir gerçekliğin içinde imgelerin kaybolması olmaktadır. Bürger'in işaret ettiği haliyle sanat ile hayatın birleştirilmesi bir diğer yandan paradoksal olarak avangard projenin de sonu olmuştur. Sanat eseri ile günlük kullanımı olan nesneler arasındaki sınır giderek öylesine genişletilmiştir ki bugün her nesne ve tezahür, sanat alanında ortaya çıktığı sürece eser statüsü talep edebilir.[131] Sanat ile hayat arasındaki mesafenin kalkması sanat eserinin eleştiriye tabi olma durumunu ortadan kaldırmaktadır. Çünkü eleştiri mesafe gerektirir. Bürger avangardın sonradan neo-avangardlar tarafından kurumsallaştırıldığını ve avangard projeye ihanet edildiğini söylemektedir.[132] Avangard projeler modern sanatlar müzesinde yer edinmeye başladığında ihanet de başlamış demektir. Avangardın sanatla hayatı özdeş kılmaya çalışan gerçekliği 'sergilenen' bir süs nesnesine dönüşmeye

[130] Artaud, **a.g.e.**, s.75-76
[131] Bürger, **a.g.e.**, s. 187
[132] **A.e.**, s. 189

başladıkça bu sefer imgeler Rancière'in bahsettiği bir diğer senaryoya kurban gidebilmektedir: Kaynağından kopmuş, referansı olmayan ticari imgeler.

Bonnie Marranca; 70'li yıllarda Richard Foreman, Robert Wilson ve Lee Breuer gibi oyun yazarı/yönetmenler tarafından temsil edilen Amerikan avangardını incelerken bu tiyatroya *İmgeler Tiyatrosu* ismini vermiştir. Marranca'ya göre imgeler tiyatrosu estetik olarak teatral kökleri olmayan sayısızca başka disiplinin etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Dans, popüler kültürel formlar, resim, heykel ve sinema imgeler tiyatrosunu şekillendiren önemli disiplinlerdir.[133] Aynı zamanda Amerika'daki happening/performans kültürü sanat ve teknolojideki dönüşümleri alıp tiyatro sanatının içine akıtmaya başlamıştır. Marranca imgeler tiyatrosunda dil kullanımının olabildiğince azalmasını gerçekliğin bir eleştirisi olarak dilin egemenliği yerine imgelerin çoğulluğunu önermesine bağlamaktadır.[134] İmgelerin çok yüzlü karmaşık anlamlar doğurması seyircinin algısının kapılarını alternatif gerçekliklere açmak gibi bir arayışla yakından ilgilidir. Rancière'in sözünü ettiği gibi sanat rejimlerinin değişime uğraması nasıl ki toplumun idrak ve deneyim tarzlarındaki değişiklikten ileri geliyorsa sahnede gerçekliğin yeni bir alternatifinin aranması da böyle bir dönüşümden kaynaklanmaktadır. Oyun yazarlığında ve sahnelenmesinde görsel, işitsel veya metinsel imgelerle düşünmek sanat paradigmalarında belirli bir değişimin ortaya çıkmasıyla mümkün olmuştur. Paradoksal bir biçimde Marranca'ya göre imgeler tiyatrosu natüralizmin radikal bir işleyişini göstermektedir.[135] Sahnedeki yeni gerçeklik arayışı performansçıların stilize ancak doğal bedensel hareketleri üzerinden kurulmaktadır. Örneğin Marranca Foreman'ın tiyatrosundaki natüralizm tanımını son derece imgesel ayrıntılarla yüklü stilize edilmiş bir sahneye bedensel olarak doğal ve özgürleşmiş oyuncuların katılımı üzerinden yapmaktadır. Artaud da tiyatrosunda yeni bir gerçekliğin altını çizmektedir. Bu gerçeklik artık başka düzeyde bir gerçekliktir:

---

[133] Bonnie Marranca, **The Theatre of Images**, London, The Johns Hopkins University Press, 1996, s. xi
[134] **A.e.**, s. x
[135] **A.e.**, s. xiii

"Biz tiyatroya bir gerçeklik kazandırmak istiyoruz, kendisine inanılması gereken ve her gerçek duygulanmanın taşıdığı bir tür somut ısırık yarasını yüreğimiz ve duyularımız ile kapsayacak bir gerçeklik."[136]

Artaud tiyatro ile simya arasında bir benzerlik kurarken tinsel ve imgesel alandaki etkinliği harekete geçiren metafizik güçlerin gerçekliğine değinmiştir ve bu gerçekliğin Batılı insanın gerçekliğinden farklı olduğuna değinmiştir. Belki de bu yüzden Artaud kendi tiyatrosunun kaynaklarını doğuda, Bali Tiyatrosu'nda bulmuştur. Geleneksel temsili rejimin yapısındaki unsurları estetik rejim lehine bozuma uğratan birçok tiyatro yapıtında da gerçeklikle kurulan ilişki sorunsallaştırılmıştır. Estetik rejime tabi olan tiyatro temsilin temsil olduğunu ifşa etmeye yönelik bir tutum gelişmiştir. Ancak temsili rejimde tiyatro temsilin varlığını gizler. Burada gerçeklikle ilgili bir paradoks vardır. Gerçekçi geleneksel Batı tiyatrosu kendi gerçekliğini ortada bir temsil yokmuş da seyircinin *izlediği* şey gerçeğin kendisiymiş gibi kurarken, estetik rejim ortada bir temsil olduğunu saklamanın gerçeklikle uyuşmayacağını fark ederek temsil mekanizmasının kendisini ifşa etmiştir.

70'li yıllardan sonra, Hans-Thies Lehmann kabaca 1970 ile 1990 arasındaki teatral arayışların postmodern tiyatro kavramı ile anıldığını söylemektedir. Kendisi bu tiyatro için postdramatik kavramını kullanmayı seçmiştir ancak üzerinde çalıştığı teatral biçimler postmodern kavramıyla sıkı bir ilişki içindedir. Lehmann'a göre 'imgeler tiyatrosu', multimedya tiyatrosu, hareket ve jest tiyatrosu, yapısöküm tiyatrosu, happening, performans, peyzaj (landscape) tiyatrosu gibi kavramlar üzerinden tartışılan birçok janr kaynaklarını süreksizlik, heterojenlik, yapısöküm, materyal olarak metin, yorumlanmaya direnmek, metinsel olmamak, çoğulculuk gibi postmodernizm tartışmalarının merkezinde duran çeşitli konseptlerden almaktadırlar.[137] Ancak Lehmann'ın postmodern tiyatro yerine postdramatik kavramını seçmesinin nedeni tiyatronun avangard öncüllerinden gelen kendine özgü bir tarihselliği olduğunun altını çizmektir. Wessendorf, Lehmann'ın

[136] Artaud, **a.g.e.**, s. 76
[137] Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, çev. Karen Jurs-Munby, Taylor & Francis e-Library, 2006, s. 25

postdramatik tiyatroyu kavramsallaştırma çabasının altında yatan mantığı şu şekilde anlatır:

> *"Postdramatik tiyatro kavramı birçok yönden postmodern tiyatro kavramına benzese de genel bir kültürel kavramın tiyatronun belirli alanına uygulanmasına dayanmaz, tiyatro estetiğinin kendisine dair uzun süredir yerleşik bir söylemin yapısökümü olarak türer ve gelişir."* [138]

Lehmann çalışmasında 'post' ön ekinin postmodern kavramına kattığı anlamı değerlendirmektedir. Postmodern olan modern olanı tümüyle reddetmez. Aksine ondan türeyerek kendine özgü bir kimliğin inşasını işaret eder. Postmodernizm modernizmin ortaya attığı sorularla ve taleplerle hala yakından ilgilenmekte ancak onun bulduğu yanıtları yeterli bulmamaktadır. Aynı şekilde postdramatik, klasik dramatik yapıyı içermekte, ona referans vermekte ancak polemik yaratacak şekilde[139] onu sorgulamaya açmaktadır. Lehmann'a göre Heiner Müller'in Resim Tasviri oyunu postdramatik tiyatronun önemli örneklerinden biridir ve Müller'in oyun sonuna düştüğü not, postdramatik tiyatronun tanımını yapmaktadır: Yok olmuş/solmuş[140] bir dramatik yapıda hafızanın patlaması. Yani Lehmann'a göre postdramatik tiyatroda dramatik bir organizmanın uzuvları veya dalları *solmuş* malzeme olsalar bile hala mevcuttur ve patlayarak açılan bir hafızanın alanını oluştururlar.[141] Bu tanım daha sonra üzerinde duracağımız palimpsest kavramını çağrıştırmaktadır.

Modernizmle gelen sanat manifestoları, modernizmi sorunsallaştıran ve eleştirel bir bağlama oturtan çeşitli sanat akımları, tarihsel avangardlar, ütopyalar ve devrime bağlanan umutların doğurduğu toplumsal sanat yapma girişimleri, modernizmin yarattığı düş kırıklıklarına çare olma arayışındaki postmodern ekoller 18. yüzyılın sonundan

---

[138] Markus Wessendorf'tan aktaran Karen Jürs-Munby, Lehmann, "Introduction", **Postdramatic Theatre** içinde, s. 14
[139] Lehmann, **a.g.e.**, s. 27
[140] Lehmann'ın Postdramatic Theatre kitabının İngilizce çevirisinde 'solmuş' (withered) kelimesi kullanılırken, Zehra Aksu Yılmazer Resim Tasviri oyununun çevirisinde 'yok olmuş' ifadesini kullanmaktadır.
[141] **A.e.**, s. 27

bugüne değin sanat yapma biçimlerinin gelişimini belirlemiştir. Tiyatroda egemen temsili sistem bu tartışmaların ışığında sorgulanmaya başlanırken imgesel dilin çeşitli bağlamlarda (metinsel, sahneleme vb.) yükselişe geçtiğini görüyoruz. Çeşitli toplumsal hareketlerin ivmesiyle çeşitlenen sanat akımlarının en geniş bağlamda modernizm-postmodernizm tartışması etrafında kümelendiğini söyleyebiliriz. Birçok postmodernist düşünür ve sanat eleştirmeni postmodernist kırılmayı bir kopuş teorisi etrafında ele almaktadır. Ancak Rancière'in tutumu farklıdır. Rancière'in tutumunu kavramak sanat eserindeki imgenin tamamen yok olması/kaynağından koparılarak enflasyona uğraması ya da kapital sermayenin elinde yozlaşması gibi kötü senaryoların dışına çıkabilme imkanına dair umut vermesi bakımından önemlidir. Bu çerçeve bağlamında önce Beckett ve Müller'in metinlerindeki imge yaratımını hem karşılaştırmalı hem de birlikte ele alabileceğimiz köprüyü nasıl kurduğumuzu hem de iki yazarın metinlerinin Rancière'in imge felsefesiyle nasıl ilişkilendiğini tartıştığımız bölüme geçebiliriz.

2.2. Beckett'ten Müller'e Köprü

Dilin anlam üretme kabiliyetinin sorgulanması çağdaş yapıtlar veren -tarihsel avangardlar da dahil- neredeyse tüm 20. yüzyıl yazarlarının ortak noktasıdır. Beckett henüz 20'li yaşlarında Joyce ile yaptığı sohbetlerde ona dilin yanılabilirliğini gösteren "Dilin Eleştirisi" isimli kitaptan parçalar okuyordu.[142] Ardından yapıtlarını yazmaya başladığında kendi anadili yerine Fransızca'yı kullanmayı yeğleyecekti. Esslin bu durumun nedenini şöyle açıklar:

> *"Bir yazar kendi dilinde yalnızca biçemin kusursuzluğu için uğraşma eğilimi gösterirken, başka bir dili kullanan, kendini anadilinde biçem için harcayacağı ustalığı, anlatımın olabildiğinde yalınlaştırılmasına yönlendirmeye zorlar"*[143]

Beckett ürettiği eseri yalınlaştırabilmek için bir dönem Fransızca yazmayı tercih etmiştir. Çünkü Beckett için yalınlaşma insanın özüne ulaşma yolunda bir adımdır. Aynı

[142] Martin Esslin, **Absürd Tiyatro**, çev. Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi, 1991, s. 33
[143] **A.e.**, s. 36

zamanda dilin mantığına kapılıp gitme tehlikesi anadilinde daha kolaydır.[144] Dilin sınırlayıcı ve anlam üretmede zorlayıcı yapısı üzerine vurguyu Müller'de de buluyoruz. Müller'e göre yaşam boyu kelimelerin tutsaklığında yazılır ve kendisinin fragman özleminde bu tutsaklığı kırma olanağını görmesi vardır.[145] İki yazar da dili bir problem alanı olarak görüp ortaya koydukları formu bu eleştirel düzlemden üretmektedirler. Ancak not düşmek gerekir ki; metnin kendi başına varoluşu tiyatro için yazılmış olması durumunu ortadan kaldırmaz, yalnızca tiyatronun klasik sahneleme işlevini problem haline getiren bir yazma modelidir.[146] Beckett'in iki, Müller'in bir büyük dünya savaşına tanıklık etmiş olmasından kaynaklı olarak iki yazar da Avrupa tarihini yıkımdan ibaret görmektedirler. Yeniçağ tarihi yıkım olarak saptadıkları bir dönemece denk gelmektedir. Karacabey'e göre Müller'in tarihe bakışını Adorno'nun "vahşetten insancıllığa yönelen hiçbir evrensel tarih yoktur, sadece sapandan bombaya geçiş vardır" sözüyle özetlemek mümkündür.[147] Beckett'in ise 1932 yılında *Transition* dergisinde yayımlanan bir bildiriye attığı imzada modernizmin getirdiklerine karşı eleştirel olduğunu görmek mümkündür:

> *"Pozitivizmin büyüsüne kapılmış bir dünyada, şiirsel yaklaşımın bağımsızlığını, insanın iç dünyasında yaşadıklarının, dış dünyada yaşananlar üstündeki egemenliğini ilan ediyoruz. (...)"*[148]

Müller tiyatroyu ölülerle diyalog olarak tanımlamıştır.[149] Bu tanım tiyatronun geçmişle, bellekle iletişim kurarak unutuşa direnmenin gerekliliğine gönderme yapar. Yeni bir gelecek inşa edebilmenin yolu 'ölüleri uyandırıp onlarla konuşabilmekten' geçmektedir. Beckett ise Müller kadar politik olmayan bir tavırla geçmişe oyunlarında alan açar. Beckett'in geçmişle ilişkilerini koparmış ancak bir geleceği de inşa edemeyen kişileri nereden geldiği belli olmayan tekinsiz seslerle uğraşıp durmaktadırlar. Özellikle son dönem kısa oyunları sahnede fiziksel bir varoluşu bile olmayan, geçmişten gelen

---

[144] **A.e.**, s. 37
[145] Karacabey, **a.g.e.**, s. 190
[146] **A.e.**, s. 205
[147] **A.e.**, s. 178
[148] Ayşegül Yüksel, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2017, s. 23
[149] Karacabey, **a.g.e.**, s. 166

sesler aracılığıyla duyulan parçalı metinlerdir. Ancak Beckett geçmişin tınılarını Müller'in yaptığı gibi dönüştürücü bir güç olarak görmemektedir.

Beckett insanların ölüme yazgılı olmasını metinlerinin merkezine yerleştirmiştir. Bir anlamda insanlığın evrensel ortak sorununu ele alırken, metinlerini hangi zamana veya mekana ait olduğunu anlayamadığımız boş bir evrende kurgulamaktadır. Yüksel'e göre Beckett'in bu yaklaşımı ilkel denen insanın varoluşun gizini araştırma yolunda oluşturduğu mitlerle uygar denen insanın aynı yaklaşımla ürettiği 'yazın'ın buluşma noktasıdır.[150] Beckett'in eserleri mitlerin mantık düzeni gözetmeden bölük pörçük öyküleri dile getiren yapısı nedeniyle hem biçimsel anlamda hem de ölümlü insanlığın serüvenini anlattıkları için içerik anlamında benzemektedir.[151] Ayrıca Beckett'in oyunlarında mitsel ve ritüelistik öğeleri analiz eden bir dizi çalışma yayınlanmıştır.[152] Müller de oyunlarını yazarken mitlerin güçlü öykülerinden yararlanmıştır. Resim Tasviri, Philoktetes gibi oyunlarında mitlerin malzemesinden yararlandığını, hatta Hamlet Makinesi'nde Hamlet oyununu bir mit malzemesi gibi ele alarak işlediğini söyleyebiliriz.

Terry Eagleton mitlerin Avrupa kültürüne tekrar girişiyle ilgili bir önermede bulunmaktadır. Ona göre mit, modernizm ve tekelci sermaye arasında karmaşık ilişkiler vardır.[153] Kapitalizmin özellikle 20. yüzyılın başlarında giderek kurumsallaşması ve toplumun yapısını değiştirmesiyle birlikte mitler kültüre tekrar çağrılmıştır. Eagleton'a göre; kapitalizm bu denli kurumsallaşmadan önce kendi kararlarını *özgürce* alabilen, güçlü, toplumsal sınıfın alt tabakalarından gelmesine rağmen zenginleşebilen modern özne, tekelci kapitalizmle birlikte kendisini tekrar aciz hissederek onu derinden kontrol eden yapının itaatkâr bir fonksiyonuna[154] dönüşmüştür. Öznenin bu acizliği, mitlerin

[150] Yüksel, **a.g.e.**, s. 24
[151] **A.e.**, s. 24-25
[152] Detaylı bilgi için Burkman'ın derlediği Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett adlı kitaptaki makaleler incelenebilir. Bkz. Katherine H. Burkman, **Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett,** Fairleigh Dickinson Univ Press, 1987
[153] Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, çev. Bülent Gözkan-Hakkı Hünler-Türker Armaner-Nur Ateş-Ayfer Dost-Engin Kılıç-Ela Akman-Neşe Nur Domaniç-Ayhan Çiril-Banu Kıroğlu, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2010, s. 395
[154] **A.e.**, s. 396

evreninde yazgısına karşı çıkarak yaşamının kontrolünü her eline almak istediğinde trajik sonla karşılaşan karakterlerle bir duygudaşlık kurmasına sebep olmuştur. Eagleton mitlerin kültüre dönüşünü bir çaresizlik göstergesi olarak yorumlarken Müller mitlerin bugünkü kültürümüzde hala güncelliğini koruduğunu, geri döndüklerinde ise başka koşullarda geri döndükleri için olumlu bir sıçrama noktası yaratabileceklerini düşünmektedir. Müller bu geri dönüşü ileride daha detaylı tartışacağımız üzere devrimin potansiyel gücü olarak görmektedir.

Dilin anlam sorunları üzerine düşünmeleri, metinlerindeki 'bir yıkımın ardından kalan harabeler'in içinde dolaştığımızı hissettiren tekinsizlik, ölülerle/geçmişteki seslerle girilen diyalogların kullanılması, mit malzemesini metinlerinde işlemeleri, imgelem yüklü bir anlatımı tercih etmeleri gibi benzerlikler Beckett ile Müller arasında bir bağlantı yaratmaktadır. Ancak iki yazarın bu genel benzerlikleri metinlerinde kendilerine has yaklaşımlarla bir araya getirdiğini söylemek gerekir. Beckett ve Müller'i birbiriyle ilişkilendirmek konusunda en çok cesaret veren; Müller'in Beckett'in ürettiği form üzerinde çalışmaya başlaması ve onun formunun kendi biçimini inşa etmesine katkı sunmasıdır.

Müller bir röportajında Brecht'in bıraktığı yerden başladığını söylerken Jonathan Kalb bu cümleyi Beckett'in bitirdiği yerde de kariyerini bitirdiğini ifade ederek tamamlamıştır.[155] Beckett ile Müller'in oyun yazım stratejilerindeki benzerlikler ve farklılıkları bir kenara bırakırsak aralarındaki bağlantıyı Kalb'in yaptığı bir tespit ortaya koymaktadır:

> *"Müller, Brecht'in öğreti oyunlarındaki demonte/bedenden ayrılmış özneleri kullanarak ancak onların kapalı ve ataerkil biçimine başvurmadan demokratik olarak açık bir form arayışına girdi. Beckett'in etkisi, bu çabayı gerekli kılan sosyo-politik koşullar için oldukça uygundu: Donmuş duraklamanın ve devrimin tarihsel açmazının bir figürü."*[156]

[155] Jonathan Kalb, "Samuel Beckett, Heiner Müller And Postdramatic Theater", **Samuel Beckett: Endlessness in The Year 2000**, Editions Rodopi B.V., Sayı: 11, 2011, ss. 74-83, s. 80

[156] **A.e.**, s. 77

Beckett'in oyunlarında sade mekanlar, diyaloglar ve monologlar arası sessizlikler, oyuncu bedeninin dahi sahneden dışlandığı örnekler dikkat çekerken Müller'in oyunlarında şiddetli bir imge ve metafor istilasından[157] bahsedilmektedir. Beckett 'sanatsal eğilimin bir genleşme değil bir daralma'[158] olduğunu söyleyip giderek kısalan sade oyunlar yazarken Müller de Kalb'in aktardığı şekilde "yeni adımlar atabilmek için tiyatronun öncelikle minimumunu, sıfır noktasını tekrardan bulması gerektiği"ni söylemiştir.[159] İki yazarın da dili ve dilin anlam sorunlarını mesele ettiği yazın hayatında daraltma stratejilerini önemsemelerine rağmen Müller Beckett'in biçimi üzerinden yeni yöntem geliştirmiştir: Beckett'in donmuş, duraklama noktasındaki formunu alarak ondan bir patlama yaratmak. Müller bunu 'ölü bir dramatik yapıda hafızanın patlaması' olarak tarif etmektedir. Beckett'in biçimsel olarak durma noktasına gelmiş, yeni hiçbir şeyin olmadığı, hiçbir şeyin değişmediği, insanların eyleme geçemediği, iletişimin kaybolduğu dünyasında, imgesel olarak "en az" a indirgenmiş yapıtlarından yola çıkan Müller hafızanın patlaması adını verdiği yöntemle bu en aza indirgenmiş form üzerinde bir patlama anı kurgulamaya çalışmıştır. Lehmann'ın sözünü ettiği 'imgesel şölen ve metafor istilası' işte bu noktada ortaya çıkmaktadır. Karacabey ise Müller'in ifade ettiği patlamayı kısa devre dramaturjisi olarak tarif etmektedir.[161] Müller'in oyunlarında ortaya çıkan patlamalar aynen kısa devre yapan bir akımın ortaya çıkardığı patlamaya/parıldamaya benzetilmiştir. Müller'e göre devrimci dönüşüm bu patlamaların yarattığı şok anında ortaya çıkacak koşullarla mümkün kılınabilir. Müller'in inşa ettiği formu Beckett'ten ödünç alması ve onu dönüştürmesi iki yazarı birbirine bağlayan önemli bir düğüm noktasıdır.

2.3. Rancière'den Beckett ve Müller'e Köprü

Rancière'ce modernizme göre estetik, sanat eserlerinin kendine özgü bir dünyada yalıtıldığı, sadece form, güzellik ya da tekniğe bağlılık gibi ölçütlerle değerlendirildiği bir

[157] Karacabey, **a.g.e.**, s. 182
[158] Esslin, **a.g.e.**, s. 32
[159] Kalb, **a.g.e.**, s. 75
[161] Karacabey, **a.g.e.,** s. 164

özerklik alanının tesis edilmesi demektir.[162] 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise belirlenen özerklik alanlarının sınırlarının muğlaklaştığı 'postmodernist' sürece girilmektedir. Rancière bu iki anlatı üzerinden yapılan genellemelerin sanattaki dönüşümlerin ve ilişkilenmelerin net bir şekilde anlaşılmasını engellediğini düşünmektedir. Tanke'ye göre Rancière'in modernizm ve postmodernizm kavramlarına yaptığı saldırı aslında oldukça basittir: Her ikisinin de on sekizinci yüzyılın sonunda ve on dokuzuncu yüzyılın başlangıcında Batı kültüründe meydana gelen çok daha geniş ve kapsamlı bir dönüşüme ilişkin soyut ve sınırlı perspektifler olduğunu öne sürer.[163] Rancière'e göre postmodernizm modernizmden belirgin bir kopuşu temsil etmez; onun estetik rejiminde bu iki anlatıya dair özellikler bir arada var olmuştur. Tarihsel avangard hareket sönümlenmeye başladığında onunla birlikte avangardların taşıdığı politik ve devrimci karakterin de sönümlendiğini söyleyebiliriz. Jameson'a göre avangardların iflasının ardından ortaya çıkan melankoli, postmodernist düşünürlerin ve sanatçıların, fikirleri, şeyleri ve çeşitli modaları kayıtsız bir eklektizmle bir araya getirmesiyle sonuçlanmıştır.[164] Modernist anlatıdaki sanat ve hayatın birbirinden ayrılmaz bir biçimde kaynaşması projesi postmodern anlatıda her şeyin sanat olabildiği bir başka uca taşınmıştır. Rancière imgelerin yazgısından bahsederken bu iki ucun imge yaratımında da eş zamanlı bir krize yol açtığını belirtmişti: Yaşam ve sanat ayrışmazlığında yok olmuş imgeler ya da artık gerçekliğin olmadığı, sadece imgelerin olduğu bir diğer uç. Böyle bakıldığında imge krizinin merkezindeki problem, aynı zamanda modernizm ve postmodernizm karşıtlığının derinleştirdiği bir mesele olarak da okunabilir. Tanke'ye göre Rancière'in yaptığı, sanatın sıkıştığı bu iki uçta estetik rejim vasıtasıyla bizlere tüm bunlar üzerinde yeniden düşünebilme fırsatı sunmasıdır.[165] Rancière estetik rejimin getirdiğini anlama düzeyiyle hissetme düzeyi arasındaki hiyerarşinin değişimi üzerinden yorumlamaktadır. Etkin bir eylem olarak kabul edilen anlama, kavrama süreçleri estetik rejimin içinde artık 'edilgen' bir eylem olarak kabul edilen hissetmeye oranla daha yeğ

[162] Rancière, **"Estetiğin Siyaseti",** s. 211
[163] Joseph J. Tanke, "What is the Aesthetic Regime?", **Parrhesia**, No:12, 2011, ss. 71-81, s. 72
[164] Frederic Jameson'dan aktaran Tanke, **"What is the Aesthetic Regime?"**, s. 73
[165] Tanke, **a.g.e.**, s.74

değildir. Rancière'e göre üst sınıfların iktidarı, etkinliğin edilgenlik üzerindeki, anlamanın duyusallık üzerindeki, eğitilmiş duyuların ham duyular üzerindeki iktidarıydı.[166] Dolayısıyla Rancière Schiller'in "Estetik Üzerine Mektuplar" adlı eserinde bahsettiği duyusal devrim kavramına önem vermektedir. Rancière'in bu sanat rejimini estetik (aisthesis) rejim olarak kavramsallaştırmasının altında da *aisthesis* kelimesinin kökenindeki ortak duyum, duyumsama anlamlarının olması vardır. Tiyatroda ve diğer sanat dallarında geleneksel yapıların bozuma uğratılması, lağvedilmesi, dramatik yapıdaki bileşenler arasındaki hiyerarşilerin değişimi, postmodernizmi yahut modernizmi işaret eden yaratım tekniklerinin kullanılması vs. altında Rancière'e göre duyusal olanın, duyulur olanın paylaşımındaki değişimi ifade eden bir devrimin altyapısı bulunmaktadır.

Rancière'in sanat ve politika çerçevesinde duyusal olanın konumuyla bu denli ilgileniyor olması onu kaçınılmaz olarak bir 'imge felsefesi' oluşturmaya itmiş gibi görünmektedir. Çünkü imgeler, anlama ve kavrama süreçlerinin kesinliğinden kaçabilen, duyularla *algılanabilen* yapılardır. Tiyatroda estetik rejimin getirdiği duyusallık deneyiminin de anlamak kadar 'önemli' olabileceğine dair perspektif, tiyatro metinlerinde ve sahnede imgeye geniş bir yer açmıştır.

Rancière'in çağdaşlarından Gilles Deleuze de imge rejimleri üzerinde çalışmıştır. Deleuze, imgeyi sinematografik bir kavram olarak irdeleyerek hareket-imge ve zaman-imge başlıkları altında ele almaktadır. Deleuze'e göre bu kavramlar birbirinden farklı dönemlerde sinemada ortaya çıkarak ilgili sanat yapıtında düşünce üretilmesine katkıda bulunmuşlardır. Deleuze kavramları Bergson'un hareket üzerine tezlerinden yola çıkarak oluşturmuştur. Hareket-imge sineması imgelerin kendi içinde rasyonel bir bütünlük oluşturduğu, birbirlerine nedensellik ilişkisiyle bağlı oldukları bir sinema yapma biçimidir. Zaman-imge sineması ise 2. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan Yeni Dalga akımı ile yayılmaya başlamıştır. Burada bir bütünlük sağlamayan, rasyonel bir biçimde birbirine bağlanmayan imgeler vardır. Zaman-imge sineması kopukluklar, kesintiler ile seyircinin düşünce dünyasını harekete geçirmeye yönelik muğlaklıklarla örülmüş bir sinemadır.

[166] Rancière, **"Estetiğin Siyaseti"**, s. 213

Ancak Rancière *Sinematografik Masal* adlı kitabında Deleuze'ün imge sınıflandırmasını eleştirmektedir. Rancière'e göre, bir imge tasnifi yapmak istediğini söyleyen Deleuze, dış bir tarihsel olayla (2. Dünya Savaşı) sinemayı keskin bir şekilde ikiye bölmüştür.[168] Böylece sınıflandırma çalışmasının yöntemi ile tarihselleştirme çalışmasının yöntemi aynı anda bir araya gelerek çelişki yaratmıştır. Ancak Rancière'in yöntemsel eleştirisinden ziyade yaptığı esas eleştiri, Deleuze'ün iddia ettiği hareket-imge ile zaman-imge sinemasının arasındaki kopuştur. Rancière'e göre imgelerin doğal tarihinde ve sanatın formlarının tarihinde böyle bir kopuş meydana gelmez.[169] Sinemada hareket-imgeler ile zaman-imgeler her zaman bir aradadır. Aynı zamanda bir sanat eserinde Rancière'in gösterici imgeleri ile metaforik imgeleri de bir arada bulunmaktadır.

Deleuze tezlerinde doğrudan doğruya sinema üzerinden yola çıkmaktadır. Hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını sinema sanatına özgül koşullar üzerinden geliştirdiğini ifade etmiştir. Deleuze her özgül alan için uygulanabilecek genel fikirlerin varlığına karşı çıkarak bir fikrin baştan itibaren sinemasal, edebi veya müzikal olduğunu ileri sürmektedir.[170] Dolayısıyla Deleuze'ün imgeleri daha çok görsellik üzerinden düşünülmelidir çünkü ilgilendiği birincil sanatsal araç sinemadır.

Guy Debord, 1967 yılında yayınladığı Gösteri Toplumu adlı çalışmasında *gösteriyi* tekelci sermayenin meta olarak dolaşıma soktuğu bir yanılsama olarak tarif etmektedir. Gösteriye ait imgeler de sürekli artan enflasyonist görseller olarak ele alınır ve toplumdaki çarpık ilişkileri yeniden üretmektedirler. Debord, metin boyunca 'gösteri' kavramını kullanırken nasıl bir gösteriyi kastettiği sorusu okuyucunun aklında sık sık canlanabilir. Eğer her tür gösteriyi ticari imgeler üreten çarkın bir parçası olarak lanetliyorsa, Debord'un düşünsel izleğinde Platoncu etik rejime benzer bir mantığın çalıştığı düşünülebilir. Ancak bu doğru değildir. Debord'un, fragmanlar halinde yazdığı yapıtında 'modern toplum', 'modern gösteri' olarak belirttiği birkaç ifadenin izi

[168] Jacques Rancière, **Sinematografik Masal**, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul, Küre Yayınları, 2016, s. 125
[169] **A.e.**, s. 124
[170] Özgür İpek, "Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali", **Erciyes İletişim Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 1, 2017, ss. 282-294, s. 285

sürüldüğünde onun eleştirisinin temelindeki bakış açısı anlaşılabilir. Debord, sanayi devriminin ardından ortaya çıkan uzmanlaşmaya dayalı iş bölümü ve artı değer üretimiyle toplumsal yaşamı işgal eden kapitalist kültürün gösteri dünyasından söz etmektedir:

> *"Gösterinin biçimi ve içeriği, var olan sistemin koşullarının ve amaçlarının tümüyle aynen doğrulanmasıdır. Modern üretimin dışında geçirilen zamanın esas bölümündeki meşguliyet olan gösteri, aynı zamanda bu doğrulamanın sürekli mevcudiyetidir."*[171]

Debord'a göre modern toplumda gösteri modern toplumun sürekli bir olumlamasını yapmakta, onun kendi içindeki hiyerarşik yapısını sağlamlaştırmaktadır. Aristoteles'in Poetika'da edebi eserleri türlerine ayırırken toplumdaki hiyerarşik düzeni alarak sanat eserlerinin çerçevesinin içine taşıdığından bahsetmiştik. Bu doğrultuda temsili rejimin krize girdiği dönemde sanatçılar hiyerarşik yapıları bozuma uğratarak krizden çıkmanın imkanını aramaya başlamışlardı. Bu bağlamda Debord'un sistemin koşullarının onaylanması ve pekiştirilmesi olarak eleştirdiği modern gösteri daha çok temsili rejimin sanatına yaklaşmaktadır. Debord temsili rejimin ortaya koyduğu imgeleri toplu olarak metalaşmış, ticari görseller olarak değerlendirmektedir. Buna karşı çıkış olarak 1950'lerin sonunda *son avangardlar* olarak sahneye çıkan Sitüasyonist Enternasyonel'le (S.E.) birlikte hareket etmiştir. Tarihsel avangardların sanatın tüm kurumlarına karşı çıkış olarak ürettikleri eserlerin günün sonunda kapitalist kültürün bir parçası olarak burjuva sanatına eklemlenmesi ve avangardist projeye yapılan ihanet Debord ve arkadaşlarını bir sanat üretmeme, bunun yerine *durumlar* (sitüasyon) tasarlama gibi yeni yöntemlere itmiştir. Bu durumlar belirli bir sanat eseri üretme yolunda değil, bireylerin kolektif olarak bir araya gelebildiği mekanlarda belirli sanatsal araçların sitüasyonist (durumsal) olarak kullanılması yoluyla gerçekleştirilebilecektir. S.E.'ler mekânın bu bağlayıcılığı dolayısıyla daha çok kent kuramlarıyla ilgilenmişler ve 'birleştirici kentçilik' gibi kavramlar üretmişlerdir. Birleştirici kentçilik, deneysel davranışlarla dinamik ilişki içinde olan birleşik bir ortam inşa etmek üzere, sanatların ve

[171] Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2022, s. 35

tekniklerin aynı anda kullanılmasını hedefleyen kuramdır.[172] S.E.'ler tarihsel avangardın karşılaştığı bir handikap olan sanat üretiminin metaya dönüşme riskini sanat üretmeden, kentin içinde sanatın araçlarını da kullanarak toplumun birbiriyle temas etme imkânı bulması yönünde bir yaklaşımla çözmeye çalışmışlardır. Tüketilemesin diye üretmeyen, mekanda deneysel karşılaşmalar ve *durumlar* tasarlayan bu radikal tutum, avangardın sanat-hayat özdeşliğine bir başka yönden geri dönmekte ve imgelerin yazgısını tekrar imgelerin sonuna bağlamaktadır.

Jean Baudrillard, imgeye özgü çeşitli aşamaları simülasyon kuramı içinde ele almaktadır. Baudrillard'a göre imge günümüze kadar dört ayrı aşamadan geçmiştir: 1. Derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge. 2. Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge. 3. Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge. 4. Gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilgisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge.[173] Bir imgenin kendi kendisinin simülakrı olması, Baudrillard açısından imgenin bütün referanslarından kopması ve kendisinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayan bir göstergeye dönüşmesi anlamına gelmektedir. Artık taklit/temsil de yoktur. Çünkü imge arkasında temsil edeceği bir gerçeklikten yoksundur. Simülasyon kuramı günümüzde temsil edilecek herhangi bir hakikatin kalmadığı fikrini tüketim olgusu ile ilişkilendirmektedir. Bireylerin davranışlarını biçimlendiren tüketim kültürü, onların ihtiyaçları olandan fazlasını 'arzu' etmesini sağlayarak gerçeklikle ilişkisini bozmaktadır. Baudrillard, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nu "tek bir damla bile kan dökmeden, tüm önemli düşüncelerin yok edilmesini sağlayan bir sistemde, insanı sürükleyip götürecek ideal bir şiddet, yaşam biçimi ve vücuda sahip çıkma çabası"[174] olarak değerlendirmektedir. Bedensellikle kurulan ilişki, temasın devamlılığı gerçeklikle kurulmaya çalışan ilişkiyi ifade etmektedir. Ancak Baudrillard'a göre bu çaba tümden yitmiş ve yaşamımıza egemen olan şey simülasyon

[172] Guy Debord, "Sitüasyonist Tanımlar", çev. Elçin Gen, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2022, s. 287
[173] Jean Baudrillard, **Simülarklar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011, s. 20
[174] **A.g.e.**, s. 69

olmuştur.[175] Baudrillard'ın yaklaşımı Rancière'in imgelerle ilgili iki uçlu senaryosundan ilkine dayanmaktadır: Gerçekliğin artık olmadığı, kaynakları belirsiz başıboş imgelerin dolayımında bir simülasyon evreni.

Sanat ve onun içerdiği imgeler üzerine düşünen bir başka yazar olan Walter Benjamin, 20. yüzyılın ilk yarısında yaptığı çalışmalarını tarih felsefesi üzerinde şekillendirmiş ve tarihe bakışı içinde diyalektik imge kavramını geliştirmiştir. Benjamin kendini tarihsel materyalist olarak konumlamaktadır ancak ona göre eğer kazanmak istiyorsa tarihsel materyalizm teolojinin kılavuzluğuna başvurmalıdır.[176] Benjamin'in felsefesinde geçmiş şiddet, barbarlık ve yıkıntılarla doludur ancak tarih kendi gidişatında akmakta iken bir 'şok' anı oluşmaktadır. Bu şok anındaki kesintide, tarihin gidişatının dışına çıkabilecek, geçmişin yıkıntılarıyla yüzleşebilecek devrimci bir potansiyel, kurtuluş için bir umut vardır. Benjamin'e göre geçmiş ile şimdinin kesiştiği anda diyalektik bir imge yakalanmaktadır. Bu imge uçucu bir parıldamaya benzemektedir. Eğer yakalanamazsa kaybolup gider, ancak yakalanabilirse geleceğin kurtarıcısı olabilecek dönüştürücü bir gücü içinde barındırır. Müller'in oyun yazım stratejisinde Benjamin'in tarih felsefesinden izler bulunabilir. Örneğin Karacabey'e göre Müller için Benjamin'in tarih kavramı anahtar bir kaynaktır. Müller'i de Benjamin gibi tragedya ve yıkımlardan oluşan ilerleme tarihinin bir anlamı olup olmadığı meşgul etmektedir.[177] Müller'in ölülerle diyalog ilkesi, Benjamin'in tezlerindeki gibi geçmişte yakalanan bir imgeyle yüzleşmenin getireceği devrimci dönüştürücü güce hizmet etmektedir. Benjamin tarihin gidişatındaki bir şok anının etkisiyle ortaya çıkacak bir infilak etme stratejisinden söz ederken, Müller de son dönem oyun yazım stratejisini *patlamalar* üzerine kurgulamıştır. Bu benzerlikler Müller'in oyun yazımında Benjamin'in tezlerinden ilham aldığını düşündürmektedir.

Şok kavramı Beckett'in yazın stratejisi üzerinden de ele alınabilir. Karacabey Beckett'in dramaturjisine estetik şok kavramını yerleştirmekte ve bu şokun bir tür dehşet

[175] **A.e.**
[176] Ronald Beiner, "Walter Benjamin'in Tarih Felsefesi", çev. Mustafa Alican, **Tarih Okulu Dergisi**, Sayı:15, ss. 603-615, s. 604
[177] Karacabey, **a.g.e.**, s. 166

karşısında ileri geldiğini öne sürmektedir. Ancak Karacabey'e göre Beckett'te estetik şok, Kant'ın iddia ettiği gibi insanın doğal görünüşler karşısında duyduğu ve aşkın olanı kavrama anına ulaştığı yüce bir an değildir.[178] Daha çok kendi nesnesini yitirmiş, görünmeyene, bir yokluğa gönderme yapmaktadır.[179] Örneğin Beckett'in son dönem kısa oyunlarında; konuşan sesin bilincinin sesin kendisine ait olduğunu kavradığı anlar, beden ve düşüncenin birbiriyle ontolojik uyumsuzluğunu fark ederek şaşkına dönen karakterlerin sesleri gibi kullanımlar estetik anlamda bir şok anı yaratmaktadır. Beckett'in oyunlarındaki şok dramaturjisi geçmiş ve şimdiyi aynı düzlemde bir araya getirme kabiliyetine sahip olsa da bu iç içe geçme halinde bir dönüşüm umudu yoktur. Şok anında daha çok insanın değişmez bir biçimde kavranan özüyle ve anlamsızlıkla karşı karşıya geliriz. Bunu değiştirmek için yapılabilecek herhangi bir gücümüz olmadığına dair inancımız güçlenir. Müller'in şok anları Beckett'e kıyasla Benjamin'in diyalektik imgesiyle daha çok ilişkilenir gibi görünse de bakış açılarının temelindeki görüş değişmektedir. Benjamin, aşkın bir hakikatin arayışındadır. Ona göre diyalektik imgeler bir şeyi kendine döndüren, eş zamanlı olarak hakikatle içsel olarak özdeşleşme sağlayan bir öze dönüş işlevi görmektedir.[180] Diyalektik imgeler ne tarihsel ne ampirik ne de tinsel alana tam olarak indirgenemeyen üçüncü bir ontolojik düzeyi ifade etmektedirler.[181] Böyle bakınca Eagleton'ın Benjamin'den 'Marksist Haham' olarak bahsetmesi taşı gediğine oturtmaktadır. Benjamin, görüşleri doğrultusunda diyalektik imge oluşturacak anların sanatta kesintiler, duraklamalar, montaj gibi yöntemlerle oluşturulabileceğini savunurken estetik rejimin araçlarını kullanmaktadır. Rancière'in metaforik imgelerinin de Godard'ın sinemasında olduğu gibi birçok sanat yapıtında bu araçlarla oluşturulabileceğinden bahsetmiştik. Ancak farklı olarak, metaforik imgelerin oluşturulma mantığında aşkıncı bir hakikate varma gayesinden söz edemeyiz. Metaforik

[178] Süreyya Karacabey Çelik, "Beckett ve Estetik Şok", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 23, Sayı: 23, 2007, ss. 143-152, s. 146
[179] **A.e.**, s. 148
[180] Ömer Küçük, "Walter Benjamin ve Diyalektik İmajlar: Sanat ve Sosyal Bilimleri Birleştirmek", **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 21, Sayı: 3, 2019, ss. 893-922, s. 903

[181] **A.e.**, s. 900

imgeler, imgenin oturmuş anlamını yerinden ederek ona dönüştürücü yeni anlamlar yüklemeye çalışır ve buradan sonsuz sayıda yeni sorgulamaya açılmayı hedefler. Var olan bir hakikate varılamaz, birbiriyle çelişen yeni düşünsel soruşturmalar açılır.

Bahsettiğimiz düşünürlerin geliştirdiği imge kuramlarına baktığımızda, Deleuze'ün çerçevesini sinema sanatı etrafında çizdiğini ve ürettiği kavramların başka sanat yapıtları için genelleme yapılamayacak kadar sinemanın özünü işaret ettiğini vurguladığını görüyoruz. Zaman-imge kavramı 20. yüzyıl tiyatro estetiğindeki üretim stratejileriyle benzerlikler gösterse de sinematografik bir kavram olarak geliştirilmiştir. Debord, sanat yapıtlarındaki imge üretimini iktisadi temeller üzerinden eleştiriye tabi tutmaktadır ve yaklaşımında imgeleri metalaşmış ticari imgeler ile öyle olmayanlar arasındaki iki kutba yerleştirmiştir. Kendisi de bir sinemacı olarak fragmanlar halinde anlatım, montaj teknikleri, yabancılaştırma unsurları gibi elementleri sinemasında kullanarak kapitalist kültürün işgal ettiği gösteri dünyasının politik işlevini yıkmayı hedeflemiştir. Ancak imgelerin ticari boyutunun eleştirisi üzerinden ilerlemek Beckett ve Müller'in oyunlarını ele alabilmek adına yeterli zenginliği sunmamaktadır. Baudrillard imgeyi gerçekliğin artık olmadığı, dolayısıyla temsilin bile olamayacağı simülasyon kuramı üzerinden ele almaktadır. Oysa bu çalışma kendisine temsilin reddi üzerinden değil, dönüşümü üzerinden bir hat çizmeye çalışmaktadır. Benjamin'in imge felsefesi birçok yönden Beckett ve Müller'in imgeleriyle birlikte düşünülebilecek gibi görünse de Benjamin'in aşkıncı yaklaşımı bizi bunu yapmaktan alıkoyuyor.

Biz Rancière'in, sanatın sıkıştığı gibi imgenin de sıkıştığı kriz durumunda üzerine düşünmeyi önerdiği bir başka yolun Müller ve Beckett'in oyunlarındaki imge yaratımı üzerinden tartışılabileceğini düşünüyoruz. Bunun sebeplerinden biri, Rancière'in rejimsel düşünceyi ele alış biçimindeki esneklik ve sunduğu hareket imkanıdır. Rejimsel düşünce, sanat alanındaki değişimleri dönemsel sanat ekollerinin içine yerleştirmek yerine ilgili ekollerin sınırlarından taşan düşünce yapıları olarak ele alma eğilimindedir. Böylece dönemin çeşitli sanat manifestolarına veya tanımlanmış sınırlı çerçevelere tam olarak oturtulmayan sanat eserleri genellemelerden kurtarılarak yeni düşünce imkanlarına kapı

aralamaktadır. Tanımlanan üç büyük sanat rejimi düşüncesi için kabaca bir başlangıç tarihine gönderme yapılsa bile, Rancière her dönemin sanat eserlerinde bu üç rejimin de bir arada bulunabilme özelliğine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Rancière hem çeşitli toplumsal dönüşümlerin etkisinde oluşmuş bir sanat yapıtına işaret ederek onu tarihselliğiyle ele alır hem de sanat eserini tarihsel toplumsal yapılara doğrudan angaje etmekten kaçınarak onlara kendi tekilliklerini teslim eder. Beckett ve Müller içinde oldukları toplumsal deneyimlerin bir parçası olmakla birlikte, kendi tekillikleriyle ele alınabilecek bir estetiği de oluşturabilmişlerdir.

Bir değer sebep Rancière'in estetik ve politika arasında kurduğu bağlantının Müller ve Beckett'in eserlerinde ele alınabilme imkanıdır. Rancière sanatın duyusal deneyim biçimlerinde yaşanan dönüşümlerle oluşturduğu yeni düşünce tarzları üzerinde durmaktadır. Yani duyusal deneyimler aynı zamanda düşüncelerimizi belirlemektedir. Böylece duyusallık-düşünce ilişkisi bizi duyusallık üzerinden estetiğe ve düşünce üzerinden politikanın ilişkilendiği bir yere götürmektedir. Rancière'e göre politik olan; kişiler, kimlikler, yapılar arasındaki hiyerarşinin değişen deneyim biçimleriyle oluşan yeni düşünce sistemlerinde oynak hale gelebilmesidir. Söz gelimi tiyatro alanında temsili rejime ait katı ilkelerin çözülmeye başlaması ve dramatik yapıdaki sınırların oynak hale gelmesi hem hiyerarşide bir değişimdir hem de politik bir hareketliliktir. Müller ve Beckett'i Rancière ile birlikte ele almamızın bir başka gerekçesi hem sanatsal erekler hem de gündelik politik tavır anlamında farklı noktalarda olsalar bile ürettikleri metinlerin Rancière'ci anlamda politik olan ile ilişkilenebilmesidir. Jonathan Kalb makalesinde Müller'in Ortodoks bir Marksist olmamakla birlikte kendine özgü bir biçimde Doğu Almanya'ya sadık olduğunu, Beckett'in ise bu bağlamdan oldukça uzak olduğunu, hatta Doğu Almanyalı sanatçılar ve komünist bürokratların kendisine hiç güvenmediğini, Beckett ve Brecht'in genellikle birbirini dışlayan sanatsal paradigmalar olarak ele alındığını belirtmiştir.[182] Müller, Avrupa'nın barbar tarihi üzerinden bir devrim imkanını gündelik hayatının düşünsel sürecinin bir parçası olarak konumlarken oyunlarında da bu

[182] Kalb, **"Samuel Beckett, Heiner Müller and Postdramatic Theatre"**, s. 75

etkiyi görebiliriz. Müller'e göre devrim, geçmişin kurtarılması olarak gösterilir fakat bu umut, örselenmiş bir umuttur, dehşetin kesin sonu değildir, sadece mümkündür.[183] Müller oyunlarında -Resim Tasviri'nde olduğu gibi- bir yıkımdan ibaret olan Avrupa tarihinin fonunu kurarak kendini politik anlamda meşgul eden konuları biçimsel olarak sorunsallaştırmaktadır. Beckett ise gündelik hayatında ve eserlerinin içeriğinde siyasi bir tavrı çok da benimsemez görünmektedir. Oyunlarında kişiler bir çıkış yolu bulamaz ve trajedilerinden kaçamazlar. Müller bir patlama anı kurgulayarak bir *mümkünlüğe* dikkat çekmesine rağmen Beckett tek çıkış yolunun ölümde olduğunu sezdiren bir kötümserlik ile yazmaktadır. Buna rağmen iki yazarın da eserlerinde yapısal anlamda ortaya konan hiyerarşik oynama ve duyulurun paylaşımındaki değişiklik yazarları politik olanla ilişkilenme bağlamında ele almamıza fırsat vermektedir. Rancière'e göre sanatın estetik rejiminde temsil edilen, hitap edilen özne, bahsedilen içerik, hepsi eşit bir düzleme taşınırken estetik ile politika arasında derin bir bağ ile karşılaşmış oluruz; ancak bu bağlantı sanatçı tarafından doğrudan kestirilmeye çalışılan, önceden belirlenen politik bir amaç uğruna yapılmaz.[184] Ne Beckett politik olanla ilişkilenirken bir amaç gütmektedir, ne de Müller devrime göz kırpan bir patlama anı kurgularken dahi patlamanın sonuçlarını öngören bir politik amacı sahiplenmektedir. Gündelik yaşam ve yazınsal içerik bağlamında politik tavırları farklı olsa da Rancière'ci anlamda politik olanla ilişkilenebilme kabiliyeti olan metinler üreten Müller ve Beckett böylece bu çalışmada birlikte ele alınabilmiştir.

Rancière'e göre estetik rejim bir duyusallık rejimidir ve daha önce de belirttiğimiz gibi duyusallığın mantığa göre daha aşağıda görüldüğü Batı merkezli düşüncenin değişime uğradığı bir dönemeçte ortaya çıkmıştır. Duyusallık ön plana çıktıkça dil merkezli tiyatro çözülmeye başlayarak hissetme süreçlerine odaklanan imgelem, hareket, jest yüklü yeni bir tiyatronun örnekleri karşımıza çıkmıştır. Estetik rejimden sahnelerde, imgenin çeşitli fazlarının, çeşitli kullanım biçimlerinin ortaya çıktığını görmekteyiz. Rancière üç büyük rejimin kendine özgü imgelerini çıplak, gösterici ve metaforik imgeler

[183] C. Maltzan'dan aktaran Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, s. 168
[184] Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, s. 61

olarak kavramsallaştırmıştı. Estetik rejimin içinde ele alınan, daha genel bir tabirle estetik imge dediği şeyin görünümlerinden biri olan metaforik imgeler Rancière'e göre imgenin içine girdiği krizden kurtulma imkânı sağlayabilir ve gerçekliğin hegemonik kavrayışını değiştirme potansiyeline sahiptir.[185] Üçüncü ve son bölümde bahsedeceğimiz gibi Müller ve Beckett'in özellikle son dönem oyunları yoğun bir imgelemle yüklüdür. İki yazarın gündelik politikaya bakışında olduğu gibi metinlerinde imgeleri kullanma biçimlerinin de birbirinden oldukça farklı olduğunu belirtmeliyiz. Ancak ürettikleri imgelere yapısal olarak Rancière'in imge felsefesiyle birlikte bakmanın mümkün olduğunu göstermek istiyoruz.

Beckett ve Müller'in eserleri için yapılan kategorizasyonlar onların üretimlerini önemli ölçüde ayrıştırmaktadır. Beckett oyunlarını form itibariyle hala klasik dramatik yapıya uygun bir çerçevede oluşturur ancak dramatik metin formunun eleştirel kullanıldığı bir durak olarak tarif edilir.[186] Müller ise Lehmann'ın çalışmalarında ifade edildiği gibi dramın bir tür olarak aşıldığı, dramın öte tarafı olarak adlandırılan bir konumdan üretmektedir. Beckett kimileri için absürd tiyatronun önemli bir temsilcisi, kimilerine göre geç bir modernist, modernistlerin en sonuncusu ya da ilk postmodernist olarak görülmüştür.[187] Müller ise postmodernizm başlığı altında oldukça fazla çalışmanın konusu olmuştur. Ancak 1984 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda postmodern drama ve tiyatro üzerine fikirleri sorulduğunda Müller tanıdığı tek postmodernistin postanede çalışan bir modernist olan August Stramm olduğunu söyleyerek[188] ironik bir cevap vermiştir.

Çalışma boyunca Beckett ve Müller'i birlikte ele alışımızı veya onların oyunlarındaki imge üretiminin tartışmasını modernizm ve postmodernizm kavramları

---

[185] Toni Ross, "Image, Montage", **Jacques Rancière: Key Concepts** içinde, der. Jean-Philippe Deranty, Acumen Press, UK, 2010, s. 152

[186] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, s. 145

[187] Yüksel, **a.g.e.**, s. 19

[188] August Stramm ekspresyonist olarak kabul edilen Alman şair ve oyun yazarıdır. Bir süre Alman posta ofisi biriminde çalışmıştır. Müller'in ironisi 'post' kavramının dildeki kullanımı itibariyle ing. çeviride daha iyi anlaşılmaktadır: "The only Postmodernist I know of was August Stramm, a modernist who worked in a post office."

üzerinde temellendirmeyeceğiz. İki kavram kabaca ifade edilmeyecek kadar kapsamlı olmakla birlikte iki yazar da oyunlarında modernizm ve postmodernizmin yapılarının birbirleriyle kesişen gri alanlarını barındırmaktadır. Beckett ve Müller gibi sanatsal paradigmada kırılma yaratan sanatçıları herhangi bir ekolün veya sanat akımının bir parçası olarak sınıflandırmak derinlemesine bakınca zorlaşmaktadır. O sebeple iki yazarın eserlerini de bahsedilen ekollerin özelliklerini taşımakla birlikte onları aşan, ilgili kategorilere tam olarak uymalarının mümkün olmadığını düşünen bir bakış açısıyla ele almaya çalışacağız. Bu bakış açısı dönem sanatlarına dair genellemelere direnen ancak onlardan izler taşıyan estetik rejim paradigması çerçevesinde oluşturulacaktır. Beckett'in son dönem kısa oyunları ve Müller'in yine son dönemlerinde yazdığı Resim Tasviri oyunu estetik rejim ve ona bağlı gelişen estetik imge felsefesi etrafında ele alınmaya oldukça elverişli bir düzlem sunmaktadır. İncelediğimiz oyunları Rancière'in estetik imgenin krizinde sözünü ettiği kriz senaryolarından hiçbirine tabii olmayacak bir yeniden düşünme imkanını sağlayıp sağlamadığı ölçüsünde tartışmaya açacağız.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BECKETT ve MÜLLER'DE İMGE DÜZENİ

3.1. Heiner Müller ve Resim Tasviri

Müller'in Resim Tasviri (alm. *Bildbeschreibung*, ing. *Explosion of a Memory/Description of a Picture*), yazarın son dönem oyunlarından biridir. Müller'in Resim Tasviri'ndeki doğrusal, sıralı olmayan çizgisi bize de tartışmayı oyunun sonundan başlatma cesaretini veriyor. Müller'in oyunun sonuna iliştirdiği notta, "No oyunu KUMASAKA'dan, ODYSSEIA'nın 11. Şarkısından, Hitchcock'un KUŞLAR'ından ve Shakespeare'in FIRTINA'sından alıntı yapan RESİM TASVİRİ, ALKESTİS'in üzerine yapılan bir resim olarak okunabilir"[190] diye yazmaktadır. Notta dikkati çeken *'Alkestis'in üzerine yapılan resim'* ifadesi Karacabey'in çevirisinde "*Alkestis'in bir übermalung'u olarak okunabilir"*[191] olarak bırakılmıştır. Burada anahtar kavram, übermalung (ing. overpainting) resim üzerine resim yapmak olarak açıklanmaktadır. Müller, Alkestis mitini/Euripides'in oyunu Alkestis'i bir resme benzetip kendi oyununu da bu resmin üzerine yaptığı bir resim olarak tanımlamıştır. Bu özellikle edebiyatta bir ifade aracı olarak kavramsallaşan palimpsest[193] kavramını hatırlatmaktadır. Müller, 'yeni' olanın ardında 'eski'nin kendini hatırlatan izlerini saklamaktadır. Ortaçağ resminde bahsedilen *imago*'nun ardındaki *iz* (vestigium) ile bir arada bulunması gibi, Euripides'in Alkestis'i Resim Tasviri'ndeki yeni Alkestis (kadın) in ardında gizlidir. Sayın'ın ortaçağ resim imgesini yorumladığı gibi, metindeki Alkestis imgesi kendisiyle benzeşmeyen bir vestigium'u, Alkestis mitini eşzamanlı olarak göze getirir.[194] Onu hem saklamakta hem de hatırlatmaktadır. Rancière'in de yeni estetik rejimin yasalarını anlayabilmek için onu Kant'ın yüce kavramının bir palimpsesti gibi okumak gerekliliğine dikkat çekmesi aslında

[190] Heiner Müller, Hamlet Makinesi (Seçme Oyunlar), çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018, s. 307
[191] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, s. 224
[193] Eski zamanda üzerindeki yazı silinerek yeniden başka yazı yazılmış parşömen.
[194] Sayın, **a.g.e.**, s. 76

tesadüf değildir: "Bir ilk Kant okumasına ve orada içerilmiş olan politikaya onları silmek üzere geri dönen bir palimpsest gibi."[195] Buradan bakınca Müller'in Resim Tasviri oyunu büyük bir palimpsest ya da übermalung'tur. Ardında tüm alıntıladığını söylediği metinlerin ilksel imgeleri bir iz olarak bulunmaktadır. Aynı zamanda bu ilkselliği silmek ve yenisinin bahsini açmak üzere geri dönmüş olan bir palimpsest. Ancak Ortaçağ sanatının vestigium'a atfettiği kutsal anlam burada kırılmakta, yok edilmektedir. Müller'de ilk Alkestis imgesi, yani Alkestis mitinin kendisine yönelik bir 'karşı-okuma' mantığı devreye girmektedir. O yüzden burada Ortaçağ'ın görünenin ardındaki görünmeyene atfettiği kutsal önem yitmektedir. Ortaçağ ikona sanatında vestigium'un varlığı imgeye "bir tür gizli öte" sağladığından sanat eserine çifte anlamlılık ve derinlik kattığı görüşü hakimdir. Ortaçağ imgesinin tek boyutlu, kolayca tüketilebilir ve göze geldiği şekliyle bütünüyle kavranabilir olmayışı sanat eserini pornografik olmaktan kurtarmaktadır. Estetik rejimin içinde ortaya çıkan çok anlamlı derinlikli imge ise pornografik olandan uzaklaşmakla birlikte var olanın anlamını dönüştüren radikal bir tavrı içermektedir. Bu tavır Rancière'in palimpsest okumasıyla buluşmaktadır.

Müller metinlerinde mitleri ve antik metinleri sık sık kullanmıştır. Onları kullanmasındaki niyeti şu şekilde açıklamıştır:

> *"İnsanlar neden bahsettiğimi çok iyi anlıyorlar. İçlerinde çok ortak felsefi temeller var. Bu beni çok etkiliyor. Mitler, kolektif toplumsal deneyimin ilk formüle ediliş biçimleri. Bu çözümlemeler ne yazık ki hala geçerli. (...) Benim için çok ilginç, aynı zamanda üretken bir alan. Bu, durumu tersyüz ederek bakmak, toplumsal deneyimi yeniden formüle etmek demektir. Aslında bir anlamda da 'aynının geri dönüşüdür'. (...) Benim mitlerle olan ilgim de 'aynının geri dönüşündeki' devamın sıçrayışıyla ilgilidir. Bunu yansıtan edebiyat da sıçrama tahtasında görebileceğiniz devrimin potansiyel gücüdür."*[196]

Müller, toplumsal deneyimin ilk formüle ediliş biçimlerinin, yani mitlerin üzerine onlarla çatışan bir 'karşı-hikaye' yazmaktadır. Ancak yazdığı hikâyenin ardında kalan mitler bir palimpsestte olduğu gibi okunmaya devam etmektedir. Bu karşı okuma aynının

[195] Rancière, **Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika,** s. 97

[196]Müller'den aktaran Emre Koyuncuoğlu, **Yazar ve Tiyatro Düşünürü Olarak "Heiner Müller"**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Elestirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999, s. 29-30

geri dönüşünü bir sıçrama tahtasına dönüştürebilecek potansiyeli yaratmayı amaçlamaktadır. Müller aynı zamanda metnin kendisi bir resmin tasviri olduğu için oyun sonundaki notunda palimpsest (yazı üzerine yazılan yazı) kavramı yerine übermalung (ing. overpainting, resim üzerine yapılan resim) kavramını kullanarak bir çifte anlam yaratmış olmaktadır.

Müller'in oyunundaki anlatıyı bir palimpsest/overpainting olarak nasıl kurduğunu açıklayabilmek için kısaca oyundan bahsetmek gerekiyor. Resim tasviri, kadrajı geniş tutarak doğal bir peyzaj manzarasının tasviri ile başlamaktadır. Ardından, kim olduğunu bilmediğimiz bir anlatıcı kadrajını küçülterek bakışını manzaranın içindeki eve, onu çevreleyen ağaçlara, kuşlara ve evin bahçesindeki kadın ile kapının eşiğindeki adama yöneltmektedir. Anlatıcı gördüklerini belirli bir neden-sonuç ilişkisine oturtmadan, bakışının resim üzerinde dolaşmasına paralel olarak bahçedeki ağaçları, kuşları, objeleri, kadın ve adamın duruşunu, kıyafetlerini, kıyafetlerindeki detayları bir sanat tarihçisi ya da belgeselci gibi tarif etmektedir. Ancak anlatıcının belgeselciden farkı, toparlayamadığı ve netleştiremediği dağınık düşünceleri çok uçlu olasılıklara açması, gördüğü şeyin başka bir şey olabileceğine dair ihtimalleri açık tutan muğlak konuşmasının baskınlığıdır. 'Yoksa', 'belki', 'ya da' gibi sözcüklerle anlamın kesinliğinden kaçınan, hiç soru işaretinin kullanılmadığı ama çokça soru soran bir metinle karşı karşıyayızdır. Metnin ortasına doğru zamansal bir kırılma yaşanır. Baktığı yerden gördüklerinin ne olduğunu aktaran anlatıcı '*dolu meyve kupasının durduğu çapraz bacaklı masada neler olacak*'[197] cümlesiyle birlikte bu sefer olmuş olanlardan arda kalan resim görüntüsünü baştan yazmaya, resim tekrar aynı görüntüye gelip *donana* kadar olmuş olabilecekleri anlatmaya başlar. Böylece ilk bakıştaki donmuş görüntü -resim- ile sil baştan anlatılarak metnin sonunda donan görüntü arasında anlatılabilecek sonsuzca farklı alternatiften birinin yazar tarafından nasıl yaratıldığını izleriz/okuruz.

Palimpsest/overpainting mantığı Müller'in alıntıladığını belirttiği eserlerin metnin içindeki varlığıyla biçimlenmektedir. No oyunu Kumasaka'da karakterin ölümüne sebep olan ve dansla gösterilen erdemli dövüş imgesi Resim Tasviri'nde kadınla adamın içine

[197] Müller, **a.g.e.**, s.301

girdiği şiddet sarmalında anıştırılmakta, 'dans adımlı adam'[198] gibi ifadelerle çağrılmaktadır. Odysseia'nın 11. şarkısında Odysseus ölüler ülkesinde dolaşmakta, ölüler ancak kan içtikten sonra dile gelerek onunla konuşabilmekte ve geçmişi hatırlamaktadırlar. Resim Tasviri'nde ise kadın, kana susamış bir melek olarak tarif edilmekte ve kuşun gırtlağını ısırarak kanını kadehe akıtacak bir ölü olarak tasvir edilmektedir. Hitchcock'un saldırgan kuşları oyunda adamı gagalayan, hatta belki onu kör ettiğini ima eden göndermelerle geri dönmektedir. Shakespeare'in Fırtına'sında Prospero'nun yarattığı yapay fırtına, oyunda da yapay olarak yaratılmış bir fırtına gibi tarif edilmektedir: '(…) evin içinde kopuyor gibi fırtına, ağaçlarda rüzgardan eser yok, yoksa kadın mı çekiyor fırtınayı…'[199] Alkestis mitinde kocası yerine ölmeyi kabul eden kadın, fedakarlığı nedeniyle topladığı takdirle yaşayanların dünyasına geri dönerken; Resim Tasviri'nde her gün kocasının eliyle öldürülen ama tekrar dirilen, ölümle diriliş arasındaki sonsuz döngüde kapalı kalmış bir kadına dönüşmektedir.

Müller, alıntıladığı eserlerde bulunan imgelere doğrudan bir gönderme yapmak için değil, imgelerin anlamlarını dönüştürmek ya da silmek, üzerlerine yazmak, üzerlerini boyamak amacıyla metnine geri çağırmaktadır. Alıntılanan imgeler silik varlığıyla Resim Tasviri'nin ardında bulunmaktadır bulunmasına ama üzerleri aynı imgelerin yeni varlıklarıyla boyanmıştır. Dolayısıyla Rancière'in palimpsest okuması imge düzeyinde devreye girmektedir: İçerilmiş olan anlamı silmek üzere geri dönen imgeler. Oyun imgesel düzeyde Rancière'in metaforik imgeleriyle birlikte detaylıca ele alınmadan önce estetik rejimle nasıl ilişkilendiğine bakmak faydalı olacaktır.

Rancière, temsili rejimin yerini estetik rejime bırakmasını temsiliyet kavramının sonunun geldiği, temsilin artık imkânsız olduğu gibi bir tür tarihin sonu projesi olarak değerlendirmekten hep uzak olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi temsili rejimin sonu, temsiliyetin kendisinden değil, temsili rejimin içerdiği şartlardan kopuştur. Bu şartlardan biri görülür olanın söze bağımlı olmasıydı. Söz temsili rejimde, yani bizim için oyun metninin kendisi, sahnede görülecek olanın tarifini yapan, neyin ne kadar

[198] **A.e.**, s. 306
[199] **A.e.**, s. 301

gösterileceğini belirleyen bir araç olarak vardır. Sahnede zaten gösterilen üzerinde fazlaca söz etmek bir aşırılık iken, sahne dışındakini anlatmaya çalışırken sözü yeterli ölçüde kullanmamak neden-sonuç ilişkilerini gizleyerek muğlaklığa yol açmaktadır. Temsili rejimde *ölçü*, görülen ile söylenen arasındaki dengeli ilişkiyi yakalamaktır. Estetik rejimde ise sözel olan ve görsel olan arasındaki dengeli ilişki değişmiştir. Resim Tasviri'nde anlatıcı resmi tasvir etmeye başlar ama başladığı andan itibaren söyledikleriyle resimde görülenin uyuşup uyuşmadığı konusunda soru işaretleri oluşur:

> *"Bozkır ile savan arası bir manzara, gökyüzü Prusya mavisi, içinde iki dev bulut yüzüyor, tel çerçeveye tutturulmuş gibiler, her halükârda bilinmeyen bir yapıları var, soldaki, daha büyük olanı bir eğlence parkının ipini koparmış şişme hayvanı olabilir pekâlâ ya da eve doğru uçan bir parça Antarktika, ufukta yassı sıradağlar, manzaranın sağında bir ağaç, dikkatle bakıldığında farklı boylarda üç ağaç, mantar biçimindeler, gövdeleri dip dibe, belki tek kökten çıkma…"*[200]

Anlatıcı gördüğü şeylerin o şeyler olup olmadığından emin değildir. Gökyüzünde bulut gibi görünen nesnelerden biri şişme bir hayvan mıdır yoksa Antarktika kıtasının bir parçası mı? Manzarada bir ağaç mı var yoksa üç mü? Belki de tek bir gövdeden çıkan üç ağaç birden. Resimde ne güneşin hareketi anlaşılmakta ne de bulutların gerçekten bulut olup olmadıkları:

> *"(…) güneşin, ya da bu ortamı aydınlatan ne ise, resmin anında tepe noktasında olduğu çıkarılabilir, belki de orada GÜNEŞ daima ve EBEDİYEN vardır: güneşin hareket edip etmediği resimden anlaşılmıyor, bulutlar da eğer bulut iseler, belki de durdukları yerde yüzüyorlar…"*[201]

Sözel olan, görselin en anlaşılabilir biçimde ortaya çıkarılabilmesi için verdiği hizmeti terk etmiştir. Anlatıcı bize gördüğü şeyi anlatıp olan biteni anlamamıza izin vermeyecekse, metnin bir anlatıcısının olmasının anlamı nedir? İşte metinde de anlatıcı/yazar metin ilerledikçe giderek yitmektedir. Önce tasvirci konumundan hikaye anlatıcısı konumuna geçmekte, ardından metnin bir parçası olmakta, anlatıcı/yazar metnin

[200] **A.e.**, s. 299
[201] **A.e.**, s. 299-300

içinde hem kadın, hem adam, hem kuş hem de fırtınanın kendisine dönüşmektedir. Deyim yerindeyse metnin içinde erimektedir:

> *"(...) dans adımlı adam BEN miyim, mezarım yüzü mü, boğazı yaralı, sağ ve sol elinde bölünmüş kuşu tutan, ağzı kanlı kadın BEN, gagasının yazısıyla katile geceye giden yolu gösteren kuş BEN, donmuş fırtına BEN."*[202]

Temsili rejimin yerini estetik rejime bırakmasında etkisi olan birçok sosyolojik ve toplumsal hadise, kesinliklerle ilgili özgüveni yerle bir ettiği için estetik rejimde insan aklını aşan bir şeylerin varlığına eğilen bir sanat yapma biçimi ortaya çıkmıştı. Bu nedenle temsil edilemeyen şey, temsili olanaksız şey derken Rancière, genel yaklaşımın söz konusu şeyin niteliğini burada (present) kılmanın imkansızlığı, 'şeyin' fikrine tam uygun bir ifade formu bulmanın imkansızlığı olduğunu belirtmiştir.[203] Ayrıca bu olanaksızlık vurgusunun sanata bir gücü yetmezlik yüklediğini belirtmiştir.[204] Ancak Rancière'e göre bu imkânsızlık ifade biçimlerini değiştirmeye yarayacak bir potansiyele sahiptir. Temsil edilemez olarak değerlendirilen şey, kendine has dilinde tercüme edilemiyorsa, kendi dilini bir başka dile transfer edebilir, bir başka disiplinin dilini alarak onu kullanabilir. Rancière bu durumu bir sanatın bir başka sanatın imgelemini kurması olarak tanımlamıştır.[205] Resim Tasviri, Rancière'in tanımının kalbindeki meseleyi açıklayabilmek için oldukça uygun bir oyun olarak görünmektedir. Müller oyununda görsel olanın söz ile tam olarak tasvir edilemeyeceğini vurgulamakta ve buradan doğan imkansızlıkla temsiliyetin imkansızlığına değil, temsiliyetin yapısının değişmesine sebep olmaktadır. Öncelikle, bir resmin tasvirinin kendisi oyunun metnini oluşturmaktadır. Anlatıyı resim sanatının araçlarını kullanarak oluşturabilmek için herhalde daha elverişli bir yol seçilemez. Müller bunu dolaylı olarak da yapabilirdi ancak niyetini gizlemeyerek doğrudan bir yol seçmiştir. Metnin girişinde "*Bozkır ile savan arası bir manzara, gökyüzü Prusya mavisi, içinde iki dev bulut yüzüyor, tel çerçeveye tutturulmuş gibiler*"[206] ifadesiyle

---

[202] **A.e.**, s .306
[203] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 112
[204] **A.e.**
[205] **A.e.**, s.129
[206] Müller, **a.g.e.**, s. 299

yazar doğal bir peyzajı anlatmaktadır ancak bunu olabildiğince peyzajın yapay bir biçimde oluşturulduğunu vurgulayarak yapmaktadır. Peyzajın yapaylığı, onun 'insan eliyle' oluşturulması, yani aslında bir resim olması yoluyla gerçekleşmektedir.

Müller ilk katmanda resmin bilinmeyen bir ressam tarafından çizildiğini ve o resmi anlatan bir tasvircinin varlığını gizlemez; ikinci katmanda ise oyunun da bir temsil olduğunu gizlemeyen yapısını seyircinin/okuyucunun yüzüne vurur. Devamında, kadınla adamın cinsel ilişkisini mi yoksa bir cinayet öncesi kadının çırpınmasını mı anlattığından emin olamayan anlatıcının uzun tasvirlerini izlediğimiz/okuduğumuz bölümün ardından şu ifadeleri kullanmaktadır:

> *"(...) taramayı kötü yaparak dağlara boyut katmayı reddeden özensiz bir kalemin kaprisi, kompozisyonun keyfiliği bir planı izliyor belki de, ağaç bir tepside duruyor, arka plandaki kökleri kesilmiş, farklı türden ağaçlar çok uzun saplı mantarlar, ağaçlara bilinmediği bir iklim kuşağımın bitkileri belki de, beton blok nasıl olmuş da gelmiş bu manzaraya, nakliyat ya da taşıta dair bir iz yok"*[207]

Kadın ile adamın arasında çıkan arbedenin ardından yine resmin tasvirine geri döndürmektedir bizi. Resimde kullanılan tarama yönteminin bir hatası ya da resim kompozisyonunun keyfi bir biçimde oluşturulması sonucu ortaya çıkmış teknik bir sorundan bahsetmektedir. Böylece resmin araçlarının kullanımındaki 'problemler' hem ressamın hatalı çiziminin, bir diğer katmanda ise kadın ve adam arasında devam eden şiddet sarmalının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çifte anlamlı yapı oyun boyunca devam etmektedir. Anlatı, resim sanatındaki araçlar üzerinden bir başka ifade boyutu yaratmak üzere kurgulanmıştır. Bu durum bizi Rancière'in Özgürleşen Seyirci adlı çalışmasında estetik rejimdeki mecaz kullanımı ile temsili rejimdeki mecaz kullanımı arasına çektiği ayrıma götürmektedir. Temsili rejimde gerçek anlam ile mecaz anlam arasında bir uygunluk ilişkisi vardır; örneğin kartal yüceliği ifade etmek için, aslan ise cesareti anlatabilmek için kullanılabilir.[208] Aslanla cesaret arasında kurulan bir benzerlik akla yatkın bir ilişkiyi öngörmektedir. Ancak estetik rejimdeki mecaz kullanımı farklıdır.

[207] **A.e.**, s. 304-305
[208] Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, s. 119

Bunu anlatabilmek için sanat tarihçisi Winckelmann'ın Belvedere Gövdesi isimli Herakles heykelinin analizine başvurur. Belvedere Gövdesi, başsız bir Herakles gövdesidir. Heykelde Herakles'in karın ve sırt kaslarının belirgin, kat kat ve dalgalı yapısı üzerine yazan Winckelmann, Herakles'in geçmiş mecaralarını düşünme sürecinin gövdesinde şekillendirilen kaslar yardımıyla ortaya konulduğunu ifade etmiştir. Yani düşünce, taştan dalgalar gibi olan kaslardadır; fakat düşünceyle dalgalanan kas hareketi arasında hiçbir ilişki yoktur.[209] Aslanla cesaretin, kartalla yüceliğin benzeştiği mecaz yapısını düşünürsek kasın düşünceyle 'benzeştiği' mecaz yapısında oldukça farklı bir durum vardır. Rancière buna uygunsuz benzerlik adını vermektedir ve bir 'şey', kendisine hiçbir yönden benzemeyen bir 'şeye' dönüşmüştür.[210] Resim Tasviri'nde de kadın ile adam arasındaki şiddet sahnesi özensiz bir ressamın kaleminden çıkan kötü bir kompozisyonla benzeştirilmiştir. Estetik rejimin mecaz yapısı Müller'in oyununda işlemektedir.

Sayın'ın 'benzeşmeyen bir benzeşim' dediği ve resim sanatında 19. yüzyılın sonundan itibaren Cezanne'la birlikte başlayan bir kırılma olarak tarif ettiği de Rancière'in estetik rejimin mecaz yapısı olarak adlandırdığı şeyle örtüşmektedir. Sayın, Cezanne'la birlikte doğayı taklit etmek yerine kendi doğasını oluşturan, yüzün görünmemesi gereken yerlerini göze getirirken, görünmesi gereken yerlerini resmetmeyen portrelerin yapıldığına işaret etmektedir.[211] Cezanne'ın hakikati doğanın nasıl göründüğü ile değil, aslında görünmeyen, kendini göstermeyen tarafta aradığını, bu sebeple imgelerin iç yapısını doğayla hiç benzemez bir biçimde dışarı vurarak bu problemi çözmeye çalıştığını görürüz. Baker'in belirttiği gibi:

> *"bir köy mutfağında eğri büğrü, derme çatma tahta bir masanın üzerinde garip bir biçimde kaykılmış bir örtü…Üzerinde ince dengesizliklerle tesadüfen bırakılmış gibi görünen yiyecekler, tabaklar, meyvalar… Duvarların garip kıvrım ve eğrimleri… Resmi kapacak göz, açıkçası, optik bir göz olamaz… Haptik bir göz ise, kendine sahip olan kişiyi bir 'müdahale isteğine' sürükleyecektir: 'bu oda, bu duvarlar, bu masa ve üzerindekiler yıkılmak, toz haline gelmek üzereler…'"*[212]

[209] **A.e.**, s. 120
[210] **A.e.**
[211] Sayın, **a.g.e.**, s. 124
[212] Ulus Baker, **Yüzeybilim Fragmanlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 375

Hakikatin görünmeyen boyutunu ortaya çıkarmak için Cezanne resme hareketlilik katar, resimdeki nesnelerin kıvrımlarını vurgular, doğada emsali olmayan bir biçimde eğri büğrü objeler yaratır. Bakan kişide dokunma isteği uyandırırlar. Cezanne bir nevi heykel sanatının dokunsallığını resmine yedirmeye çalışmıştır. Başka bir sanat biçiminin araçlarını resmine yedirdiği imgeler yaratmıştır. Resim Tasviri'nde benzer bir dokunsallık, bedensellik hissinin yazı üzerinden yaratılmaya çalışıldığını görürüz:

> *"(...) giysisi delik deşik bir kürk manto, kesimi daha geniş omuzlara göre, onun altında eprimiş ince bir gömlek, muhtemelen keten gömleğin bir tarafı lime lime olmuş..."*[213]

Burada da sözün dokunulabilir olana transfer edildiği, haptik estetiğin ön plana çıktığını görmekteyiz. Baker'in ifade ettiği gibi Cezanne'ın resimlerindeki dokunsallık, pütürlülük ve bunun yarattığı 'müdahale isteği' temsil edilen ile onun alıcısı arasındaki ilişkiyi değiştirmektedir. Kadının delik deşik olmuş mantosu ve gömleği malzemeye olanca vurguyla anlatılırken okuyucuda/izleyicide bu bozulmuşluğa müdahale isteği oluşabilir. Dahası kadının kıyafetlerindeki bozulmuşluk üzerinden yaratılan haptik estetik, metnin bütünündeki atmosfer ile bütünleşmektedir. Taramayı kötü yapan bir ressamın elinden çıkmış bir resim olarak tasvir edilen resimde olduğu gibi, metnin kendisinde de aksayan bir şeyler vardır:

> *"(...) dili tutulmuş metindeki kekeleme, sonsuzluktaki gedik, belki de kurtarıcı olan HATA..."*[214]

Estetik rejimde Rancière'in belirttiği gibi görülür ile söylenebilir olanın arasındaki ilişki bozulmuştur ve söz kendini başka bir şeye transfer ederek yeni imkanlar aramaktadır. Rancière temsil edilemez olanı, bir deneyimin kendi has dilinde ifade edilememesi olarak saptamıştı. Resim Tasviri'nde sözün kendini bir dokunurluk olarak

[213] Müller, **a.g.e.**, s. 300
[214] **A.e.**, s. 305

(haptik) ortaya koymaya başladığını görmekteyiz. Ya da söz kendini resmin araçları olarak ortaya koymaktadır.

Resim Tasviri'nde bir başka dikkat çeken unsur anlatıcının tanıklığıdır. Bir resmin peyzajının tasviriyle başlayan oyun bir süre sonra kadın-adam-doğa arasındaki şiddet sarmalının tanıklığına dönüşmektedir. Bütün bir Avrupa tarihinin barbarlığına yöneltmeye çalıştığı eleştirisiyle Müller, Resim Tasviri'nin merkezine de bu bitmek bilmeyen şiddet temasını yerleştirmiştir. Resim Tasviri'ndeki anlatıcı tanığın durumunu Rancière'in tanık kavramıyla birlikte ele almaya çalışalım. Rancière tanıklık kavramını isteyerek tanık olmak ile istemeden tanık olmak olarak ikiye ayırmaktadır. Ona göre tanıklığa esas değerini veren, bir şeye tanıklık etmek istemeden tanık olunmasıdır.[215] Bu durum tanığın sözüne bir ayrıcalık yüklemektedir. Bu durumu toplama kampından kurtulanların birkaçının tanıklığına dayanan Claude Lanzmann'ın Shoah (Yahudi Soykırımı) filminden örnek bir sahneyle açıklamaktadır.[216] Sahnede, gaz odasına gidecek olan insanların saçlarını kesen bir kuaförün tanıklığına başvurulmuştur. Kuaförden o günü anlatmasını isteyen bir dış ses (yönetmen) vardır. Kuaför anlatırken bir noktada devam etmeyi reddederek ağlamaya başlar. Gözyaşlarını mendiliyle sildiği anda dış ses devreye girerek devam etmesi yönünde kuaförü yönlendirir. Rancière, bu temsilde sözle temsil edilemeyecek olanın yerini sessizliğe ve gözyaşına devrettiğini belirtmektedir. Tanık, tanık olduğu dehşete katlanamamaktadır. Yönetmen filminde gaz odasına götürülen kadın ve erkekleri *göstermek* yerine bu katlanılmaz şiddetin tarihini kuaförün acılı yüzünde *görüntülemiştir*. Gözyaşları kuaförün duygularının bir göstergesi olsa da -duygularla benzeşen bir benzeşim olsa da- Rancière buradaki mecazlaşma sürecinin söz ile anlatılacak olanın sinema düzeneğinin içinde kurulması ile gerçekleştiğini ifade etmektedir. Temsil artık bir görüntünün -kampa götürülen insanların görüntüsü- kopyası değil, onun başkalaşmış bir biçimidir. Rancière bu sahnedeki gözyaşlarını, duyumsanabilir olanın dokusunu uygun kelimelerin bize anlatabileceğinden daha iyi anlatabilmek için ifadenin yerine geçen mecazlar olarak yorumlamaktadır.[217] Resim

[215] Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, s. 85
[216] **A.e.**
[217] **A.e.**, s. 87

Tasviri'ne dönecek olursak; genel bir manzarayı betimleyerek başlayan anlatıcı bir süre sonunda kendisini kadın ve adam arasında gerçekleşen şiddet sahnesinin ortasında bulur. Geçmişte olmuş olduğu tahmin edilen olay, anlatıcının dilinde zamansal bir kırılmaya uğrayarak *şimdi'ye* dönüşür. Burada anlatıcı kendisini bu dehşet sahnesinin tanığı olarak buluvermiştir. Bakışını ve konumunu nesneden nesneye, imgeden imgeye rastgele gezdirerek bir yer 'arayan' anlatıcı tanık sonunda kendine uygun bir konum tayin edemez ve anlatının bir parçası olur. Resimdeki kuşun da, kadının da, katilin de, fırtınanın da kendisi olduğunu ifade eder. Tanıklıktan, suç ortağına dönüşmüştür. Müller, anlatıcının tereddütlü anlatısını oyunun devamlı bir parçası olarak tutarak görünen ile görünmeyen, söylenen ile söylenmemiş olan arasında karmaşık bir ilişki oyunu kurmuştur. Temsil rejimindeki görsel olan ile sözel olan arasındaki dengeli ilişkinin estetik rejim lehine bozulduğunu gösterir bize. Üstelik ortada gerçekten bir görüntü/resim olup olmadığı bile şüphelidir. Görüntüyü hiç göstermeden görüntünün anlaşılması güç metnini yazmıştır. Özünün varlığı bir resim olan dehşet sahnesi bu sefer kendini anlatıcının bakışına transfer etmiştir. Anlatıcının bakışı resmin yerini tutmaz, resmin kendisine dönüşmektedir. Bakış, bakışın değişen konumları, dildeki bir kekeleme, kararsızlık düzeneği üzerinden resmin dehşet görüntüsünün yerine geçmiştir. Buradaki transfer bizi Rancière'in estetik rejimdeki 'uygunsuz benzerliği' ortaya çıkaran mecazlarına geri götürmektedir.

Rancière'in bir şeyin kendisine hiçbir yönden benzemeyen bir şeye dönüşerek, o şeyin anlatım araçlarıyla kendine yeni bir temsil alanı yarattığını söylediği mecazlar, şeylerin birbiriyle ilişkilenme biçimlerini değiştirdiği için duyulurun paylaşımıyla ilişkilidir. Bu yüzden de politiktir. Resim Tasviri'nde söz ile görüntünün, görüntü ile dokunsallığın, resim ile tiyatro metninin birbirine dönüşerek bu ilişkileri yeniden ürettiğini ve duyulurun paylaşımında bir sapma yarattığını söylemek yanlış olmaz. Duyumsanabilir olan, başka bir duyumsanabilir olana çevrilmektedir.

Rancière dilde de görüntüler/imgeler olduğunu ve şiirin bunu bize öğrettiğine dikkat çekmiştir.[218] Bu imgeleri aynı zamanda dildeki mecazlar olarak ifade eder. Rancière'in uygunsuz bir benzerlik, Sayın'ın benzeşmeyen bir benzeşim dediği bu

[218] **A.e.**

mecazları/metaforları[219] Resim Tasviri metnindeki imgeler üzerinden yani Rancière'in 'metaforik imge'leri üzerinden incelemeye buradan başlayabiliriz.

3.1.1. Resim Tasviri'nde Metaforik İmge

Metaforik imgenin oluşturulmasında yöntemin referans metinden imgeyi çağırıp gönderme yapmak şeklinde değil onun kendine has içerdiği anlamları bozuma uğratarak yeni anlam katmanları yaratması şeklinde olduğunu belirtmiştik.

Müller, Resim Tasviri'nin Alkestis'in üzerine yapılan bir resim olduğunu not düşmüştü. Euripides'in Alkestis tragedyasında, Alkestis'in kocası Admetos'a öleceği bildirilmiştir ve ancak yerine ölecek birini bulması koşuluyla ölümden kurtulabilecektir. Admetos annesi ve babasından onun için ölmesini ister ama ikisi de kabul etmez. Sonunda Alkestis kocası için ölümü göze alır ve kendini kurban eder. Alkestis öldükten sonra onun bu erdemli davranışı tanrılar tarafından ödüllendirilir. Alkestis Herakles tarafından yaşayanların dünyasına geri getirilir. Öldükten sonra dirilen kadın Alkestis imgesi Resim Tasviri'nde öldükten sonra dirilen *kadın* imgesiyle geri dönmüştür. Farklı olarak Resim Tasviri'nde ölen kadının dirilmesi döngüseldir. Kadın tekrar tekrar öldürülür ve ardından yeniden dirilir.

> "*(...) her gün dirilen kadını belki de her gün öldürmesi dışında nasıl bir iş yapıyor olabilir ki adam bu doğada…"*[220]

---

[219] Metafor ve mecaz kavramı sık sık birbirlerine karıştırılmakla birlikte, konu üzerinde çalışan araştırmacılar birbirinden farklı tanımlar sunmaktadırlar. TDK'da metafor kelimesi mecaz kelimesiyle karşılanmaktadır. Demir & Yıldırım'a göre mecaz, bir anlatım biçimi; metafor ise bu anlatımda kullanılan anlatım malzemesidir. (Bkz. *Türkçede Metaforlar ve Metaforik Anlatımlar*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 21, Sayı:4, 2019) Dilbilimci Lacoff'a göre metaforik anlatım bir kavramı anlatırken ona benzer bir kavramı ifade etmek, geleneksel anlamının dışında bir kullanımla roman veya şiir diliyle ifade etmektir . (Bkz. Lakoff, G. & Johnson, M., Metaforlar, İstanbul: İthaki Yayınları,2015) Lacoff metaforik anlatımda bir benzerlik ilişkisi kurarken Ivor Richards *The Philosophy of Rhetoric* adlı çalışmasında metaforların benzerliklerden ziyade benzemeyen öğeler üzerinden işlediğini iddia etmektedir. (Bkz. Richards'tan aktaran Okan Küçük, *Çağdaş Metafor Teorisi: George Lacoff ve Mark Johnson*, Yüksek Lisans Tezi, 2016). Aristoteles de Poetika'da iyi bir metaforun benzemeyenler arasındaki benzerliğe dair sezgisel bir algıyı gösterdiğine dikkat çekmiştir. Rancière de metaforik anlatımda 'uygunsuz bir benzerlik' olduğu yorumunu yaparak Aristoteles ve Richards'a daha yakın bir yerde durmaktadır. Özgürleşen Seyirci kitabının çevisirindeki 'mecaz' kavramı çalışmamızda metaforik anlatım bağlamında ele alınmakta ve birbirine herhangi bir yönden benzemeyenler arasında kurulan anlam ilişkisine referans vermektedir. Rancière'in metaforik imgesini de bu anlam izleği üzerinden düşünmek gerekmektedir.

[220] Müller, **a.g.e.**, s. 303

Kadının vücudundaki yara izlerini tasvir eden anlatıcı, kadın ile adam arasında geçen dehşet sahnesinin yineleneceğini şöyle belirtmektedir:

> *"(...) yoksa kadının çenesinin altındaki, boynundaki lime lime gölge bir bıçak kesiği mi, boynu boylu boyunca kesen yaradan sarkan kurumuş kan saçakları mı, yüzün sağındaki saç tutamları da koyulaşmış kuruyan kandan, solak katilin izi kapının eşiğinde, bıçağı sağdan sola doğru yazıyor, kırık kadehin cam parçaları yeniden birleştiğinde ve kadın boynunda yara izi olmaksızın masaya yaklaştığında bıçağa yeniden ihtiyacı olacak..."*[221]

Kırık kadehin cam parçalarının yeniden birleşmesi üzerinden yaratılan zamansal kırılma hem metnin içindeki cinayet sahnesinin tekrar edileceğini ima eder, hem de toplumda bitmek bilmeyen bir şiddet sarmalının hüküm sürdüğünü anonimleştirdiği kadın ve adam üzerinden anlatmış olur.

Metindeki Alkestis (kadın) öldükten sonra Euripides'in tragedyasında olduğu gibi çektiği acıların, yaptığı fedakarlığın bir sonucu olarak erdem ve övünç ile geri dönmez. Müller tekrar dirilen kadını büyük şiddet resminin bir parçası yapar:

> *"(...) yoksa kadın mı, o susamış melek mi ısıracak kuşun gırtlağını ve yarılmış boynundan akan kanını, ölülerin besinini kadehe mi akıtacak..."*[222]

Kadın, öldürülse de geri dönen, amansız bir çaba içindeki ezilmiş ve haklı kurban değil, şiddet ilişkilerini besleyen bir düzeneğin öznelerinden biri olarak geri dönmektedir. Hitchcock'un Kuşlar filmini anımsatacak şekilde Adam'ın 'kuş' tarafından gözünün oyulduğu, kör edildiği; kuşun kadın tarafından gırtlağının sıkılarak kanının kadehe boşaltıldığı, kadının adam tarafından her gün bir cinayete kurban edildiği metinde tüm yaşayanlar hem birer kurban hem de katildir. Müller bu cinayet döngüsüne şöyle atıfta bulunur:

> *"(...) deneysel bir düzenleme mi resim, taslağın kabalığı deney hayvanları olan adamı, kuşu, kadını hor görmenin bir ifadesi mi; günlük cinayetin- adam kuş ve*

[221] **A.e.**, s. 303
[222] **A.e.**

kadına karşı, kadın kuş ve adama karşı, kuş kadın ve adama karşı- kan pompası yakıt sağlıyor gezegene…"[223]

Barbarlığın tarihinin sürekli tekrarı dolayısıyla hem kurbanlar hem de katiller ağır bir deneyin kobaylarına benzetilmiştir. Toplumsal ilişkiler sistemindeki bu döngüyü kıracak politik yaklaşımın ne olduğu sorusunun peşine düşen Müller, yarattığı metaforik imgelerle imgenin ilksel anlamının altını oymaktadır. Alkestis imgesi metinde kadın imgesiyle metaforik olarak geri dönmüştür. Euripides mitindeki kendini kurban etmenin içerdiği kutsal anlam bozulmuş; Karacabey'e göre bu anlam hiçbir anlamı olmayan kıyamet manzarasıyla boşaltılmıştır.[224] Ta ki 'çerçeveyi patlatana dek'.

Kumasaka No oyununa referansla, Kumasaka karakteri Resim Tasviri'ndeki Adam'ın işlediği cinayetten sonra 'dans adımlı adam' imgesiyle geri dönmüştür. No oyununda Kumasaka'nın ruhu rahat değildir ve işlediği günahlardan dolayı yeryüzünde hala dolaşmaktadır. Karacabey'in belirttiğine göre oyunda koro Kumasaka'nın ağzından konuşur ve 'ben kendi kalbimle yolumu yitirdim ve yeryüzünde dolaşmak zorundayım'[225] der. İşlediği günahların bağışlanmasını istemektedir. Yine Karacabey oyunun ikinci bölümündeki Kumasaka'nın ölümüne sebep olacak kavga sahnesinin bir dans olarak kurgulandığını söylemektedir.[226] Kumasaka, Resim Tasviri'nde karşımıza dans adımlı adam imgesiyle çıkmaktadır. Metindeki 'bir cinayet belki', 'ya da çılgınca bir cinsel ilişki' olarak tasvir edilen şiddet sahnesi bir dans performansını anıştırır biçimde betimlenmektedir. Çıkan arbedenin sonunda kadının adam tarafından tekrar yeraltı dünyasına, ölüme doğru gönderileceğini anlatıcı, 'rahat dans adımları işin birazdan biteceğini gösteriyor'[227] şeklinde ifade etmektedir. Ancak Resim Tasviri'ndeki Adam bağışlanma istemez. Cinayetini ertesi gün aynı mesaiyi tekrar yapacak biçimde işler, hatta o bile bir ölüdür belki: 'belki katil de görev başında bir ölü yalnızca, kuşlara yok edilmesi (gizli) görevi'. Kumasaka'daki dinsel olarak bağışlanma ve ruhun huzura kavuşması

[223] **A.e.**, s .305
[224] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, s. 235
[225] **A.e.**, s. 238
[226] **A.e.**
[227] Müller, **a.g.e.**, s. 304

teması Resim Tasviri'nde dinsel anlamlarından sıyrılmıştır. Hiçbir şey tamamlanmaz, ölüler tekrar tekrar dirilirler, bitmeyen şiddet toplumu kuşatmıştır. 'Dans adımlı adam' ruhu asla huzur bulmayacak katil ve kurbanın ta kendisidir. Ta ki 'çerçeveyi patlatana dek'.

Resim Tasviri ölülerle yaşayanların dünyasının birbirine karıştığı bir kurmaca evrendedir. Müller de kendi tiyatrosunu ölülerle diyalog olarak tanımlamıştı. Müller'in alıntıladığını söylediği metinlerden birinin Odysseia'nın 11. şarkısı olması tesadüf değildir. 11. Şarkı'da Odysseus ölüler ülkesinde dolaşır ve evine yapacağı yolculuk için ölülerden bilgi alır. Destanda ölülerin dile gelmesinin yolu kan içmeleridir. Resim Tasviri'nde 'yoksa o kadın mı, o susamış melek mi ısıracak kuşun gırtlağını ve yarılmış boynundan akan kanını, ölülerin besinini kadehe mi akıtacak'[228] ifadeleriyle Hades'in ölüler ülkesiyle bağlantı kurulmaktadır. Müller'in ölülerle olan diyaloğu kurban imgesi üzerinden nasıl bozuma uğrattığını inceleyelim. Odysseus'un ölülerle diyaloğu hedef odaklıdır. Evine yapacağı yolculuğu tamamlamak için önce kâhin Theresias'tan kehanetler alır, -hatta önce annesini görmesine rağmen bir ölüyle konuşmasının koşulu olan kanı ilk içirdiği kişi Theresias'tır- ardından diğerleriyle konuşur. Erhat, Odysseus'un pragmatik kişiliğini şöyle tarif etmektedir:

> *"Odysseus'un kişiliğinde çokça bulunan niteliklerin birincisi akıl, ikincisi çare bulma yetisi, üçüncüsü de sabırdır. Cin fikirli, yani çok akıllıdır, kurnazdır, güç durumların içinden sıyrılmak için bin bir düzen ve çare düşünür, durmadan düşünür, içinde bütün olanakları tartışıp durur Odysseus, istediği amaca varmak için de gerekince yalan söylemesini, masal uydurmasını, el âlemi kandırmasını ve en çetin, en çetrefil durumların en korkunç tehlikelerin içinden yağdan kıl çekercesine sıyrılmasını bilir"*[229]

Dolayısıyla Hades'in evreninde ölüler/kurbanlar Odysseus'un, kahramanın, yolculuğunu destekleyen öğeler olarak ortaya çıkarlar. Odysseus da dile gelsinler diye yurda döndüğünde ölüler için adayacağı adakları sıralayıp vaatler vererek onları yanına,

[228] **A.e.**, s. 303
[229] Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s. 222-223

kestiği koyunların kanını içmeye çağırmaktadır.[230] Ölülerin/kurbanların huzurunu sağlayacak olan, geleneklere uygun cenaze törenleri, mezar taşları veya onlara sunulacak olan kurbanlardır. Antik evrende döngü bu şekilde tamamlanmış olur. Ancak Resim Tasviri'nde kurban imgesi değişmiştir. Onlar kana 'susamış melek' olarak geri dönmektedirler. Buch, Müller'in evrenindeki ölülerin birer intikam meleği olarak döndüklerini, bunun sebebinin ne için olmuş olursa olsun üretilmiş şiddetin sonunda kurban edilen ya da kendini kurban eden projeyi başarısız bulmasından kaynaklandığını belirtmektedir.[231] Onun ölülerle diyalog metaforunun altında, kurbanları layığıyla uğurlamadan daha iyi bir geleceğe gitmenin imkansızlığı yatmaktadır. Bu yüzden kurban imgesi kendini toplumsal bir yüzleşmeyi talep eden intikam meleğinde, Benjamin'ce tarih meleğinde, ya da Müller'in ifade ettiği gibi susamış melekte inşa etmiştir.

Resim Tasviri'nde anlatıcının aktardığı kadarıyla resmin atmosferini oluşturan önemli arka planlardan biri fırtına imgesidir. Fırtına, kadının olduğu yerde var olan, kadının kendine doğru çektiği gerçeküstü bir doğa olayı olarak tasvir edilmiştir. Shakespeare'in Fırtına'sında krallığına darbe yapıldıktan sonra düştüğü ıssız adada intikam planı yapan Prospero'nun yarattığı yapay fırtına gibi, Resim Tasviri'nde de kurban kadın, 'intikam meleği', yapay bir fırtına yaratmaktadır. Prospero, onu tahtından eden kardeşi ve işbirlikçilerine karşı düzenlediği planında düşmanlarını dize getirmek ve krallığını tekrar ilan etmeyi amaçlamaktadır. Oyunda eski dünya ile yeni dünya arasında bir çatışma vardır. Prospero, ıssız bir adada yeni *adil* dünyayı yaratmayı hedeflerken bir diğer yandan adadaki vahşi yaratık Caliban'ın güçlerini ele geçirerek onu kendisine köle etmiştir. Yani bir yandan Avrupa monarşisindeki iktidar ilişkileriyle mücadele etmeye çalışan adil bir kahraman imajı vardır Prospero'da, ancak diğer yandan uygar olmayan dünyada yeni çarpık iktidar ilişkilerinin uygulayıcısı olmuştur. Shakespeare bir yandan bu çatışmanın döngüselliğini ve içinden çıkılmazlığını ele alırken, diğer yandan da uzlaşmayı

[230] Didem Demiralp, "Odysseus'un Doğaüstü Seyehati Bağlamında Bir İnceleme: Homeros Çağı'nda Öbür Dünya Algısı Üzerine", **Amisos**, Cilt: 3, Sayı: 4, 2018, ss. 123-131, s. 126

[231] Robert Buch, **The Pathos of the Real: On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century**, The Johns Hopkins University Press, 2010, s. 122-123

ve adaleti sağlayan lider pozisyonunu Prospero'ya vermiştir. Karaboğa'ya göre Shakespeare'in öngördüğü çözüm, tebaası üzerindeki denetimini onların karşı çıkamayacakları ölçüde içselleştirdikleri bir otorite aracılığıyla sağlayan, dolayısıyla görünmez olduğu anda bile varlığını hissettiren monarşik bir liderin varlığıdır.[232] Nitekim oyunda olayların kontrolü hep Prospero'nun elindedir. Yakıp yıkan, hiyerarşileri alt üst eden fırtına, sonunda bir uzlaşıya evrilmiştir. Resim Tasviri'nde intikam meleğinin öcü olarak esen fırtına, herhangi bir çözümle birlikte dinginleşmez. Muğlaklığın ta kendisidir. Anlamını ve neye yol açacağını öngörmek olanaksızdır. Şiray'ın Rancière'in metaforik imgeleri için yaptığı yorumda olduğu gibi, imgeler eğer anlamları öngörülmemişse ve anlamları etkilerini de öngörmüyorsa, mümkün olanın manzarasını değiştirebilirler.[233] Müller fırtına imgesini böyle bir zemine oturtmaktadır. Güçlü bir hareketin, eylemin kendisi (fırtına) askıya alınarak dondurulmaktadır. İronik bir biçimde ortalığı kasıp kavuracak güçlü bir imge 'donmuşluk' metaforu üzerinden inşa edilmektedir: 'donmuş fırtına BEN'[234] Fırtına imgesi yine kendine hiçbir yönden benzemeyen bir şeye dönüşmüştür. Eylemin askıya alınması estetik rejimin izleyiciyi/okuyucuyu aktif bir düşünme sürecine sokan temel stratejilerinden biridir.

Metindeki güneş imgesi oyunun başında manzaranın genel peyzajı içinde tepe noktasında ve her şeyi aydınlatan bir ışık kaynağı olarak tarif edilmektedir: 'GÜNEŞ daima ve EBEDİYEN vardır'.[235] Bleeker modern Fransız düşüncesinde güneşin döngüsellik, aynılık ve istikrar kavramlarıyla birlikte ele alınmasına atıfta bulunmuştur.[236] Güneşin bu istikrarlı konumu Aydınlanma düşüncesinin bir dışa vurumudur. Güneş, kartezyen bedensiz özne gibi her şeyi uzaktan olduğu gibi görebilen tarafsız gözlemcinin bakış açısını temsil eder.[237] Metnin ilerleyen kısımlarında güneş imgesinin bu ebedi ve

---

[232] Kerem Karaboğa, "Shakespeare'in Ütopyasında Siyaset ve Toplumsal Düzen- Fırtına'nın Düşündürdükleri", **Sosyoloji Dergisi**, Sayı: 18, 2009, ss. 25-42, s. 32
[233] Şiray, **"Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği"**, s. 565
[234] Müller, **a.g.e.**, s. 306
[235] **A.e.**, s. 299
[236] Maaike Bleeker, **Visuality in the Theatre: The Locus of Looking**, New York, Palgrave Macmillan, 2007, s. 74
[237] **A.e.**

tekil konumu 'GÜNEŞ, belki de GÜNEŞLER'[238] ifadesiyle bozulmaktadır. Güneş imgesindeki tekillik ve ebedilik gibi tanrısal ve değişmez anlamlar sökülmüştür. Güneşin çoğaltılması onun evrendeki hiyerarşik düzenini imgesel anlamda yıkmaktadır. Bu noktada Aydınlanma düşüncesi ve dolayısıyla temsili rejim de Müller'in metninde simgesel bir yıkıma uğramaktadır. Bununla da kalmaz Müller, her şeyi görmenin mutlak kaynağı olan güneş imgesini görmeyi engelleyen bir körlük imgesiyle birlikte ele almaktadır: 'sert ışıkta ayırt edilemiyor'[239]. Her şey kör edici bir güneşin ya da güneşlerin altında kavrulmaktadır: 'bilinmeyen bir güneşin altında kavrulan yer yer çimenli kahverengi toprağa'[240], 'GÜNEŞ, belki de GÜNEŞLER yakıyor otları'[241]. Adamın kör olmasında da belki pike yapan kuşlar kadar güneşin kör edici etkisinin payı vardır. Güneş imgesinin kadir-i mutlak anlamı sökülerek bilinmeyenle ilişkilenen, çoğul ve körlük imgesiyle flört eden yeni bir anlamda inşa edildiğini görmekteyiz.

Bir diğer imge çerçeve imgesidir. Anlatıcı önce 'bozkır ile savan arası manzaranın' tel bir çerçeveye tutturulmuş gibi çizildiğini söyler. Çerçevenin varlığı tasvir edilen şeyin bir resim olduğunu belli etmektedir. Bunu bir oyun metni içinde ifade etmek, temsili rejimin çerçeve sahnesine de gönderme yapmaktadır. Güçbilmez, Rancière'in temsili rejimine denk düşen benzetmeci Batı tiyatrosunu hem fiziksel hem de yöntemsel olarak bir çerçeveleme sanatı olarak tanımlamıştır:

> *"Tiyatro yazını ve uygulaması, kendi tarihi içinde, bu çerçeveyi kimi durumlarda sorgulamadan, uzlaşarak kabullenmiş ve varlığını/sunumunu bu çerçeveye göre örgütlemiş, belli dönüm noktalarında ise bu çerçeveyi sorunsallaştırmıştır. Çerçeve, sunum ve temsille ilgili olduğu kadar alımlama ile de ilgilidir; çerçeve oyunun alanını belirler, anlatılan öykünün ve öyküye bağlı oyunsal eylemin sınırını çizer, gösterme ile anlatma, mimesis ile diegesis arasındaki geçişli ilişkiyi kurar ve nihayet izlenme kurallarını belirleyerek konvansiyonları oluşturur."*[242]

Çerçeve, gösterinin sınırlarını çizer ve gösterilen şeyin birlikli, bütünlüklü bir anlam oluşturabilmesi için ihtiyaç duyduğu her şeyi belirli bir düzen içerisinde içinde

---

[238] Müller, **a.g.e.**, s. 303
[239] **A.e.**, s. 300
[240] **A.e.**, s. 301
[241] **A.e.**
[242] Güçbilmez, **Zemin/Zaman/Zuhur, Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, s. 54

barındırmaktadır. Estetik rejime giden yolda çerçeve sahnenin kendisi de çerçevenin düzeninin lağvedildiği bir estetik anlayış içerisinde ele alınmaktadır. Resim Tasviri'nde çerçeveye tutturulmuş manzara, figürler ve objeler tasvir edilmeye başlar başlamaz çerçevenin düzeninde bir sorun olduğu anlaşılmaktadır. Resmin çerçevesi kadının bacaklarını kesmiş, kadının dizlerinden altı görülmemektedir. Bu yüzden anlatıcı belki de kadının dizlerine kadar 'hiçlikte' durduğunu, 'yerin altından bittiğini' ifade etmektedir. Kadının kolu ise çerçeveyle bilekten *kesilmiştir*. Bilinmeyen bir sahne dışı sürekli hatırlatılmaktadır. Kadın ve adamın şiddet sahnesinin tasviri sırasında esen güçlü fırtına, etleri, kemikleri, kıymıkları, ilikleri -canlı organizmanın parçacıklarını- birbirine katıp püskürtmektedir. Sanki hiçbir şey çerçevenin içine sığmamakta, oradan dışarıya taşmaya çalışmaktadır, 'ta ki hiç bitmeyen bir hareket başlayıp çerçeveyi patlatana dek'[243]. Çerçeve patladığında, sahne içi, sahne dışı birbirine karışacaktır. Müller çerçevenin patlamasından yanadır. Çerçeve patladığında anlatıcının, izleyicinin sahip olduğu tüm görme pozisyonları yok olacak, her şey birbirine karışacaktır. Anlatıcı da resmin içine karışıp, yitip gidecektir. Bu pozisyonların yok oluşu Müller'in yıkıcı modernist tarihle yüzleşmesi olarak düşünülebilir. Çerçevenin patlaması hem şiddetin sürekliliğini sağlayan ilerlemeci modernist yaklaşıma saldırı hem de onun uzantısı olarak var olan konvansiyonel dramatik yapının yok olması, Aydınlanmacı Kartezyen görüşün aklının, perspektifinin lağvedilmesidir. Müller çerçeveyi patlatmadan önce çerçeve imgesini metaforik bir imge olarak ele almaktadır. Kadının kolu bileğinden itibaren resimde gözükmemekte, yani çerçevenin dışında kalmaktadır: "resmin çerçevesi kolu bilekten itibaren kesmiş, el bir pençe de olabilir (belki kurumuş bir kanla kaplı) bir güdük ya da kanca"[244] Çerçeve imgesi burada kadının bileğini görünmez kılan bir resim çerçevesi olarak anlatılırken, diğer yandan kadının bileğini 'kesen', kanatan, yok edici bir keski olarak işlev görmektedir. Çerçeve imgesi, aydınlanmacı tarihin ürettiği şiddet üzerinden kendisine hiçbir yönden benzemeyen bir şeyle benzeşerek -kesici alet- metaforik imge olarak yeniden üretilmiştir.

[243] Müller, **a.g.e.**, s. 301
[244] **A.e.**, s. 300

Resim Tasviri imge yoğun anlatımlı bir metin olduğu için hepsini teker teker ele almak pek mümkün görünmüyor. Metaforik imge olarak ele alınabilecek bazı imgelerin üzerinde durmaya çalıştık. Müller Resim Tasviri'nin sonuna düştüğü notta oyununu 'yok olmuş bir dramatik yapıda bir anının patlamasıdır' olarak tarif etmiştir. Bu tarif üzerinden Beckett üzerine de konuşmaya başlayabiliriz. Çünkü Müller daha önce Beckett'in yazdıklarının biçimsel olarak 'durmuş ve donma noktasına gelmiş tarihsel bir açmazda' olduğunu ifade etmişti. Müller, Beckett'in donmuş/yok olma noktasına gelmiş biçiminden bir şeyler ödünç alarak onu bir patlama noktasına taşımaya çalışmıştır. Beckett'in Müller'in tersi biçimde yalın, imgesel olarak en aza indirgenmiş yapıtlarında estetik rejimin ve metaforik imgelerin izini sürmeye çalışalım.

3.2. Samuel Beckett ve Kısa Oyunlar

Beckett'in 1963-1983 yılları arasında yazdığı kısa oyunlara bakılacak olursa temsili rejime dair yapıların parçalanışı yakından izlenebilir. Karacabey, Beckett'in oyunlarını 'dramatik formun eleştirel kullanımı' olarak yorumlarken klasik dramatik forma olan sadakatin hala belirli ölçüde devam ettiğine dikkat çekmiştir. Ancak kısa oyunlarının bazılarına baktığımızda bu sadakatin de hemen hemen yitirildiğini görüyoruz. Ben Değil (*Not I, 1972*), Bu Kez (*That Time, 1975*) gibi oyunlar sahne direktifi sayılabilecek bir 'Not' ile başlar. Metnin içinde didaskali kullanımı devam eder. Ben Değil oyununda sahnede sadece aydınlatılmış bir AĞIZ ile daha az aydınlatılmış kimliği belirsiz bir DİNLEYİCİ vardır. Metnin düzenleniş biçimi klasik tiyatro oyun yazımı şablonuna uysa da – AĞIZ bir karakter olarak kabul edilip yanına uzun monoloğu yazılmıştır- bütün bir oyun ağzın tek bir monoloğundan ibaret bir nesir şeklini almıştır. Bu Kez oyununda da benzer bir dizilim vardır. A, B, C 'karakterlerinin' birbiriyle ilişkilenmeyen kısa monologlarının bir bileşimidir oyun. Solo (*Piece of Monologue, 1980*) oyunu 'anlatıcı' karakterin uzun bir monoloğundan ibarettir. Beckett bu oyunlarda sahnedeki anlatıcılara, seslere ait olduğundan emin olamadığımız bir geçmişin içinden çeşitli imgeleri ve hatıraları çekerek uzun bir yıkıntıdan geriye kalmış ve bölünmüş bir benliğin hikayelerini anlatmaktadır. Hatırlananların gerçek olup olmadığı belirli değildir. Göze getirilen her

imge bir yandan da perdelenmekte ve belirsizleşmektedir. Kendisi de oyunlarının anahtar kelimesinin 'belki' olduğunu belirtmiştir.[245]

Beckett'in yazın hayatının gelişim çizgisinde yalınlaşmanın gözle görülür bir biçimde arttığını biliyoruz. Mekan, karakterler, olaylar, dil giderek yalınlaşır ve bir öze, bir sıfır noktasına indirgenmeye çalışılır. Öyle ki, Ben Değil oyununda karakter artık bir 'ağız' a dönüşmüştür. Bir ışık kaynağı tarafından aydınlatılan ağızdan dökülenler seyircinin imgelemini harekete geçirerek Beckettyen evreni yaratmaktadır. Bu Kez oyununda ise sahnede yaşlı, yorgun bir yüze sahip bir portre olmasına rağmen tüm metin sahnede mevcut olmayan karakterlerin sesleri aracılığıyla aktarılır. Güçbilmez, Tekinsiz Teatrallik/Sahne-Dışı'nın Temsili isimli makalesinde sahne dışını bilinçdışı ile özdeşleştirmiştir. Sahne hep bir varlık alanının temsili ve bundan kaçamıyorsa, bilinçdışı olarak sahnedışı sahnede temsil edil(e)meyendir.[247] Beckett sahnedeki varlığı minimuma indirerek sahnedışındaki görülmeyeni, varlığın bilinçdışını sesler aracılığıyla sahneye çağırmaktadır. Güçbilmez'e göre bütün görünen oyun kişileri gibi, Beckett'in görünmeyen sahnedışı sesleri de geçmişle ama parçalanmış, bozulmuş bir geçmişle, amnezik anımsamanın diliyle uğraşıp dururlar; geçmiş oradadır ama hep belirsizleşmiş, flulaşmış, eksiltilmiş haliyle.[248] Korlar, Tüm Düşenler, Sesler ve Müzik, Krapp'in Son Bandı gibi oyunlarında da 'sesler'in kendi başına bir varlık ve karakter kazandığından bahsedilebilir.

Beckett'in sahneyi olabildiğince yalınlaştırdığı, metinlerini geçmişten gelen sayıklamalarla ördüğü, hareketin, jest ve mimiğin sahneden dışlandığı yazma stratejisinde Rancière'in estetik rejimine dair izleri ve Beckett'in imge üretimini Ben Değil, Bu Kez ve Solo oyunları üzerinden tartışmaya çalışalım.

Beckett sıklıkla 'temsil edilemeyenin', 'imkânsız' olanın yazarı olarak anılmaktadır. Rancière ise estetik rejimdeki deneyimin temsil edilemezlik değil, temsil edilemeyenin temsiline dönüştüğünü söylemiştir. Bir deneyim kendine has dilinde,

---

[245] Yüksel, **a.g.e.**, s. 118

[247] Beliz Güçbilmez, "Tekinsiz Teatrallik/ Sahne-Dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 20, Sayı: 20, 2005, ss. 21-40, s. 32

[248] **A.e.**, s. 38

örneğin burada klasik dramatik geleneğin sınırları içinde, ifade edilemez olduğunda kendi dilini değiştirir; böylece temsiliyetin yapısı değişir. Temsiliyetin yapısı, görsel olanla sözel olanın birbirine eklemlenme biçimlerinin değişmesiyle değişmektedir: Sözün görüntüye transferi, görüntünün söze transferi ya da dokunulabilir, işitilebilir olana transferi gibi. Beckett'in bahsi geçen üç oyununu seçme nedenimiz oyunlarındaki temsiliyet biçiminin estetik rejimin lehine görüntünün işitilebilir ve dokunsal olana transferi yoluyla nasıl kaydığını gösterebilmektir.

Ben Değil oyunu, sahnede aydınlatılmış bir Ağız ile bir köşede biraz karanlıkta bırakılmış kimliği belirsiz bir dinleyiciyi konumlayarak başlar. Ağız'dan dökülenler bir kız çocuğunun geçmişini, şimdisini, anılarını, korkularını, kafa karışıklığını, belli belirsiz anımsamalarını içerir. Ağız, bu kız çocuğunun ya da kadının hayatındaki yaşantıları üzerinde kronolojik olmayan bir sırayla gezinmektedir. Üçüncü şahıs kipi kullandığı için anlatılanların sahibinin sahnede gördüğümüz Ağız olup olmadığı şüphelidir. Sahnedeki Ağız kim olduğunu bilmediğimiz bir bilinçten dökülenler için bir oluk vazifesi görmektedir. Hanna Scolnicov, oyunu tiyatro alanını ortadan kaldırmada "radikal bir deney" olarak tanımlamakta; Beckett'in Ben Değil performansı için şart koştuğu sahnenin zifiri karanlığının her türlü mekan algısını yok ettiğini ifade etmektedir.[249] Rancière, estetiğin politikasını açıklamaya girişirken sanatın estetik rejiminde nötrleştirilmiş mekanların inşası, yapıtların hedeflerinin kayboluşu, aynı türden olmayan zamansallıkların üst üste binmesi ve yapıtların hitap ettikleri öznenin anonimliğine dikkat çekmiştir.[250] Bir şeyin nötrleştirilmesi Rancière'in yaklaşımında ona daha önceden verilmiş olan toplumsal kimlik yapılanmasının tamamen dışına çıkabilmesidir. Sonuçları öngörerek kendilerine yön veren tüm bağlantıların dışına çıkabilen sanat yapıtı, kendini belirsizliğe açar. Nötrleşmiş mekanda da bir öğenin diğerinden daha görünür olmadığı, daha fazla öne çıkmadığı bir estetik söz konusudur. Çünkü bu mekânda bir şeyi diğerinden ayıran tüm verili kimlikler o şeyin elinden alınmış, işlevselliğini yitirmiştir. Böylece sahnede her şey eşitlenir. Sanatın estetik rejimindeki bu nötrleştirme stratejisi sahnelenen

[249] Trish McTighe, **The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama**, New York, Palgrave Macmillan, 2013, s. 71
[250] Rancière, **Özgürleşen seyirci**, s. 67

şeydeki o verili anlamı söktüğünden 'yeni bir bakışa' sunulmuş olur. Ben Değil oyunundaki Ağız, mekânın içinde tek başına bedensiz olarak konumlanmıştır. Kelimeler bu Ağız'dan dökülse de bedene bağlı bir ağız olarak işlevselliğini kaybetmiş, sahnenin dışından gelen sesleri yayan bir araca dönüşmüştür. Ağız'ın mekana yerleşimi ve bedenden kopartılarak bilinen işlevlerinden uzaklaştırılması Rancière'ci anlamda nötrleşmiş bir sahne deneyimi sunmaktadır. Aynı zamanda metnin başından sonuna hikayesini yarım yamalak dinlediğimiz karakterin farklı yaşlarına dair satırlar birbiriyle iç içe geçmiş, zamansallıklar üst üste binmiştir:

> *"(...) ufacık bir kız... (...) ana babası bilinmiyor... duyan yok... kaybolduktan sonra... havaya uçup... pantolonunun düğmelerini ilikler iliklemez... kadın sadece... sekiz ay sonra... neredeyse saniyesi saniyesine... yani aşksız... bu bir yana... alışıldığı üzere söylenildiği gibi olmayıp... sessiz çocukcağız..."*[251]

Bir kız çocuğunun dünyaya geldiği andan kadınlığa erişmesi ve ardından sessiz çocukluğuna dönüş arasındaki geçişler oldukça belirsiz sıçramalarla ilerlemektedir. Karakter anonimdir. Ağız'ın ilk cümlelerinde okuduğumuz gibi, 'adı… adı… önemsiz…'.[252]

Ben Değil oyun metni minimal bir görsellik üzerine inşa edilmiştir. Sahne üzerinde gösterilecek olan iki figür (Ağız ve Dinleyici) dışında her şey sahne dışından gelen bir 'ses' aracılığıyla işitme duyusuna yüklenmiştir. Sesin kendisi oyunun kurgusu içinde anlamı yaratan – konuşma yoluyla- araçlardan biri olmaktan çıkarak teatral bir öğe haline gelmiştir. Burada Rancière'ci anlamda iki şey dikkat çekiyor. Birincisi, Ağız vasıtasıyla duyulur olsa da nereden ve hangi öznenin zihninden geldiğini bilmediğimiz düşünceler sahnenin dışından sahneye fırlatılmış gibidir. Bilinmeyen ve görülmeyen, sahne dışından içeriye sızmaktadır. Görünmez olanın ses yoluyla 'görünür' kılınması bizi duyulurun paylaşımı kavramına götürmektedir. Burada hem anonim bir öznenin anımsadığı şeyler bilinçten/bilinçdışından çekilir gibi sahne dışından çekilerek sahnede temsil edilebilir hale

[251] Samuel Beckett, **Samuel Beckett- Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 236-237
[252] **A.e.**, s. 236

getirilmesiyle duyulurun paylarını yeniden saptar; hem de bunu yaparken konvansiyonel sahne anlayışıyla uyuşmazlıklar oluşturur. Konvansiyonel sahnede temsile getirilen şey seyircinin görme duyusunu tatmin etmek üzerine kurgulanırken Beckett sahneye işitilebilir olanı getirerek duyulurun paylarını bir kez daha yeniden formüle etmiştir. Görmenin ve bakışın hiyerarşik üstünlüğü kırılarak kendini işitme duyusuna transfer etmiştir. Güçbilmez'in ifade ettiği gibi Beckett'in bedensiz sahnedışı sesleri bilinçli ve yoğun olarak kullanıldığında işitsel bir görsellik yaratmaya başlarlar.[253] Bu bağlamda Rancière'ci anlamda ikinci meseleye gelebiliriz: Görsel olanın işitsel olana transferi yoluyla temsiliyet kipinin estetik rejim lehine değişimi. Beckett işitsel olan yoluyla imgeler yaratabilmek için öncelikle bağlantılı olan her şeyin birbiriyle olan bağlantısını koparmıştır. Ağız'ı bedenden, özneyi hem bedenden hem bilincinden, konuşmayı beyinden:

> *"(...) ve tüm beyin yalvarıyor... beyninde bir şey yalvarıyor... ağzın susması için yalvarıyor... bir an için dur..."*[254]

Bir başka yerde:

> *"(...) bütün makine... ama hayır... kurtuldu ondan... sadece ağız... şimdilik..."*[255]

Ya da:

> *"(...) Tanımadığı bir ses... başta... sesin duyuluşundan çok önce... sonunda kabul etmesi gerekti... başkası olamazdı... kendininkinden başkası..."*[256]

Beyin, konuşan özne, ağız, ses birlikte hareket etmeksizin kontrolden çıkmışçasına bir akıştadır. Kendilik bilinci yok olmuştur. Parçalanmış özne duyduğu sesin kendisine ait olduğunu zorlukla kabul etmektedir. Bu anlamda ses, geçmişle şimdi arasında bir taşıyıcı

---

[253] Güçbilmez, **"Tekinsiz Teatrallik/ Sahne-Dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları"**, s. 29
[254] Beckett, **a.g.e.**, s. 241
[255] **A.e.**, s. 240
[256] **A.e.**, s. 239

işlevi görür. Geçmişe gider, anıları yakalar, Ağız'dan boşaltır. Ses'in belirsiz sahibinin duygulanımlarını değiştirir ve seyircinin imgelemini kurar. İşitsel görsellik, sesin bağımsız bir biçimde kontrolden çıkmışçasına öznenin bilincinin derinliklerinden taşıdıklarını Ağız'dan boşaltması yoluyla yaratılmaktadır. McTighe'ye göre; Ağız, bu soyut ses ile maddi beden arasındaki görünür temas bölgesidir ve karakterlerin anlatılarının 'canlandırıldığı' boş alan olarak sahne fikrini tersine çevirmektedir.[257] Bir nevi oyunda sahnenin kendisinin konuşmakta olduğunu ifade etmiştir. Ses öznede onun bir parçası gibi hissedilmediğinden, duyduğu şeyler karşısındaki duygularını da etkilemektedir. Karakter, paradoksal bir biçimde kendisinin olan 'ses'i duymaya çalışarak ve duydukları karşısında şaşırarak yine ses yoluyla tepki vermektedir:

"(...) ve kendini birdenbire yerde buldu- ...ne?.. kim?.. hayır!.. kadın!.."[258]

Sesin rezonans olarak yarattığı etki, sesin bedenlere teması sesin dokunuşunu göstermektedir ve kimisi suçluluk ve hatıranın şiddetini beraberinde getirerek yaralarken; kimisi kayıp ve yokluğun yoğunluğunu çağrıştırarak bir anı görselleştirmeye çalışırlar.[259]

Görsel olanın işitsel olana transfer edildiği gibi dokunsal olana dönüşümünün izlerini de Ben Değil oyunu üzerinden örneklemek mümkündür. Ağız'ın bedenselliği ön plandadır. Dudaklar, dişler, ağzın içinde dil ve hepsinin durup dinlenmeksizin konuşma eylemi sırasında hareket etmesi bizi bedenselliğin biyolojik gerçekliğine götürürken, diğer yandan dökülen sözcükler ve zihnin anlam arayışı biyolojik gerçeklikle çelişmektedir. Ses, fiziksel varoluşu ile düşünsel varoluşunun nasıl birlikte işlediğini fark ettiği anda şaşırmaktadır:

"(...) epey güç harcadıktan sonra... birdenbire fark edince... ağır ağır fark edince... dudakları kıpırdıyor... düşün! Tabi o zamana kadar bilmezken... ve

[257] McTighe, **a.g.e.**, s. 63
[258] Beckett, **a.g.e.**, s. 237
[259] McTighe, **a.g.e.**, s. 59

sadece dudakları değil… yanakları… çenesi… bütün yüzü… bütün hep- ne? Dil mi? Evet… ağzın içinde dil de…"[260]

Zihnin yarattığı düşünsel eylemin dil yoluyla dışarı vurulması bedenin yapılarıyla çeliştikçe bedenin maddesel varlığı öne çıkarılmış olur. Bu maddesel varlık izleyici üzerinde dokunsal (haptik) bir etki yaratır. Beckett dokunsal etkiyi yaratmak için Ses'i bedenden ayırdığı gibi, her türlü anlamsal ilişki kurmayı sağlayan dili de bedenden ayırmıştır. Beckett önce beden ve dili yabancılaştırır, ardından izleyicinin imgelemini bu iki şeyin birlikte nasıl işleyebildiğine dair sorulara açan bir düzleme taşır. Sahnede yarattığı imgeler doğum, yaşam, ölüm gibi her şeyi içine alabilecek kadar geniş çatı kavramlardır. Stanton Garner'a göre Beckett'in draması, derin bir maddi varoluş ile buna karşılık gelen bir yabancılaşma arasındaki istikrarsızlığı araştırır ve öznenin kendi uyumsuzluğunun üstesinden gelmek için her türlü nafile arayışını dramatize eder.[261] Öznenin maddi ve manevi varoluşu arasındaki uyumsuzluk Beckett oyunlarının fenomenoloji ile ilişkilendiği noktadır.

Bu noktada ekphrasis kavramına da değinebiliriz. Terim kabaca görsel bir temsilin sözel bir temsille ortaya konulması olarak tarif edilebilir. Claus Clüver, kelimeyi gerçek ya da kurmaca sözel temsilde sözel-olmayan gösterge sisteminin oluşturulması olarak tanımlamış ve ekphrasisin sanatlararasılığına dikkat çekmiştir; ona göre sanatlararasılıkta temel mesele sanatların birbiriyle uyuşması değil, her bir sanatın kendi sınırlarına ulaşmasıyla ilgilidir.[262] Bir sanat dalı kendi sınırına ulaştığında başka bir sanat dalının estetiğini içermeye başlar. Rancière'in temsili rejimden estetik rejime geçişi açıklamaya giriştiği çalışmalarında temsilin kendini sunabilmesi için yeni imkanlar araması meselesi Clüver'in ekphrasis üzerine söyledikleriyle örtüşmektedir. Rancière'ci anlamda sanat kendi sınırlarına ulaştığında kendi kipini bir başka sanat kipine aktarır. Oppenheim,

[260] Beckett, **a.g.e.**, s. 240
[261] McTighe, **a.g.e.**, s. 7
[262] Claus Clüver'den aktaran Duygu Toksoy Çeber, **Logos'tan Manzaraya: Metnin Görsel Dramaturjisi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturji Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2016 s. 199-200

Painted Word isimli çalışmasında Beckett'in oyunlarının görsel sanatlarla ilişkisine değinmiş ve oyunların resimsel bir estetiğe sahip olduğunu vurgulamıştır.[263]

Bu Kez oyununa gelecek olursak, resimsel nitelik kendisini sahnedeki yerleşimden itibaren ortaya koymaya başlar. Sahne yüzeyinden üç metre yükseğe yerleştirilmiş yaşlı ve solgun bir yüz oyun boyunca genellikle gözleri kapalı, hareketsiz olarak durmaktadır. Yüz, bir resim portresini andırmaktadır. Resmedilmiş bir portrenin ifadesinden, bakışından, yüzündeki çizgilerden onun hayatına dair hikayeyi elde etmeye benzer şekilde, Bu Kez oyunundaki portrenin hikayesi A, B, C sesleri tarafından anlatılmaktadır. Seyircinin imgelemi seslerin anımsadığı parçalı hikayelerle kurulmaktadır. Tıpkı bir portreye bakarken sezgisel ancak muğlak hissiyatlara kapıldığımız gibi sesler de bize anlama dair daha fazlasını vermeden imgeleri karanlıkta bırakmaktadır.

Karakterin kamusal alandaki geçmişini temsil eden C sesi, metnin içinde bir galerideki yağlı boya tablosunu anımsamaya çalışmaktadır. Yağlıboya tablo eskimiş ve kararmıştır; portrede kim olduğu tam olarak seçilemez:

> *"C: ve orada bir süre başın kaldırılıyor gözlerin yeniden açılıyor eskilikten ve kirden kararmış büyük bir yağlı boya zamanında ünlü biri kadın ya da erkek hatta çocuk genç bir prens belki de…"*[264]

Yağlıboya tablodaki portre sözcükler yoluyla açıklanabilir olamaz. Muğlaklık devam eder, portre karanlıkta bırakılmıştır. Sahnedeki karakterin 'portresindeki' muğlaklık da oyun boyunca aydınlanmaz.

Bu Kez oyununda sahnede resimsel estetiği yaratan bir başka etki, seslere belirli bir uzamsallık kazandırılmasıdır. Krieger'e göre sözcüklerin uzamları yoktur ancak Beckett, oyun karakterinin üç farklı zamanını anlatan üç *ayrı* sesi sahnenin değişik uzamlarına yerleştirerek geçişleri belirginleştirmeye çalışmıştır.[265] Krieger'e göre bu sayede Beckett sözcüklerin kendi sınırlarını aşarak tıpkı bir resmin içinde konumlanan

[263] McTighe, **a.g.e.**, s. 78
[264] Beckett, **a.g.e**., s. 248
[265] Murray Krieger'den aktaran Trish McTighe, **The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama**, s. 82

imgeler gibi belirli bir uzam kazanmasını sağlamıştır. Bu Kez oyununda kurmaca bir sözel temsilin resmin estetiğiyle bir araya getirilerek ekphrastik etkiyi yarattığı söylenebilir.

Solo oyunu; doğum, ölüm ve ikisi arasında yaşanan belli belirsiz anılar üzerine bir oyundur. Anlatıcı bir kimsenin karanlıkta kalmış anılarından üçüncü şahıs kipinde bahsetmektedir. Oyunun başındaki sahne direktiflerinde sahnedeki dekorun (küre, karyola, lamba) yayılan zayıf ışıkta zar zor göründüğü belirtilmiştir. Solo'da estetik rejim söylenen ile görülenin uyumsuzluğu üzerinden yaratılmaktadır. Anlatıcı, içinde kapalı kaldığını ve her günü aynı yerde aynı şekilde yaşadığını ima ettiği bu odadaki objeleri, yüzeyleri ve onların geçmişiyle olan bağını anlatmaya girişir. Ancak bu objeler sahnede görülebilir ve izlenebilir durumda değildir. Her şeyin hemen hemen karanlıkta bırakılması izleyicide anlatılan şeyin bir görselliğe dönüşmesini engellemektedir. Bu durum bizi Rancière'in cümle-imge kavramına götürüyor. Temsili rejimde imgeler, sözü destekleyen, anlamın etkisini arttıran/belirginleştiren destek elemanlar olarak görülüyordu. Ancak estetik rejimde söz ile imge arasındaki hiyerarşinin yıkıldığı cümle-imge'ler vardır ve cümle söylenebilir olan değildir; imge ise görülebilir olan değildir.[266] Metnin içinde uyumsuz imgeler birbirleriyle çarpışmakta ve yeni anlamlar üretmektedirler:

> *"(...) Doğum. Karanlık yırtılıyor. Yavaşça pencere beliriyor. İlk gece. Oda. Yanan kağıtlar. Eller. Lamba. Pirincin parıltısı. Kararma. Kayboldular. Bir daha, bir daha kayboldular. Ağız iyice açık. Bir çığlık. Genizde boğulan. Karanlık yırtılıyor. Kül rengi ışık. Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor. Şemsiyeler sular içinde. Çukur. Fokurdayan kara çamur. Tabut çerçeve dışında. Kimin tabutu? Kararma. Hepsi kayboldu. Başka bir konuya geçiyor…"*[267]

Yukarıda monoloğun bir parçası alıntılanmıştır. Parçanın içinde kısa cümleler ve birbirinden bağımsız imgeler görülüyor. Hepsi bir araya geldiğinde karakterin doğumu ile ölümü arasındaki yaşantının yoğun ve bütünsel bir imgesine varılmaktadır. Karakter doğmuş, bir odaya getirilmiş, ona bakım veren ellerle çevrelenmiş, belki yetişkinliği döneminde genzinde boğulan, bir türlü patlatamadığı o çığlık ile yaşamış, ardından

[266] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 50
[267] Beckett, a.g.e., s. 288

kendini gömüleceği çukuru izlerken görmüştür. Monoloğun bütününde aynı temayı tekrarlayan döngüler bulunmaktadır. Bu tekrarlar metne şiirsel bir etki kazandırmaktadır. Beckett; oda, lamba, çığlık, karanlık, tabut, şemsiye gibi imgeleri birbirleriyle uyumsuz bir biçimde bir araya getirerek karakterin doğum ve ölüm arasında yaşadığı döngüyü yalın ama yoğun bir biçimde anlatmanın yolunu bulmuştur. Cümle-imge'lerde olduğu gibi imgeler birbiriyle uyumsuz bir biçimde bir araya gelerek çarpışır ve yeni anlamlara açılırlar. Mariko Hori Tanaka, makalesinde Beckett'in estetiğini Japon şiiri haiku ile benzeştirmektedir. Haiku, birbiriyle bağdaşmayan iki görüntünün bir bütün halinde birleşerek görünmeyenin görüldüğü ve duyulmayanın duyulduğu bir sanattır.[268] Tanaka, Eisenstein'ın montaj tekniğinin de haiku formundan etkilendiğini söylemektedir. Rancière, Godard'ın sinemasını; bir filmin sahnesini bir başka filmin başlığı ya da diyaloğuyla, bir roman cümlesiyle, bir tablo detayıyla, bir şarkının nakaratıyla, güncel bir fotoğrafla ya da bir reklam mesajıyla sonsuzca bağlantılandırmak[269] olarak açıklarken montaj tekniğine referans vermiş ve birbiriyle uyumsuz imgelerin bir araya getirilerek çarpışmalar düzenlemenin estetik rejimin mantığının bir parçası olduğunu ifade etmiştir. Böylece Eisenstein, Beckett, Godard ister montaj tekniği, ister haiku estetiği, ister cümle-imgelerin kullanımı densin klasik temsili rejimin yapısını estetik rejim lehine deforme etmektedirler.

3.2.1. Beckett'in Kısa Oyunlarında Metaforik İmge

Beckett'in oyun yazma serüveninde sahne ve kurduğu imgeler giderek yalınlaşmaktadır. Özellikle 60'lı yıllardan itibaren yazdığı kısa oyunlar oldukça az eşyaya sahip izole edilmiş bireylerin kendi iç seslerinin vızıltısıyla baş başa kaldıkları bir yok zamanda, bilinmez mekanlarda geçmektedir. Rancière'in estetik rejimi perspektifinden incelediğimiz Ben Değil, Bu Kez ve Solo oyunları bu bahsi geçen kısa oyunlardandır.
Esslin *Absürt Tiyatro*'da, yaşamının yedinci on yılına girerken Beckett'in en uç noktadaki özlülüğe, tek ama karmaşık çok yüzlü bir imgeye yoğunlaşma eğiliminin hem sahne için

[268] Mariko Hori Tanaka, "Elements of Haiku in Beckett: The Influence of Eisenstein and Arnheim's Film Theories", **Samuel Beckett: Endlessness in The Year 2000**, Editions Rodopi B.V., Sayı: 11, 2011, s. 327
[269] Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, s. 64

hem tv için yazdıklarında belirginleştiğini söyler.[270] Neredeyse yazdığı tüm oyunlar insanlık durumunu ve yaşama uğraşını konu edinirken bu uğraş içerisinde üç önemli imge ön plana çıkmaktadır: Doğum, yaşam ve ölüm imgesi. Esslin'in bahsettiği gibi yaşamın tüm karmaşık yapısı doğum, yaşam ve ölüm imgelerinin yoğunluğunda toplanmaktadır. Yine Charles Juliet'in Beckett ile yaptığı röportajda, Beckett'in yaşam ve ölümü son derece dar bir alanda anlatabilmeyi istediği görülmektedir.[271]

Beckett'in imgelerini Müller'de olduğu gibi teker teker ele almayacağız. Çünkü onun metaforik imgeleri Rancière'in cümle-imge'lerinde olduğu gibi birbiriyle uyumsuz pek çok imgenin bir araya gelmesiyle yoğun ve tek bir imgeyi inşa etmektedirler. Ben Değil oyunu, doğum imgesine ve tekrar eden bir döngüdeki sıkıntılı yaşam imgesine odaklanmaktadır. Oyunun başlangıcında karakterin habersiz bir biçimde dünyaya getirilmesine ya da 'fırlatılmasına' gönderme yapacak şekilde sözler dökülür Ağız'dan:

> *"AĞIZ: … çık… gel bu dünyaya… bu dünya… ufacık bir şey… zamanından önce… işe yarama- ne?.. kız?.. evet… ufacık bir kız… bu… burada… zamanından önce… işe yaramaz bu çukura… "* [272]

Karakter işe yaramaz bir çukur olan dünyaya fırlatıldığı gibi sahneye de fırlatılmıştır. Ardından Ağız, belli belirsiz ama birbirini tekrar eden tek bir anıya odaklanmış gibidir. Bu anı, karakterin bütün çocukluğunun ve belki de yaşamının bütünüdür:

> *"AĞIZ: (…) ta altmışına ulaşıncaya kadar dikkate değer hiçbir şey olmadan ta ki- ne?.. yetmiş mi?.. aman Tanrım!.. yetmişine gelinceye kadar… bir tarlada dolaşırken… çuhaçiçeklerine bakınırken amaçsız… vakit geçirmek için… bir iki adım atıp durup… etrafa boş boş bakıp… sonra tekrardan… bir iki daha durup ve bakınıp… falan filan… sürüklenip giderek… sonra birdenbire… yavaş yavaş… her şey bitti…"*[273]

Monoloğun bu kısa ama yoğun parçasında Beckett karakterin ömrünün tümünü onun tüm ıstırabıyla birlikte anlatmayı başarmıştır. Bir tarla, içinde çuhaçiçekleri, tarlanın

[270] Esslin, **a.g.e.**, s. 40
[271] Charles Juliet, **Samuel Beckett ile Görüşmeler**, çev. Sema Rifat, İstanbul, Om Yayınevi, 2000, s. 67
[272] Beckett, **a.g.e.**, s. 236
[273] **A.e.**, s. 237

içinde yürüyen bir çocuk ve hemen ardından onun yetişkinliği bir araya gelerek acı veren ve yalnız bir yaşamın imgesini yaratmaktadırlar. Beckett, oyunun içinde yaşamın bu başlangıç ve bitiş döngüsünü belirli periyotlarla tekrarlayarak kendi kavrayışındaki yaşam imgesini yeniden oluşturmaktadır:

> *"AĞIZ: (…) her sabah taptaze… tekrar tarlada…nisan sabahı… yüz çimenlere gömülü… tarla kuşlarından başka bir şey yok… topla şunları orada… devam et anlaşmaya çalışmaya… birkaç daha- ne?.. değil mi?.. yapacak bir şey kalmadı mı?.. söyleyeceği bir şey yok mu?.. pekala… söyleyeceği bir şey yok… başka bir şey deneyiniz…(…) falan filan…"*[274]

Karakter, her sabah -belki de bütün yaşamı boyunca- benzer eylemleri tekrar etmektedir. Her sabah taptaze yeni bir gündür ancak ironik bir biçimde bunlar üzerine konuşacak, düşünecek bir şey yoktur. Beckett, taptaze bir sabahın umutlu duygusunu varoluşsal olarak hiç umudun olmadığı çıkışsız bir yaşamın umutsuzluğuyla çarpıştırmaktadır. Bu çarpışmadan Beckett'e özgü bir yaşam imgesi doğmaktadır.

Bu Kez oyununa baktığımızda ilk önce yaşamı ve düşünceleri A, B, C sesleri tarafından ancak fragmanlar halinde ortaya çıkan, sahnede bir yağlıboya portre gibi duran bir sahne imgesiyle karşılaşıyoruz. Beckett; A, B, C sesleri aracılığıyla karakterin geçmişinin yıkıntıları arasında dolaşmamızı sağlar. A sesi karakterin çocukluğunu, B sesi kırık bir aşk hikayesini, C sesi ise kamusal alanlardaki varlığını temsil etmekle birlikte bu seslerin seçtiği sözcükler ve tekrarlar seyircinin zihnini imgelem düzeyinde harekete geçirmektedir. A sesi, karakterin çocukluğunda aradığı bir yıkıntının peşine düşmüştür. Karakterin çocukluğu 'kapalı bir hava', 'soluk güneş', 'sabah güneşi olmayan' bir atmosferin anılarını çağırmaktadır. B sesi her şeyin hareketsiz olduğu, 'devinimsiz', 'sessiz', 'kıpırtısız' deyim yerindeyse taşlaşmış zamanlardan bahseder. Sesin bu zamanları anlatırken karakteri bir taşın üzerinde konumlaması belki de boşuna değildir. C sesi ise karakterin sığındığı kütüphane, galeri, postane gibi mekanlardan bahsederken bitmek bilmeyen bir kışa vurgu yapar: 'hep kış, sonra bitimsiz kış yıllar yılı kış sanki bitemiyor gibi geçen yıl bitmiyor ilerleyemeyen zaman gibi…'[275] Tüm bu tekrarlar

[274] **A.e.**, s. 243
[275] **A.e.**, s. 253

imgelem düzeyinde katastrofik bir evren yaratmaktadır. İlerlemeyen zaman, hareketsizlik, boşluk duygusu, sessizlik, çocukluğunun yıkıntılarını anımsayan bir bilinç ile bir araya gelerek bizi metnin bütününe yayılan ölüm imgesine götürmektedir. Metinde her sesin hikayesi kendi içinde dondurulmuş, yaşamayan, zaten ölü olan bir geçmişin anılarının şimdide parlayışıdır. Karakter belki de her defasında denemiş ama başaramamıştır:

> *"B: bu kez sonunda deneyip başaramadığında karanlıkta pencerede ve uçup giden gece kuşunun bir başkasının ardından ötüşü ya da bir tarla faresiyle içi boş ağaca geri dönüşü artık tek bir ses bile yok (...) o halde vazgeçmekten başka çare yok orada pencerede gecenin karanlığında ya da ay ışığında kesin olarak vazgeçmeli ve bırakmalı gelsin daha kötüsü olmaz zaten seni sarmalamaya gelmiş geniş kefen daha kötü değil öncekinden…"* [276]

Oyunun isminin 'Bu Kez' olması bu açıdan ironik görünmektedir. Yaşam uğraşında her defasında 'başarısız' olan karakterine rağmen Beckett 'Bu Kez' ismiyle bir umudu çağrıştırsa da metnini umutsuzluklarla örerek uyumsuzluklar yaratmakta ve seyircisini kefenine sarılmayı bekleyen bir karakterle baş başa bırakmaktadır.

Solo oyunu, anlatıcının 'Doğumu ölümü oldu' cümlesiyle başlar. Anlatıcıya göre karakterin 'o zamandan beri yüzünde hep bir ceset tebessümü'[277] vardır. Karakter her günün birbirinin aynısı olduğu bir odada, yaşamla ölüm arasında, ailesiyle olan anılarını belli belirsiz hatırlayarak ve onların hayaletleriyle uğraşarak geçirmektedir. Yaşayan bir ölü gibi hayatını anılarda dondurmuştur. Doğum ile ölüm arasındaki yaşam es geçilecek kadar anlamsızdır. Beckett'e göre doğmuş olmak ölüme yazgılı olduğumuzu bize hatırlatmaktan başka bir şey yapmaz. Bu yüzden metinde doğumla ölüm iç içe geçirilerek karakterin tüm anıları bizi doğum ve ölüm imgesinde yoğunlaşmaya yönlendirmektedir.

> *"(...) Doğumu ölümü. Anlamsız bir gülümseme. Otuzbin gece. Aydınlığın bittiği yerde, ayakta, ötelere bakıyor öylece. Yine her yer kapkaranlık. Pencere kaybolmuş. Eller de. Lamba da. Hiçbiri yok artık. Karanlık yavaşça yırtılıyor. Kül rengi ışık. Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor. Bir mezarın çevresinde şemsiyeler…"*[278]

[276] **A.e.**, s. 255
[277] **A.e.**, s. 284
[278] **A.e.**, s. 287

Yüksel'in aktardığına göre Dobrez, Beckett'in tüm olguları en az'a indirgeyerek 'indirgenemeyen' olguya ulaşmaya çalışmaktadır; insanın özü işte bu 'indirgenemeyen'de belirlenmektedir.[279] Doğum ve ölüm imgeleri Beckett için bu indirgenemeyen özü ifade etmektedir. Her üç oyun da farklı yollarla doğum, ölüm ve yaşam imgesini birbiriyle benzemeyen başka imgeleri çarpıştırarak kurmaktadır ve kelimelerin varlığı sona erdiğinde içinde yoğun bir biçimde her şeyi barındıran tek bir çatı imgeye ulaşılmaktadır. Rancière, sanatın estetik rejiminden sahneler olarak adlandırdığı *Aisthesis* kitabında anın ve anlamın askıya alınış pratiğinden bahsetmektedir. Estetik rejimi içeren modern romanın ve yeni tiyatronun estetiğinde bir kayıtsızlık vardır. Hiçbir şey yapmayarak sadece duyumsayan, varoluş hissini deneyimleyen, vazgeçmiş karakterler vardır.[280] Bu karakterler sadece şimdiki anın duygusunda var olmaktadırlar. Beckett'in Ben Değil, Bu Kez, Solo gibi son dönem kısa oyunlarında bu etki belirgindir. MgTighe'ye göre Beckett bize dramayı, zamanı ve anlatıyı askıya alma konusunda bir fotoğraf ya da tabloyla aynı güce sahip olarak düşünmemizi söylemektedir.[281] Buradan Barthes'in fotoğraf üzerine düşüncelerine dönersek, fotoğraftaki punctum olarak belirlediği şeyin Beckett'in oyunlarında imgesel düzeyde kurulduğundan bahsedebiliriz. Beckett'in bu oyunlarda ürettiği indirgenemeyen metaforik imgeler, doğum ve ölüm imgeleri, fotoğrafın punctum'unun fotoğrafta açtığı bir yarık gibi sahnede bir gedik açar; bakan kişinin kurduğu ilişkilenme ile anlamı çoğullaşır, muğlaklaşır. Bu sanat eserini alımlayan kişi için bir belirme anıdır ve bu anda zamanın akışı da durdurularak anın askıya alınması söz konusu olmaktadır. Beckett anlamın ve anın askıya alınması pratiğinde geçmiş ile geleceği iç içe geçirir, zamanın durduğu sonsuz bir şimdiki zamanda birbiriyle uyumsuz birçok imgeyi çarpıştırarak doğum, ölüm ve yaşam imgelerini metaforik olarak yeniden üretir.
Beckett'in içinde her şeyi yoğun bir biçimde barındıran tek bir imge üzerine yoğunlaşması, Beckett'in imgelerini monad kavramıyla ilişkilendiren çalışmalara aracı

[279] Yüksel, **a.g.e.**, s. 43
[280] Jacques Rancière, **Aisthesis: Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler**, çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul, MonoKL Yayınları, 2018, s. 81
[281] MgTighe, **a.g.e.**, s. 96

olmuştur.[282] Leibniz'e göre monadların dışarıdan etkilenmeyen kendi içsel kuvvetleri vardır ve monadların *penceresi* yoktur. Beckett'in oyunlarında dışarı taşmayan, karakterlerin kendi içinde parlayıp sönen, aynı umutsuzluğun döngüsel olarak devam ettiği ve hiçbir çıkışın olmadığı duygulanımlar/yaşantılar monadların penceresizliğiyle benzeştirilmiştir.

Beckett'in ve Müller'in yarattığı imgeleri tüm bu arka plan bağlamında birlikte inceleyerek Rancière'in imgenin krizi kavramıyla birlikte ele alabiliriz.

3.3. Müller ve Beckett'te İmge, İmgenin Krizi

Müller, Beckett'in Sözsüz Oyun 1 ve 2'sini anımsatacak biçimde Germania Berlin'de Ölüm (*Germania Tod in Berlin, 1971*) oyununda Nachstück isimli bir sahne düzenlemiştir. [283] Beckett'in oyunlarında sonsuz bir uğraşa rağmen başarısız olan insanın krizi anlatılır ve sonunda 'insan' başarısızlığını kabul ederek vazgeçer. Sonsuz uğraş ve çaba döngüsü bir umutsuzlukla sonlanmıştır. Ancak Müller'in oyununda başta yüzünde ağız olmayan 'insan' sonunda çığlık atar ve yüzünde bir ağız oluşur. Müller'in insanı Beckett'teki umutsuzluğu kıracak formülü bulur ve bir değişim yaratır. Müller'in Beckett'teki umutsuzluğu kıran formülünü karakterin içine düştüğü krizi çözümlemesi anlamında düşünmemek gerekir. Eğer bu yanılgıya düşersek, elimize formun dönüşümü ile ilgili hiçbir şey geçmez. Müller'in yaptığı, dramaturjik anlamda çerçevenin ve formun kendisinde yarattığı dönüşümdür. Kalb'e göre Müller, Germania Berlin'de Ölüm adlı oyununda *sentetik fragman* dediği yapıyı oluşturmuştur.[284] Sentetik fragman yapısı bağlantıların gevşek olduğu fragmanların birbiri ardına dizildiği, benzeşmeyen şeylerin bir arada olduğu bir yazım biçimidir. Oyun Alman tarihinden fragmanlar içerirken Nachstück fragmanı Beckett'in oyunlarından esinle yazılmıştır.

---

[282] Beckett'in oyunlarını Leibniz'in monad kavramıyla ele alan bir çalışma için bkz. Katrin Wehling-Giorgi, "SPLENDID LITTLE PICTURES: Leibnizian Terminology in the Works of Samuel Beckett and Carlo Emilio Gadda", **Samuel Beckett Today - Aujourd hui**, Sayı: 22, 2010, ss. 341-354

[283] Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, s. 198

[284] Jonathan Kalb, **The Theater of Heiner Müller**, Melbourne, The University of Cambridge, 1998, s. 138

Müller'in 'insan'ının yüzünde bir ağız oluşması Beckett'in Ben Değil oyununa bir gönderme olarak da düşünülebilir. Beckett'in incelediğimiz iki oyununda da sessiz bir çığlıktan bahsedilmektedir. Ben Değil oyununda;

> *"(...) örneğin yardım istemek için çığlık atamıyor... içinden çok gelseydi... çığlık... (Çığlık atar.) ... sonra dinler... (Sessizlik.) ... çığlık atar sonra... (Tekrar çığlık atar.) ... Sonra tekrar dinler... (Sessizlik.) ... hayır... tutuyor... mezar gibi sessiz her şey..."*[285]

Beckett'in karakterinde çığlık atılsa bile uyumsuz bir biçimde bir sessizliğe dönüşmüştür ve bireyin içinde patlamıştır. Solo oyununda da çığlık bastırılır:

> *"(...) Ağız iyice açık... Bir çığlık... Genizde boğulan... (...) Çığlık... Burnundan alınan soluk bastırıyor çığlığı... Bir daha ve bir daha... Bir daha, bir daha kayboldu..."*[286]

Çığlık imgesi Beckett'in oyunlarında bastırılan ve insanın içinde olduğu umutsuz döngüyü tekrar ve tekrar yaşamasının metaforu olarak kullanılır. Tıpkı Leibnez'in penceresiz monadları gibi, sistem kendi içerisinde kapalı kalır ve her şey *çıkışsızdır*. Müller, Beckett'in durağan formunu ödünç alarak sistemi patlatır. Resim Tasviri'nde kadın ve adamın tekrar eden şiddet sahneleri vardır. Metinde adamın her gün dirilen kadını belki de her gün öldürdüğüne dair bir ifade vardır. Ancak Müller bir patlamayla ortaya çıkan yeniden doğuştan bahsederek metni de biçimsel olarak dramatik yapının 'patlaması' şeklinde düzenlemiştir. 'Patlayan çerçeve'de anlatıcının, dinleyicinin, ölülerin, yaşayanların hepsinin konumu yerle bir edilmiş, dramatik yapı lağvedilmiş ve bu hareketten doğan fırtınadan politik anlamda bir dönüşüm beklenmektedir.

Beckett'in ve Müller'in oyun yazım çizgisinde temsil hala vardır. Metindeki söz, karakterler ve imgeler hala bir *benzerlik* rejimi etrafında oluşturulmaktadır. Sayın'ın benzeşmeyen bir benzeşim olarak adlandırdığı imge (metaforik) oluşturma biçimi klasik

[285] Beckett, **a.g.e.**, s. 239
[286] **A.e.**, s. 288-289

temsil yapısındaki benzerlik ilişkisinden kopmuştur. Temsiliyet yok olmamış, belli bir ölçüde başkalaşarak klasik temsiliyet yapısından koparılmıştır.

Müller'in çerçeveyi patlatması, bir patlama kurgulaması onun imgelerinin de dağınık, çok ve şiddetli olmasına sebep olmaktadır. Birbiri üzerine binen, toplumsal olarak kazınmış anlamları yerinden eden, akıl karıştıran, muğlak, kolayca tek bir anlama indirgenemeyen, duyusal olarak sinestetik etkiler yaratan ve farklı sanatsal disiplinleri bir arada kullanarak oluşturulan imgeler ortaya çıkarmıştır. Bu imgeler, metnin içinde uçuşmakta ve her defasında yeni bir 'okumaya' açılmaktadırlar. Beckett'e gelince, onun imgeleri indirgenemeyen bir 'öz' imgeyi yaratmak üzere bir araya gelerek 'doğum', 'ölüm' gibi çatı imgeleri oluşturmaktadırlar. Metinlerde bahsi geçen iç sıkıntısı, bekleyiş, acı çekme gibi her kavram doğmanın ve bu yüzden de kaçınılmaz olarak ölecek olmanın anlamı üzerine sorgulamalara açılmaktadırlar. Ancak bu sorular cevap bulmaz ve olumlu hiçbir şey olmaz. Bu yüzden Beckett'in biçimi bir patlama yaratmaz, döngüsel olarak kendini tekrar eden kapalı sistemler yaratır. Örneğin, Ben Değil oyununda perde inerken sanki oyun hiç bitmiyormuş gibi Ağız konuşmaya devam eder. Beckett'in insanlık krizini umutsuzca ele aldığı yaklaşımındaki donmuşluk, formunu ve imge üretimini şekillendirir. İmgeler son derece zengin bir duygulanıma izin verecek ölçüde karmaşık, ancak bir o kadar da sadedir. Metinleri sessizliklerle örülmüştür.

3.4. İmgenin Krizinin Üstesinden Gelmek?

Rancière imgenin krizinin, bağlantılı olduğu tüm referanslardan kopartılmış imgelerde, sanat-hayat özdeşliği içerisinde kaybolmuş imgelerde ve sermaye ile iş birliği yapan ticari imgelerde olduğunu iddia etmiştir. Bu tür imgelerin estetik rejimin özelliklerini içeren yapıtlarda var olabileceğini belirtmiştir. Ancak imgenin kullanılış biçiminin bu krizin üstesinden gelmekte önemli bir rol oynayabileceğini de düşünmektedir. Öyleyse Müller'in ve Beckett'in tartıştığımız oyunlarındaki imge üretimi Rancière'ci anlamda nerede konumlanmaktadır?

Rancière, metaforun politik olduğunu ifade etmişti. Çünkü, bir imgenin yerine bir başkasını, kelimelerin yerine görsel biçimleri veya görsel biçimler yerine kelimeleri

geçirerek temsil öğelerinin yeniden bölüşülmesini sağlarlar.[287] Bu da bizi duyulurun paylaşımına götürür ki, Rancière duyulurun paylaşımını tamamen estetiğin politikası zemininde tartışmaktadır. Rancière için imge krizinin içinde ele aldığı, bağlantılarından koparılmış, imge enflasyonu yaratan eserler aslında imgelerin kullanım bolluğuyla ilgili değildir. Onun eleştirisi; görünen ile görünmez olan, söz ile görüntü, işitsellik ile dokunsallık arasında yeni ilişkiler kuramadan, duyulurun paylaşımında bir değişim yaratmadan ortaya saçılan imgelerin yarattığı enflasyondur. Müller'in metinlerinde güçlü bir metafor ve imge istilası olduğundan bahsetmiştik. Resim Tasviri'nde yoğun bir biçimde kullanılan imgeler kazılı olduğu anlamlardan sökülüp yeni anlamlara ve yeni bağlantılara kavuşturularak imgenin fetiş haline gelmiş anlamlarına meydan okumaktadır. İçeriği tamamen boşaltılmış, kaynağından bağımsız referanslar olmak yerine, kaynakları mitsel bağlantılara gönderme yapılarak metnin içinde tutulmuştur: Resim Tasviri'ndeki kadının Euripides'teki Alkestis'i çağrıştırması gibi. Müller, imgeyi metaforik olarak düzenleyebilmek için palimpsest/übermalung tekniğini kullanarak Alkestis'in üzerine yeni bir kadın imgesi çizmiştir. Benzer şekilde güneş imgesi oyunun başında ebedi ve tek bir ışık kaynağıyken ardından bu konumunu terk etmiş, çoğullaşmıştır. Yazar, aydınlanma düşüncesi ve onun 'güneş' ile simgelendiği düzeni imgesel olarak yıkmıştır. Bu bağlamda altı çizilmesi gereken nokta imgenin krizinin üstesinden gelebilmek için imgeleri ekonomik kullanmaya gerek olmadığıdır.

Beckett'e gelecek olursak, onun eserlerinin de imge krizinin üstesinden imge kullanımını yalınlaştırdığı için geldiğini iddia etmeyeceğiz. Beckett'in tek ve içinde pek çok şeyi aynı anda barındıran imgeleri, başka imgelerin yan yana gelmesiyle yeni metaforik anlamlara açılmaktadır. Ölüm imgesinin birbirinden bağımsız birçok imgenin bir araya getirilerek bir çırpıda anlatılması gibi. Beckett'e göre aslında tüm yaşamın temeli olan, neredeyse tüm yapıtlarının meseli olan ölüm kavramı, ironik bir biçimde kısa ama yoğun monologlarla imgesel bir anlatıma dökülmektedir. Rancière'ci anlamda Beckett'in imgelerindeki krizden çıkma imkânı, imgelerin azlığından bağımsızdır. İmgenin sözü, sözün imgeyi tanımlamasına izin vermemesi, oyunlar üzerinden de tartıştığımız gibi

[287] Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, s. 98

disiplinlerarası başka sanatların katılımıyla bir sanat biçiminin bir başka sanat biçiminin imgelemini kurabilmesidir.

Müller ve Beckett'in oyunlarındaki tek bir anlama indirgenemeyen, fetiş formları askıya alan imgeler Rancière'ci anlamda imgenin krizinin üstesinden geliyor sayılabilirler. Çünkü Rancière'in düşüncesinde kriz fikri, krizden çıkmanın olanaklarıyla birlikte gelişmektedir. Krize giren imge aynı zamanda bakışımızı değiştirecek yolları bulabilir: İmgeler bakışımızı değiştirir; eğer anlamları öngörülmemişse ve anlamları da etkilerini öngörmüyorsa, imgeler mümkün olanın manzarasını da değiştirir.[288]

[288] **A.e.**, s. 105

SONUÇ

Aristoteles Poetika'yı yazdığında, İ.Ö. 5. yüzyılda Yunanlılar'ın yaşamının içinden doğan tragedya formu ilk zamanlarındaki şöhretini yitirmeye başlamıştı bile. Nietzsche, Euripides'in tragedyalarıyla birlikte tragedyanın özüne dair olan Dionysos'çu unsurların tragedyadan kovulduğunu, akılcı bir bireyselleşme ilkesinin ön plana çıkarıldığını söylemiştir. Nietzsche'ye göre Euripides tragedyayı Sokratik düşüncenin temsilcisi haline getirmiştir.[289] Antik Yunan düşüncesinin kendi içindeki gelişimi ve dönüşümüne rağmen Roma Tiyatrosu, Orta Çağ'dan sonra ortaya çıkan ve Rönesans ile birlikte gelişen klasik akımlar hep Aristoteles'in Poetika'sına ve onun belirttiği ölçülere geri dönüşlerle doludur. Tarihin hemen hemen her dönemecinde Aristotelesçi Batı Tarzı tiyatro yeni akımlarla kesiştiği bir alan yaratabilmiştir. Aristotelyen tiyatro, Batı'nın geleneksel konvansiyonunu oluşturmuştur. Artık "yenilikçi" akımlar kendini ondan ne ölçüde ayırdığıyla birlikte tanımlanmaya başlanmıştır. Romantik akımlar, karşı gerçekçi eğilimler, yirminci yüzyılın avangard akımları, Brecht'in politik epik tiyatrosu Aristotelyen tiyatroya karşı geliştirdikleri eleştirel tutumu ortaya koymuşlardır. Bu tarihsel eleştirel tutum tiyatroda temsil krizi fikrinin içinde ele alınmaktadır.

Temsil krizi fikrinin içinde tiyatronun dramatik formu çeşitli yaklaşımlar doğrultusunda yenilenmiştir. Radikal tutumlar klasik dramatik yapıyı dayandıkları düşünsel arka plan ölçüsünde dönüştürmüş ve hatta kimi zaman nihilizme kayan bir bakışla yok etmişlerdir. Temsil krizinin başlangıcından günümüze değin yapılan tartışmalarda yer tutan bir başka unsur sanatın imgesel doğasıdır. Sanatın varlığından itibaren imgesel bir doğası olduğu kabul edilse de yapıtların üretimindeki imge yaratım mekanizması değişmiştir.

Eğer sanatta imgelerle üretiyorsak imge üretmenin koşulları ve ortaya çıkardığı anlamlar üzerine eğilmenin önemli olduğunu vurgulamak gerekiyor. Sanat eserinde imgelerin birbirleriyle ilişkilenme biçimleri ve yaslandıkları arka plan sanat eserinin

[289] Freidrich Nietzshe, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005, s. 84

günümüzdeki temsiliyeti hakkında pek çok bilgi vermektedir ve onu eleştirel bir okumaya tabi kılmaktadır. 20. yüzyılın temel sanat okumasında imgelerin birbiriyle bağlanma biçimlerinin gevşekliği, anlamın görüntüsünün bozulması, anlamın sonsuzca kez yeniden yapılandırılan bir süreksizlik halinde belirmesi gibi tartışmalar bulunmaktadır. Bu tartışmalar klasik yapıların tahakkümünün kırılmasıyla birlikte doğan yeni özgürlük alanında başka birtakım sorunların ortaya çıkışıyla birlikte ele alınmaktadır. Söz gelimi, imgeler sanat eserinde salt seyircinin dikkatini cezbetmeye yönelik bir görsel bombardımanı şeklinde yapılandırılmış olabilir. İmgeler ticari kaygıları besleyen metalar şeklinde sunuluyor olabilir. Sırf sonsuzca anlama açılsın diye arkalarında hiçbir bağlam olmaksızın yaratılmış keyfi imgeleri düşünce üretebilecek imgelerden ayırt edebiliriz? 20. yüzyıl sanatında anlamın muğlak kalışının yükselen bir değer olarak belirmesi üretilen imge ile ardındaki anlam arasındaki tüm ilişkileri koparmış mıdır? Artık sanat eserinde imgeler verili herhangi bir anlamsal ilişkiden azade midir yoksa imgeler aracılığıyla kurulan anlamın mekanizmasında bir değişiklik mi meydana gelmiştir? Bu sorular tiyatro sanatının içinde hem metinlerdeki yazınsal imge üretimi hem de sahnede oluşturulan hareketli görsel imge üretimi açısından kişisel anlamda merak uyandırdığı için çalışmanın başlangıç noktasını oluşturdu. İmgelerin tiyatro metinlerinde ve sahnelenmesindeki bugünkü dizilimini kavrayabilmek için imgelerin kullanım biçimlerinin belirli tarihsel uğraklarda nasıl kırılmaya uğradığını ele almak gerekiyordu. Tiyatro sanatında imgesel olanın dönüşümünün izi sürülürken çalışma kaçınılmaz bir biçimde temsil krizini de ele almayı gerektirdi. Bu bağlamda Jacques Rancière'in temsil krizinin içinde ele aldığı imge krizi fikri anahtar bir rol üstlendi.

Çalışmada imgeler tiyatro metinlerinde üretilen yazınsal imgeler bağlamında ele alınmıştır. Metinlerinde imgesel dili yoğun olarak kullanan Samuel Beckett'in son dönem Ben Değil (*Not I, 1972*), Bu Kez (*That Time, 1975*) ve Solo (*Piece of Monologue, 1980*) isimli oyunları ile Heiner Müller'in Resim Tasviri (alm. *Bildbeschreibung*, ing. *Explosion of a Memory/Description of a Picture, 1984*) adlı oyunu incelenmiştir. İncelenen oyunlarda sahneleme pratiklerine bağlı olarak üretilen görsel imgeler çalışmanın dışında bırakılmıştır. Beckett ve Müller'in metinlerinin seçilmesinin nedeni, iki oyun yazarının da

çeşitli janrlar etrafında (absürd, postdramatik tiyatro vb.) sıklıkla incelemeye tabi olmakla birlikte bu tartışmaların sınırlılığı içinde kalmayı reddeden oyun yazım stratejilerinin olmasıdır. Birbiriyle pek de benzeşmeyen stratejilere sahip iki oyun yazarı Rancière'in imge felsefesiyle birlikte ele alındığında belirli bir ortaklık zemininde birleşebilmiştir. Çalışmanın iddiası odur ki, Rancière'in bakış açısı iki yazarın eserlerinin imge üretimini hem belirli bir ortaklık zemininde hem de karşılaştırmalı olarak inceleyebilecek hareket imkanını sunmaktadır.

İmge dendiğinde tek bir disiplinden, tek bir tarihi dönemden, sanatın herhangi bir veçhesinden hareket ederek kolayca kavranamayan ve tanımlanamayan bir yapıyla karşı karşıya kalıyoruz. Bu sebeple çalışmanın temel olarak gözettiği esaslardan biri imgenin ne bağlamda ele alınacağını belirlemeye çalışmak oldu. Bunu yaparken de öncelikle imge kavramının dönüşümü tarihsel olarak incelenmiştir. İmgeyi siyaset bilimi, tarih, psikoloji, sanat, gündelik hayattaki kavrayışın içinde nasıl konumlandırdığımız üzerinde durulmuştur. İmgenin felsefe alanındaki tartışmalara uzanan kökleri ile sanat tarihinde kendini gösterme biçiminin kısa bir soy kütüğü çıkarıldıktan sonra tiyatro sanatının içinde nasıl bir yer edindiği incelenmiştir. Ardından imgesel anlatımın çağdaş tiyatro içinde nasıl ve ne anlamda yükselişe geçtiği tartışılmıştır. Rancière'in imge felsefesinin yanı sıra Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Guy Debord, Jean Baudrillard gibi yazar ve düşünürlerin imgeyi ele alma biçimlerine de değinilmiştir. Çalışmanın bizi neden ve nasıl Rancière'in imge felsefesine yönlendirdiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Beckett ve Müller'in birbiriyle olan bağlantı noktası ile onları Rancière'in düşünsel izleğine bağlayan köprü inşa edilmeye çalışılmıştır.

Rancière'in estetik rejimi çağdaş sanat yapıtlarındaki imge üretimine odaklanırken, onların birbirine gevşek bir biçimde bağlanan, neden-sonuç ilişkisine tabi olmayan, anlatının içinde fragmanlar halinde kimi zaman anakronik olarak beliren yapılar olduklarını söylemektedir. Bu söylem, postmodernist yaklaşımın imgeyi değerlendirme biçimiyle de uyuşmaktadır. Ancak Rancière, postmodernist genel eğilimden farklı olarak 'yeni' sanat yapıtında temsilin sonu fikrine karşı çıkmaktadır. Ona göre estetik rejim

temsilin mekanizmasındaki bir değişikliğe işaret etmektedir. Aynı zamanda Rancière 'yeni' sanat yapıtının resimde figüratif olan yerine soyut olana yönelmesi, tiyatroda metin ve hikâye yerine harekete/performansa yönelmesi gibi bir zorunluluğu olmadığını düşünmektedir. Estetik rejimde, içinde bu görünümlerin hepsiyle karşılaşabildiğimiz heterojen bir yapı olduğunu, Batı'nın konvansiyonu olan temsili rejime dair ölçülerin yitirildiği bir sanat yapma biçiminin ortaya çıktığını belirtmektedir. Buna bağlı olarak imge rejimleri de dönüşmüştür. Rancière, modernizme ve temsili rejime dair kesin tanımların çöktüğü bir dönemeçte postmodernizmin 'anlamın' yitimi konusundaki radikal dönüşümüne de karşı çıkarak imgelerin oluşturulmasında bir referans noktası aramaya devam etmiştir. Rancière'in bu yaklaşımı, yukarıda da ele aldığımız, günümüzde imgelerin oluşturulma mantığına dair tezin sorduğu soruları tartışmaya açacak bir altyapı sunmaktadır. Çünkü Rancière'in imge krizi fikri de tezin sorduğu soruların bu krizin içinden doğmuş olduğunu çalışma boyunca bize hatırlatmış oldu. Rancière'in metaforik imgeleri bu bağlamda bir referans noktası olarak seçilmiş, Beckett'in ve Müller'in oyunlarını ilgili perspektif üzerinden tartışma imkânı sağlamıştır.

Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan soruların yanında değişen iletişim teknolojileri, analog çağdan dijital çağa geçiş gibi etmenlerin imgelerin oluşturulma mantığını bir kez daha değiştirdiğini söylemek gerekir. İmgelerin dijital olarak üretilebilmesi onların tamamen *kurgulanmış* olmaları üzerine yeni sorulara açılmaktadır. Örneğin Burnett, sanal imgeler için kaynağa dair hiçbir işaret kalmadığında, imgeyi kökenleriyle ve tarihiyle ilişkilendirmenin hiçbir yolu kalmadığında ne olur diye sormaktadır.[290] Bir diğer yandan yapay zeka ile üretilen eserlerin bir sanat eseri olup olmadığı tartışması sürmektedir. Yapay zekanın bilinci, geleneksel anlamda bilincin tanımlandığı biçimde bilinçli sayılmadığı için[291] bu yapının ürettiği 'sanat eserinin' imgelerine dair tartışmalar belki de gelecekte yeni boyutlarla ele alınacaktır. Dijital imge üretimi ile yapay zekâ imgelerine dair tartışmalar bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Maurice Merleau-Ponty, Richard Sennett gibi araştırmacıların dijital imge üretimini

[290] Burnett, **a.g.e.**, s. 135
[291] Çolak, **a.g.e.**, s. 201

bedenselliğin ve temasın yok oluşu sorunu etrafında ele alması, Kevin Robins'in dijital imgeyi modernizm ve postmodernizm tartışmaları ekseninde konumlandırması, Burnett'ın kaynağıyla bağını zaten yitirmiş imgelerin dijitalleşerek kaynağından bir kez daha kopması sorunsalını incelediği bu alan, başlı başına başka bir çalışma yapmayı gerekli kılacak genişliktedir. Dolayısıyla dijital imgeler belirli bir eksen kayması yaratacağı endişesiyle çalışmaya dahil edilmemiştir.

Çalışmanın bir başka sınırlılığı imge kavramıyla sıkı bir ilişkisi olan fenomenolojinin tartışmanın dışarıda bırakılmasıdır. Fenomenoloji olguların bizde nasıl algılandıklarını ortaya koymaya, bilincimizle olgu arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmaktadır.[292] Çalışma bağlamında fenomenolojinin yaklaşımını seyirci-eser ilişkisi üzerinden düşünürsek, imgeleri seyircinin algıları üzerinden tartışmaya açmak gerekmektedir. Ancak çalışma dikkatini, bir sanat yapıtının sonsuzca yorumlanabiliyor ya da *algılanabiliyor* olmasında algılanan imge ile bilinç arasındaki ilişkiye değil, üretilen imgenin üretim koşullarına, yeni bağlantı biçimlerine ve imge-anlam ilişkisine odaklamıştır.

Rancière, imgelerin üretim koşullarını estetik ve politik olanın birbiriyle her daim kurduğu ilişki üzerinden tartışmıştır. Kavramsal çerçevesinde imgenin krize girdiği günümüz sanat üretiminin içinde kriz, krizin üstesinden gelmenin koşullarıyla birlikte belirmektedir. Rancière bizleri bu krizin üstesinden gelmenin yolu üzerine düşünmeye davet etmektedir. Rancière'in izleğinde imgelerin verili olanın manzarasını değiştirme potansiyeli vardır ve bu metaforik imgeler olarak bahsettiği imgeler yoluyla gerçekleşebilir. Rancière'in felsefesinde imgelerin verili olanı değiştirme gücü aynı zamanda onun estetiğinin politik olan ile ilişkilenme kabiliyetini göstermektedir.

Bu çalışma Beckett ve Müller'in metinsel imgelerini Rancière'in metaforik imge perspektifinden inceleyerek temsiliyetin şemalarının dönüşümü çerçevesinde imgenin krizinden çıkabilmesinin mümkün olup olmadığını sorgulamaktadır. Çalışma, oyun

[292] Oğuz Unat, "Husserl ve Görüngübilimcilik", **Dört Öge**, Sayı: 1, 2012, ss. 11-16, s. 13

metinlerindeki yazınsal imgelere odaklanıyor olsa da tiyatro sanatındaki imge oluşturma süreçlerinin tümü üzerine yeniden düşünmeye davet etmektedir.

KAYNAKÇA

Aristoteles: **Poetika**, çev. Ari Çokona-Ömer Aygün, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020

Artaud, Antonin: **Tiyatro ve İkizi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993

Artun, Ali: "Sunuş/Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce", **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2022

Baker, Ulus: **Yüzeybilim Fragmanlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018

Barthes, Roland: **Göstergebilimin İlkeleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979

Barthes, Roland: **Camera Lucida- Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2016

Baudrillard, Jean: **Simülarklar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011

Bay-Cheng, Sarah: **Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-garde Theatre**, New York, Routledge, 2004

Beckett, Samuel: **Samuel Beckett- Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

Beiner, Ronald: "Walter Benjamin'in Tarih Felsefesi", çev. Mustafa Alican, **Tarih Okulu Dergisi**, Sayı:15, ss. 603-615

Bleeker, Maaike: **Visuality in the Theatre: The Locus of Looking**, New York, Palgrave Macmillan, 2007

Buch, Robert: **The Pathos of the Real: On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century**, The Johns Hopkins University Press, 2010

Burnett, Ron: **İmgeler Nasıl Düşünür?**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007

Bürger, Peter: **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019

Çeber, Duygu Toksoy: **Logos'tan Manzaraya: Metnin Görsel Dramaturjisi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturji Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2016

Çetin, Ferdi: **Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Elestirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2019

Çolak, Pelin Dilara: "Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir?, Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme", **Cogito: İmajı Düşünmek**, Sayı: 97, Yapı Kredi Yayınları, 2020, ss. 193-207

Debord, Guy: **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2022

Debord, Guy: "Sitüasyonist Tanımlar", çev. Elçin Gen, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2022

Demiralp, Didem: "Odysseus'un Doğaüstü Seyehati Bağlamında Bir İnceleme: Homeros Çağı'nda Öbür Dünya Algısı Üzerine", **Amisos**, Cilt: 3, Sayı: 4, 2018, ss. 123-131

Demiralp, Oğuz: "İmaj Değil, İmge", **Kitap-lık**, Sayı:74, Yapı Kredi Yayınları, 2004

Deranty, Jean-Philippe: "Regimes of the Arts", **Jacques Rancière: Key Concepts**, der. Jean-Philippe Deranty, Acumen Press, UK, 2010

Derrida, Jacques: **Yazı ve Fark**, çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Metis Yayınevi, 2020

Eagleton, Terry: **Estetiğin İdeolojisi**, çev. Bülent Gözkan-Hakkı Hünler-Türker Armaner-Nur Ateş-Ayfer Dost-Engin Kılıç-Ela Akman-Neşe Nur Domaniç-Ayhan Çiril-Banu Kıroğlu, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2010

Ecevit, Yıldız: **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 49

Ejder, Eylem: "Dramın (Anti)Teatral İnşası: Peter Szondi'nin Modern Dram Teorisi'nde İçe Kapanma ve Teatrallik", **Batı Kültür ve Edebiyatlarında Yüzyıl Dönümü** içinde, Ankara Üniversitesi Basım Evi, 2019, ss. 615-630

Erhat, Azra: **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996

Esslin, Martin: **Absürd Tiyatro**, çev. Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi, 1991

Griffin, Matthew: "Image and Ideology in the Work of Heiner Müller", **University of Wisconsin Press**, Volume: 93, No: 4, 2001, ss. 426-450

Güçbilmez, Beliz: "Tekinsiz Teatrallik/ Sahne-Dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 20, Sayı: 20, 2005, ss. 21-40

Güçbilmez, Beliz: **Zemin/Zaman/Zuhur, Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, Ankara, Dost Kitabevi, 2016

Innes, Christopher: **Avant-garde Tiyatro**, çev. Beliz Güçbilmez- Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Kitabevi, 2010

İpek, Özgür: "Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali", **Erciyes İletişim Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 1, 2017, ss. 282-294

Joubert, Jean-Louis: **Şiir Nedir?**, çev. Ece Korkut, Ankara, Öteki Yayınevi, 1993

Juliet, Charles: **Samuel Beckett ile Görüşmeler**, çev. Sema Rifat, İstanbul, Om Yayınevi, 2000

Kalb, Jonathan: **The Theater of Heiner Müller**, Melbourne, The University of Cambridge, 1998.

Kalb, Jonathan: "Samuel Beckett, Heiner Müller And Postdramatic Theater", **Samuel Beckett: Endlessness in The Year 2000**, Editions Rodopi B.V., Sayı: 11, 2011, ss. 74-83

Karaboğa, Kerem: "Shakespeare'in Ütopyasında Siyaset ve Toplumsal Düzen-Fırtına'nın Düşündürdükleri", **Sosyoloji Dergisi**, Sayı: 18, 2009, ss. 25-42

Karacabey, Süreyya: **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, De Ki Basım Yayınları, 2007

Karacabey Çelik, Süreyya: "Beckett ve Estetik Şok", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 23, Sayı: 23, 2007, ss. 143-152

Koyuncuoğlu, Emre: **Yazar ve Tiyatro Düşünürü Olarak "Heiner Müller"**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Elestirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999

Kurg, Regina-Nino: "Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetic Consciousness, and Art", **Faculty of Letters of the University of Freiburg**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Freiburg, 2014

Küçük, Ömer: "Walter Benjamin ve Diyalektik İmajlar: Sanat ve Sosyal Bilimleri Birleştirmek", **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 21, Sayı: 3, 2019, ss. 893-922

Küçüköner, Mustafa: "Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış", **Sanat Dergisi**, Sayı: 7, 2005, ss. 76-82

Lehmann, Hans-Thies: **Postdramatic Theatre**, çev. Karen Jurs-Munby, Taylor & Francis e-Library, 2006

Leppert, Richard: **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009

Marranca, Bonnie: **The Theatre of Images**, London, The Johns Hopkins University Press, 1996

McTighe, Trish: **The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama**, New York, Palgrave Macmillan, 2013

Müller, Heiner: Hamlet Makinesi (Seçme Oyunlar), çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018

Nietzshe, Freidrich: **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005

Online Etimology Dictionary: https://www.etymonline.com/word/Logos#etymonline_v_12397

Oranlı, İmge: "Ranciére'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: "Siyaset Üzerine On Tez" ve 'Duyumsanır Olanın Paylaşımı'" **MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:14, 2016, ss. 108-116

Peters, Francis E.: **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, çev. Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2004

Rancière, Jacques: **Görüntülerin Yazgısı**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Versus Kitap, 2008

Rancière, Jacques: **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2010

Rancière, Jacques: **Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012

Rancière, Jacques: "Jacques Rancière'nin Yöntemi Üzerine Birkaç Not", çev. Utku Özmakas, **Duvar Dergisi**, Sayı: 17, Kasım-Aralık 2014, ss. 38-42

Rancière, Jacques: **Sinematografik Masal**, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul, Küre Yayınları, 2016

Rancière, Jacques: **Aisthesis: Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler**, çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul, MonoKL Yayınları, 2018

Rancière, Jacques: "Estetiğin Siyaseti", çev. Elçin Gen, **Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, der. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020

Robins, Kevin: **İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013

Ross, Toni: "Image, Montage", **Jacques Rancière: Key Concepts** içinde, der. Jean-Philippe Deranty, Acumen Press, UK, 2010

Saussure, Ferdinand de: **Genel Dilbilim Dersleri**, çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual, 2001

Sayın, Zeynep: **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2013

Stein, Gertrude: "Portraits and Repetition", **Lectures in America**, Boston, Random House, 1957, ss. 165-206

Şiray, Mehmet: "Aristoteles'in Poetika Adlı Eserinde Mimesis Kavramının Sınırları Üzerine Bir Soruşturma: Taklit mi, Temsil mi?", **Cogito: Aristotelesçilik**, Sayı: 78, Yapı Kredi Yayınları, 2014

Şiray, Mehmet: "Jacques Rancière Estetiğinde Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine", **Teorik Bakış - Güncel Sanat**, Sayı: 8, Minör Kitabevi, 2016

Şiray, Mehmet: "Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği", **Kaygı-Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Cilt: 18, Sayı: 2, 2019, ss. 549-566

Tanaka, Mariko Hori: "Elements of Haiku in Beckett: The Influence of Eisenstein and Arnheim's Film Theories", **Samuel Beckett: Endlessness in The Year 2000**, Editions Rodopi B.V., Sayı: 11, 2011

Tanke, Joseph J.: "What is the Aesthetic Regime?", **Parrhesia**, No:12, 2011, ss. 71-81

Türk Dil Kurumu Sözlük: https://sozluk.gov.tr

Ulağlı, Serhat: **'Öteki'nin Bilimine Giriş- İmgebilim**, İstanbul, Motto Yayınları, 2018

Unat, Oğuz: "Husserl ve Görüngübilimcilik", **Dört Öge**, Sayı: 1, 2012, ss. 11-16

Yüksel, Ayşegül: **Samuel Beckett Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2017