İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 359–370

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1642619

Başvuru | Submitted 18.02.2025
Kabul | Accepted 07.04.2025
Online Yayın | Published Online 11.04.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Rancière'in İmge Krizi Düşüncesi Ekseninde Beckett ve Müller'in Metaforik İmgeleri

Metaphorical Images of Beckett and Müller on the Context of Rancière's Idea of Image Crisis

Elif Ceren Bodur [1]

[1] İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Rancière'e göre çağdaş söylemlere bakıldığında günümüz itibariyle imgenin sanat yapıtı içerisindeki konumu iki seçenek arasına sıkışmaktadır. İlki, artık gerçekliğin olmadığı, sadece imgelerin olduğu; ikincisi ise tam tersine artık imgelerin üretilemediği, kendini hiç durmadan yeniden sunan bir gerçekliğin olduğu sanat yapma biçimi. İmgenin bu iki seçenek arasına sıkıştığında krize girdiğini ifade eden Rancière, krizin aynı zamanda krizden çıkmanın olanaklarıyla birlikte belirdiğini düşünmektedir. Rancière'e göre, krizden çıkmanın olanağı, metaforik imge adını verdiği yeni bir imge düzeninde bulunabilir. Bu çalışma, Rancière'in imge krizi düşüncesini tiyatrodaki temsil kriziyle birlikte ele alarak, Beckett ve Müller'in son dönem oyunlarındaki imge yaratımını kriz düşüncesi ve metaforik imge üretimi dolayımında tartışmayı hedeflemektedir.

Abstract

According to Rancière, when examining contemporary discourses, the position of the image within the artwork is caught between two options. The first is a form of artistic creation in which reality no longer exists, only images; the second is, conversely, a form of artistic creation in which images can no longer be produced, and reality continuously presents itself anew. Rancière, who argues that the image falls into crisis when caught between these two options, also believes that this crisis emerges alongside the possibilities of overcoming it. According to Rancière, the possibility of overcoming the crisis lies in a new system of images called the metaphorical image. This study aims to discuss Rancière's concept of the image crisis together with the crisis of representation in theater, focusing on image creation in the late plays of Beckett and Müller in terms of crisis thinking and metaphorical image production.

Anahtar Kelimeler İmge · Rancière · Kriz

Keywords Image · Rancière · Crisis

Yazar Notu Bu makale, Doç. Dr. Oğuz Arıcı danışmanlığında hazırlanan "Rancière'in İmge Felsefesi Ekseninde Beckett ve Müller'in Oyun Yazarlığında İmgeler Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezi çalışmasından türetilmiştir.

Author Note This article is derived from the master\'s thesis titled "A Study of Images in Beckett and Müller\'s Playwriting in the Axis of Rancière\'s Philosophy of Image" prepared under the supervision of Assoc. Prof. Dr. Oğuz Arıcı.

Atıf | Citation: Bodur, E. C. (2025). Rancière'in imge krizi düşüncesi ekseninde Beckett ve Müller'in metaforik imgeleri. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 359-370. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1642619

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Bodur, E. C.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Elif Ceren Bodur elifcerenbdr@gmail.com

Extended Summary

Jacques Rancière defines three major historical art regimes: the ethical regime of images, the representative regime, and the aesthetic regime. The ethical regime of images focuses on the relationship between art and truth, where art and truth are not entirely separate. In the representative regime, art begins to detach from the realm of truth, narrating what is possible within a fictional universe, guided by Aristotle's rules in *Poetics*. The aesthetic regime, on the other hand, represents a fundamental departure from Aristotle's schema of representation. Each of these art regimes generates its own forms of images.

According to Rancière, the images produced within the aesthetic regime of art—the dominant artistic paradigm of today—are in crisis. However, every crisis also carries the potential for its own resolution. Rancière proposes what he terms *metaphorical images* as an alternative form of image within the aesthetic regime and as a means of overcoming the crisis.

This study will explore Rancière's concept of the image crisis alongside the crisis of representation in theater. It aims to examine image creation in the late plays of Samuel Beckett and Heiner Müller through the lenses of crisis thinking and metaphorical image production. Rancière discusses the crisis of the image in the aesthetic regime of art through two contemporary discourses. He argues that contemporary image creation is caught between two options: the first being that reality no longer exists, and only images remain. In this artistic world devoid of reality, images lose any clear reference point; the connection between the signifier and the signified is severed. As a result, images within the artwork emerge as fragmented accumulations, lacking intellectual depth or context.

The second discourse presents the opposite perspective: images have vanished, signaling the end of representation. Only pure reality remains, where art and life are inseparably intertwined. In this discourse, the manner in which an artwork presents itself blurs the line between performance and everyday life, making it difficult to distinguish whether an event in public space is a performative act or part of ordinary reality.

Rancière argues that images are not confined to these two extremes. An image in crisis can also serve as a means to alter our perspective. While Rancière primarily examined images within the aesthetic regime through literature, cinema, and visual arts, interpreting metaphorical images as a solution to crisis in cinema and sculpture, this study focuses on theater. Specifically, it investigates how Beckett and Müller positioned images within their late play texts.

Asserting that theater has undergone an image-centered transformation over the past century, this study analyzes the literary images in Beckett's and Müller's plays through Rancière's concept of metaphorical images. In this context, the first part of the study establishes the connection between the crisis of representation and the crisis of the image, emphasizing the relationship between the historical avant-garde movement and these crises. The second part explores how Beckett's and Müller's plays depart from representational art and align with the aesthetic regime, analyzing the playwrights' strategies both comparatively and in terms of their capacity to generate metaphorical images, with particular emphasis on their shared techniques.

Rancière'in İmge Krizi Düşüncesi Ekseninde Beckett ve Müller'in Metaforik İmgeleri

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" (Rancière, 2008, s.3). Eğer yalnızca imgeler var ise, gerçekliğin olmadığı bu evrende, imgelerin gönderme yaptığı bir referans noktası bulunamaz. Gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantı kopmuştur. Sanat yapıtında imgeler hiçbir şeye referans vermeyen, düşünsel arka plandan yoksun bir yığın olarak ortaya çıkarlar. İmgenin herhangi bir hafızasının olmayışı, *her şeyin her şey olabildiği* bir sanat yapma biçimini doğurmuştur. Dahası bu imgeler kapitalist üretim ilişkileri içinde kendilerine ticari işbirlikçiler olarak yer bulabilmektedir.

İkinci senaryoya geldiğimizde söylem, birincinin zıddını, imgelerin kaybolduğunu, yalnızca salt gerçeklikle baş başa olduğumuzu imler. Bu söylemde sanat ve yaşam birbirinden ayrılmaz bir biçimde iç içe girmiştir. Öyle ki artık, kamusal alanda ortaya çıkan bir olayın performatif bir icra mı yoksa gündelik yaşamın bir parçası mı olduğu konusunda ayrım yapılamaz hale gelmektedir. Bu durum ya her şeyin izlenebilir olduğuna ya da izlenmeye değer hiçbir şeyin olmadığına kani olan iki uç arasında salınmaktadır. Örnek olarak 2001 yılında Londra'da bulunan *Eyestorm Gallery*'de gerçekleşen bir enstalasyon "kazası"ndan bahsedebiliriz. 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 (Çolak, 2020, s.201). Bu örnekte sanat eserinin kurgusal/temsili yanının *fark edilemediğini,* eserin kendini salt bir gerçeklik olarak sunduğunu görüyoruz.

Rancière'e göre kriz, tarihsel olarak önü alınamaz bir insanlık durumudur ve her zaman onu çözebilmenin olanaklarıyla birlikte belirmektedir. Dolayısıyla iki uçlu çağdaş imge söylemi, yeni bir tarihsel kırılmanın eşiğinde olduğumuzun haberini veriyor olabilir. İmgenin krizi, imgenin içinde olduğu krizi yeniden değerlendirebilme şansını doğurmaktadır.

Krizden çıkmanın olanakları Rancière'de sinema, heykel, fotoğraf ve roman sanatları üzerinden tartışılmıştır. Rancière, düşünceli/kurtarıcı imge olarak da adlandırdığı metaforik imgeleri sanatın estetik rejimine bağlı olarak ortaya çıkan bir imge düzeni olarak tanımlamaktadır. Rancière'e göre sanatın estetik rejimi iki uçlu kriz söylemini derinleştiren imgeler üretmekle birlikte bu kriz senaryolarından hiçbirine tabii olmayacak bir yeniden düşünme biçimine olanak veren imgeler yaratma olanağını da taşımaktadır. Metaforik imge, Rancière'de estetik rejimin olanaklı kıldığı alternatif bir düşünce düzlemi olarak önerilmektedir.

Özellikle 20. yüzyıldan itibaren tiyatro sanatında yazınsal ve görsel anlamda imge eksenli bir dönüşüm yaşandığını iddia eden bu çalışma, Beckett'in son dönem kısa oyunlarından Ben Değil (*Not I*, 1972), Bu Kez (*That Time*, 1975), Solo (*Piece of Monologue*, 1980) ile Müller'in Resim Tasviri 'ndeki (alm. *Bildbeschreibung*, ing. *Explosion of a Memory/Description of a Picture,* 1984) imge yaratımını Jacques Rancière'in imge felsefesi ve sanat rejimlerinde ortaya çıkan metaforik imge dolayımında ele almayı amaçlamaktadır. Beckett ve Müller'in metinlerindeki imge düzeninin, imgenin içinde olduğu krizde bir çatlak yaratıp yaratmadığı sorusu cevaplanmaya çalışılacaktır.

Ranciere'de Sanat Rejimleri

Rancière'de sanatın estetik rejimi ve onun imgelerinde saptadığı imge krizi fikri, öncesinde imajların etik rejimi ve temsili rejim olarak tanımladığı iki büyük sanat rejimine eklemlenir. İmajların etik rejimi sanatların hakikat ile olan ilişkisini merkeze alır ve onlara değerini gerçeğe uygunluğu ölçüsünde verir. Rancière'e göre bu evrede gerçek anlamda sanat yoktur, içsel hakikatlerine, bireylerin ve topluluğun varoluş tarzı üzerindeki etkilerine bağlı olarak üzerine yargıda bulunulan imgeler vardır (Rancière, 2012, s.32). Sanat ile hakikat tam olarak ayrışmamıştır, bu nedenle Rancière, imajların etik rejimini "kendi birliğinin şarkısını söyleyen ve dansını eden cemaatin koreografik formu"na (Rancière, 2008, s.149) benzetmektedir. Bu rejim bizi Platoncu geleneğe götürmektedir. Platon'un evreninde *hakiki* olan fenomenler aşkın olan *eidos*'un (tanrısal olan form, idea) bir kopyasıyken sanatlar bu fenomenleri bir kez daha yansılayarak kopyanın kopyası oluyordu. Platon sanatı yanılsamanın yanılsaması olduğu için hakikatten uzaklaşma olarak gördüğünden, ona göre sanatçının yaptığı aslında bir aldatmacadır. Platoncu bakışa uygun bir biçimde Rancière'in imajların etik rejimi nosyonunda, sanat yapmaya çalışmayan bir sanat formu vardır. İmajların etik rejimi kendini *çıplak* imgelerle kurmaktadır. Çıplak imge sanat yapmayan, gerçeklik hakkında bir tanıklık, bir tarih izi fikridir (s.26).

Üç büyük sanat rejiminden ikincisi temsili rejimdir ve ona bağlı olarak Rancière'in *gösterici* imge dediği imgeler vardır. İmajların etik rejiminin Platon'un felsefesiyle özdeşleştirilmesine benzer bir biçimde temsili

rejim de karşılığını Aristoteles'te bulur. Esas olarak temsili rejimi kuran temel nedir diye sorduğumuzda Horatio'nun *Ut Pictura Poesis*[1] deyişine başvurabiliriz. Rancière bu ifadeyi alıntılayarak temsiliyet rejimini söylenebilir ile görülebilir arasında, görülebilir ile görülemez arasında belli ilişkiler sisteminin rejimi olarak tanımlar (s.15). "Resim şiir gibidir", yani bir resim görülebilir olma yoluyla sözle anlatılabilecek olanın hikayesini bize verirken; bir şiir görülemeyeni gözümüzde canlandıracak hikâyeyi yazabilir. Öyleyse kullanılan araçtan (*medium*) bağımsız olarak temsili rejimde sanat ürünleri özünde bir hikâye anlatmaya çalışmaktadır. Temsili rejimi kuran temel, Aristoteles'in Poetika'da şiirin en önemli öğesi olarak belirttiği hikâye (*mythos*) dir. Deranty'e göre Aristoteles'in anahtar girişimi tragedyayı Platon'un yargılamasından kurtarmasıdır (Deranty, 2010, s.124). 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 kurtulmuş olur. Temsili rejim, batı sanatının konvansiyonu haline geldiğinden, bugün aslında sanat ya da temsil dendiğinde genellikle temsili sanat rejimine atıf yapılmaktadır. Alımlayıcının alışkanlıkları temsili sanat rejiminin üretimleri çerçevesinde geliştiğinden, klasik yapının dışına çıkan üretimler çağdaş, avangard, postmodern gibi kavramlar kullanılarak ifade edilmektedir. Temsili rejim kendini *gösterici* imgelerle kurmaktadır. Gösterici imgeler kurgusaldırlar. Gerçekliğe değil, gerçekte olması *olası olan* şeye dayanırlar.

Rancière'in estetik rejim adını verdiği son büyük rejim ise temel olarak Aristoteles'in temsil şemasından uzaklaşmaktır. Temsili rejimin şemasında üç temel şart vardır: 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, ancak yine de birer *benzerlik* varlığı olmaları (Rancière, 2008, ss.115-117). Benzerlik varlığı olmaktan kasıt ister gerçeğe ister fantasmaya dayalı olsun temsil varlıklarının duygu ve eylemleri paylaşılabilen, gerçek hayattakine benzer duygular uyandırabilen varlıklar olmalarıdır. Sanatta temsiliyet rejiminden kopuş Rancière'e göre temsiliyet rejiminin üç şartı olarak belirttiği bu çerçeveden kopuştur.

Bu noktada estetik rejimde temsiliyet rejiminin şartlarından kopuşu temsil krizi ve imgenin krizi kavramlarıyla birlikte ele almak gerekiyor.

Temsil Krizi, İmgenin Krizi

Temsil krizinin 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 (Karacabey, 2007, s.123). Temsil krizi, Aydınlanma döneminin deney, akıl, bilim gibi kurucu unsurlarının sorgulanmaya başladığı bir toplumsal dönüşümün ardından toplumun üyelerinin halet-i ruhiyesinde ve onların sanat yapma biçimlerinde kendini bulan bir paradigma değişimidir. Anlamın, hakikatin, akıl yoluyla sistematik olarak kurulan her türlü yapının sorgulanmasıdır. Bu aynı zamanda Batı felsefesinin temelini oluşturan söz merkezli (*logocentric*) anlayışın sarsılmaya başlamasının miladıdır. Dilin tutarlı bir anlamsal dizge yaratan sistematik yapısı, klasik temsilde- Rancière'ce temsili rejimde- hakikati doğrudan işaret edebilen bir araç olarak görülüyordu. Ancak 18. yüzyıldan itibaren ivmesi artan çeşitli toplumsal, bilimsel dönüşümlerle birlikte akla olan güvenin sarsılması, hakikatin farklı veçhelerinin olabileceğine dair tasavvuru ortaya çıkartmış, sistemli yapılara olan inancı sarsmıştır. Bunun sonucu olarak dilin, sanat eserinde insanın içinde olduğu zorluğu dile getirebilmesini sağlayan konumu, hakikati gösterebilme işlevi şaibeli bir hal almıştır. Bu anlamda, temsil krizinin içinde ele alınan sanatsal deneylerin dilin kullanımındaki deformasyon ve çeşitlilik üzerinde yoğunlaşmasını, insan ile hakikat arasındaki köprünün dil olduğu düşüncesinin terkediliyor olmasına bağlayabiliriz.

[1] Horatio'nun Ars Poetika'sında bahsedilen "*Resim şiir gibidir*" anlamına gelen cümle.

Rancière temsil sisteminin egemenliğinin 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 (Rancière, 2010, s.55). 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. Herhangi bir ahlak dersi vermeye koşullanmış bir didaktizm içinde olmasa dahi alımlayıcısında *bir şeyleri* değiştirme, onları duygusal veya eylemsel olarak harekete geçirebilme gücüne sahip olduğunu savunmaktadır. 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 ile görüldüğünü belirtmektedir. Rancière'e göre söz konusu kriz durumunun filizlerini Rousseau'nun İnsandan Kaçan (Molière, 1666) oyununa yönelttiği eleştiride bulmak mümkündür (s.55). 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 (s.56) (temsil olduğunu gizleyen temsil iki yüzlüdür) '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: 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 (s.57). Bu düşünce 20. yüzyıldan itibaren varlık göstermeye başlayan tarihsel avangard hareketle de kesişme alanlarına sahiptir.

Bürger, avangard kuramında avangard hareketle birlikte sanatın bir özeleştiri evresine girdiğini ve buradan da sanatın çeşitli veçhelerinin veya ekollerinin değil, bir kurum olarak sanatın kendisinin eleştirisinin doğduğunu söylemektedir (Bürger, 2019, ss.60-61). 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. Tarihsel avangardlar tüm kurumlarıyla birlikte sanat kavramının kendisine saldırmışlardır. Burada paradoksal olan, avangardların 'modernist' olarak ele alınmasına rağmen aynı anda 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 imkânı 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 imkânı 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" (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 hikâye yapısından kopuş olarak tarif etmiştir. Bu dönüşümler romanda Flaubert ve çağdaşları, şiirde Baudelaire, Mallarmé, Valery gibi isimler üzerinden estetik rejimin kapısını çoktan aralamıştı. İmgeyi referanslarından kopartarak kendi içine kapatan saf sanat formundaki birçok arayış imgenin krizi söyleminin bir ucudur. Bununla birlikte krizin bu ucuna tepki gösteren avangard yaklaşımın söylemi de Rancière'e göre ironik bir biçimde imge krizinin diğer ucuna işaret etmektedir. Avangardların baş kaldırıları; sanatın hayatın içinde erimesiyle, temsilin kurgusal yanının gündelik olan eylemden ayrılmasının imkânsız hale gelmesiyle sonuçlanmıştır. Avangard sanatla birlikte sanatın hayatın içinde yitip gitmesi, temsil krizine karşı üretilen çözümün temsilin sonunda/imkansızlığında, dolayısıyla *imgelerin* sonunda bulunması demektir.

Rancière bu noktada Lyotard'çı sanat anlayışına 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 (Rancière, 2008, s.135). 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 yeni bir sanata işaret eder (s.113).

İmgenin Krizinde Beckett ve Müller

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.

Rancière'e göre temsiliyet rejiminin ilk yasası görülür olanın söze bağımlı olmasıydı. Beckett, *Ben Değil* oyununda sahneye büyük bir *Ağız* ile karanlıkta oturan bir *Dinleyici* yerleştirmiş ve anonim bir karakterin anımsamalarını, duygularını, şimdisini, geçmişini deyim yerindeyse bu ağızdan boşaltarak seslendirmiştir. Görsellikten çok işitme duyusuna yüklenmiştir. Hareket, jest ve mimik sahneden dışlanmıştır. Sesin kendisi oyunun kurgusu içinde anlamı yaratan araçlardan biri olmaktan çıkarak teatral bir öğe haline gelmiştir. Temsiliyetin yapısındaki değişim, görsel olanla sözel olanın birbirine eklemlenme biçimlerinin değişimidir: Görüntü dokunsal ve işitilebilir olana transfer edilmiştir. 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 (McTighe, 2013, s.63). Bu Kez oyununda sahnede hareketsiz duran bir portre ile onun geçmişine ait sesleri izleriz/dinleriz. Görülür olan hareketsiz bir portredir. Söz görülür olanı destekleyen bir eleman olmaktan çıkmış, görsellik işitsel olana transfer edilmiştir. Solo oyununda anlatıcı durmaksızın etrafındaki objelerden bahseder ancak bu objeler sahnede görülebilir ve izlenebilir durumda değildir. Her şeyin hemen hemen karanlıkta bırakılması izleyicide anlatılan şeyin bir görselliğe dönüşmesini engellemektedir. Müller'in Resim Tasviri bir anlatıcının bir resmi tasvir etmesiyle başlar ancak; 'yoksa', 'belki', 'ya da' gibi ifadelerle anlamın kesinliğinden her kertede kaçınır. *Gördüğü* şeylerin o şeyler olup olmadığından emin değildir. Sözel olan, görselin en anlaşılabilir biçimde ortaya çıkarılabilmesi için verdiği hizmeti terk etmiştir.

Temsiliyet rejiminin bir diğer yasası bütünü inşa eden yapıların düzenli kullanılmasıydı. Bahsi geçen oyunlarda dramatik forma olan sadakat hemen hemen tamamen yitirilmiştir. Olay örgüsü, karakter, engel-eylem çizgisi, olanaklılık ve zorunluluk yasası gibi yapılar Aristoteles'in şemasında olduğu gibi işlemez. Ben Değil, Solo, Bu Kez oyunları şiirsel tekrarlarla örülmüş uzun birer monologdan ibarettir. Beckett sahnedeki varlığı minimuma indirerek sahne dışındaki görülmeyeni, varlığın bilinçdışını sesler aracılığıyla kronolojik olmayan bir sırada sahneye çağırmaktadır. Resim Tasviri'nde 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. Metnin ortasına doğru zamansal bir kırılma yaşanır. Baktığı yerden gördüklerinin ne olduğunu aktaran anlatıcı '*dolu meyve kupasının durduğu çapraz bacaklı masada neler olacak*' (Müller, 2018, s.301) cümlesiyle birlikte bu sefer olmuş olanlardan arda kalan resim görüntüsünü baştan yazmaya, resim tekrar aynı görüntüye gelip *donana* kadar olmuş olabilecekleri baştan anlatmaya başlar. Böylece ilk bakıştaki donmuş görüntü -resim- ile sil baştan anlatılarak metnin sonunda donan görüntü arasında öykülenebilecek sonsuzca alternatiften birinin yazar tarafından nasıl yaratıldığını izleriz/okuruz. Oyunlarda; başı, sonu, ortası olan teleolojik yapıda bir hikâye yoktur. Dolayısıyla seyirci/okur karakterler ve olay örgüsü aracılığıyla çözüme ulaşma çabasına girmez. Birbiriyle sıkı bağlantısı olmayan olay birimleri ve imgeler aracılığıyla seyirci/okur'un duygulanımı harekete geçirilir. Zihin, parçalı bir örüntü içinde kısa devreler[2] yaparak yeni bir düşünme mekanizması geliştirir.

Temsiliyetin üçüncü şartından kopuş, estetik rejimdeki benzerlik ilişkisinin temsili rejimdeki benzerlik ilişkisinden kopuşudur. Temsili rejimden estetik rejime geçişte temsilin kendini tekrardan sunabilmesi için yeni imkanlar arama meselesi vardır. Rancière'ci anlamda estetik rejimde sanat, kendi kipinde anlatım olanaklarının sınırına vardıktan sonra, kendini başka bir sanatın kipine aktarmakta, bu yeni sanat kipinin olanaklarını kullanmaktadır. Rancière bu durumu bir sanatın bir başka sanatın imgelemini kurması olarak tanımlamıştır (Rancière, 2008, s.129). Örneğin Resim Tasviri'nde Müller, oyunun ilk katmanında resmin bilinmeyen bir ressam tarafından çizildiğini ve o resmi anlatan bir tasvircinin varlığını ortaya koyar. Devamında, resimdeki kadınla adam arasında çıkan arbededen bahseder. Kadınla adam arasındaki, anlatıcıya hem bir cinsel ilişkiyi hem de bir cinayet sahnesini anıştırmaktadır. Bu 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" (Müller, 2018, ss.304-305)."

Anlatıcı, 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. Resim tekniğindeki problemler ile kadın-adam arasındaki şiddet birbiriyle pek benzeşmeyen yeni bir benzeşim olarak üretilmektedir. Anlatı, resim sanatındaki araçlar üzerinden bir başka benzerlik yaratmak üzere kurgulanmış, resim sanatının imgelemini kendi içine katmıştır. Bu çifte anlamlı yapı oyun boyunca devam etmektedir.

Oppenheim, *Painted Word* isimli çalışmasında Beckett'in oyunlarının görsel sanatlarla ilişkisine değinmiş ve oyunların resimsel bir estetiğe sahip olduğunu vurgulamıştır (McTighe, 2013, s.78). Bu Kez oyununda resimsel nitelik kendisini sahnedeki yerleşimden itibaren ortaya koymaya başlar. Sahne yüzeyinden üç

[2]Müller, Resim Tasviri oyununu 'yok olmuş bir dramatik yapıda bir anının patlaması' olarak tarif etmiştir. Süreyya Karacabey Müller'in ifade ettiği patlamayı kısa devre dramaturjisi olarak isimlendirmektedir. Bkz. Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller (Ankara: De Ki Basım Yayınları, 2007), 161.

metre yükseğe yerleştirilmiş yaşlı ve solgun bir yüz oyun boyunca genellikle gözleri kapalı, hareketsiz olarak durmaktadır. Yüz, bir resim portresini andırmaktadır. Krieger'e göre Beckett, oyun karakterinin üç farklı zamanını anlatan üç *aynı* sesi sahnenin değişik uzamlarına yerleştirerek geçişleri belirginleştirmeye çalışmıştır (Krieger'den aktaran Mctighe, 2013, s.82). Bu sayede Beckett seslerin kendi sınırlarını aşarak tıpkı bir resmin içinde konumlanan imgeler gibi belirli bir uzam kazanmasını sağlamıştır. Sesler, resim sanatının bir aracı gibi kullanılmıştır. Diğer yandan Beckett; Ben Değil, Bu Kez ve Solo oyunlarının üçünde de monologlarını şiirsel tekrarlarla örerek şiir sanatının kipini kullanmaktadır.

Estetik Rejimde Metaforik İmgeler

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 söylemektedir (Şiray, 2019, s.561). İmgelerin kendilerine mal edilmiş anlamları yerinden edildikten sonra yeni ve belirsiz birçok anlama açılabilecek zemini yaratmak metaforik 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 (Griffin, 2001, s.436). Müller Resim Tasviri'ni Alkestis mitinin üzerine yapılan yeni bir resim (alm. *übermalung*, ing. *overpainting*) olarak değerlendirmektedir (Müller, 2018, s.307). Oyun metninin sonunda kendisinin de ifade ettiği gibi, "No oyunu KUMASAKA'dan, ODYSSEIA'nın 11. Şarkısından, Hitchcock'un KUŞLAR'ından ve Shakespeare'in FIRTINA'sından alıntı yapan RESİM TASVİRİ" alıntıladığı metinlerdeki imgelerin ilkselliğini kendinde tutarak üzerine yenisinin bahsini açmak üzere dönmüş bir *overpainting* olarak okunabilir. Alkestis figürü oyunda, *Kadın* olarak geri dönmekte, ancak Euripides'in tragedyasında olduğu gibi çektiği acıların, yaptığı fedakarlığın bir sonucu olarak erdem ve övünç ile değil, şiddet ilişkilerini besleyen bir düzeneğin -modernist kültürün- öznelerinden biri olarak dönmektedir.

Resim Tasviri hem hareketsiz bir resim tablosu olarak kurulmuştur, hem de resimdeki figürler anlatı yoluyla harekete geçirilerek resmin çerçevesini kırıp dışarı taşmaya çalışmaktadır. Metnin bir noktasında çerçevenin patlamasından bahsedilir. Metinde çerçeve patladığında anlatıcının, izleyicinin sahip olduğu tüm görme pozisyonları yok olacak, her şey birbirine karışacaktır. Anlatıcı resmin içine karışıp, yitip gidecektir. Çerçevenin patlaması metinde hem ilerlemeci modernist yaklaşıma bir 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 resim çerçevesinde bileğine kadar gözükmekte, eli çerçevenin dışında kalmaktadır: "resmin çerçevesi kolu bilekten itibaren kesmiş, el bir pençe de olabilir (belki kurumuş bir kanla kaplı) bir güdük ya da kanca" (s.300). Çerçeve imgesi burada kadının elini görünmez kılan bir resim çerçevesi olarak anlatılırken, diğer yandan kadının kolunu bilekten 'kesen', kanatan, yok edici bir keski olarak işlev görmektedir. Çerçeve imgesi, aydınlanmacı tarihin ürettiği şiddeti işaret etmek üzere geri dönmüş, kendisine hiçbir yönden benzemeyen bir şeyle benzeşerek -kesici alet- metaforik imge olarak yeniden üretilmiştir.

Bir başka imge olarak fırtına, Shakespeare'in tragedyasında önce yakıp yıkmış, hiyerarşileri alt üst etmiş, sonunda ise dinginleşerek bir uzlaşıya evrilmiştir. Resim Tasviri'nde ise fırtına dinmez, *donar*. İronik bir biçimde ortalığı kasıp kavuracak kadar güçlü bir imge olan fırtına iç eyleminden kopartılarak 'donmuşluk' metaforu üzerinden inşa edilmektedir: 'donmuş fırtına BEN' (s.306). Fırtına imgesi kendine hiçbir yönden benzemeyen bir şeye dönüşmüştür. Metaforik imgeler klasik temsil yapısındaki benzerlik ilişkisinden koparak Rancière'in deyimiyle 'uygunsuz bir benzerlik' olarak kurgulanmaktadır. Resim Tasviri'nde sayısızca imge Rancière'in metaforik imgesi bağlamında ele alınabilir.

Beckett'in yazın hayatının gelişim çizgisinde yalınlaşma gözle görülür bir biçimde artmıştır. Özellikle son dönem kısa oyunlarında mekân, karakter, olay, dil giderek yalınlaşır ve bir öze, bir sıfır noktasına indirgenmeye çalışılır. 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 hem TV için yazdıklarında belirginleştiğini söyler (Esslin, 1991, s.40). Dobrez'e göre Beckett tüm olguları en az'a indirgeyerek 'indirgenemeyen' olguya ulaşmaya çalışmaktadır; insanın özü işte bu 'indirgenemeyen'de belirlenmektedir (Yüksel, 2017, s.43). 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.

Ben Değil oyununda Ağız'dan dökülenler bir kız çocuğunun şimdisini, erişkinliğini, anılarını, korkularını, kafa karışıklığını anlatmaktadır. Ağız, bulanık ve 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..." (Beckett, 1993, s.237)."

Bir tarla, içinde çuhaçiçekleri, tarlanın 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..." (s.243)."

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.

Solo oyunu; doğum, ölüm ve ikisi arasında yaşanan belli belirsiz anılar üzerine bir oyundur. Anlatıcı, bir kimsenin karanlıkta kalmış anılarından üçüncü şahıs kipinde bahsetmektedir. 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..." (s.288)."

Yukarıda oyunun tek ve uzun monoloğundan bir parça 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 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 anlatmaktadır. Bu imgeler bir nedensellik zinciri oluşturmadan, organik olmayan bir biçimde bir araya gelip çarpışarak doğum ve ölüm imgelerinin özüne ulaşmaktadır.

Bu Kez oyununda sahne yüzeyinden üç metre yükseğe yerleştirilmiş yaşlı ve solgun bir yüz oyun boyunca genellikle gözleri kapalı, hareketsiz olarak durmaktadır. Yüz, bir resim portresini andırmaktadır. Portrenin hikayesi A, B, C sesleri tarafından anlatılmaktadır. Seyircinin imgelemi seslerin anımsadığı parçalı hikayelerle kurulmaktadır. Her üç oyun da aynı şeyi anlatıyor gibidir. Hareket, jest ve mimiğin dahi dışlandığı, sessizliklerle örülmüş yalın bir sahnede doğum ve ölüm imgelerinin çok yüzlü karmaşık özüne ulaşmaya çalışan kısa ve yoğun anlatım birimleri kullanılmıştır.[3]

Müller son dönem oyunlarında bir yandan imgesel anlatımı yoğunlaştırırken diğer yandan yeni adımlar atabilmek için tiyatronun öncelikle minimumunu, sıfır noktasını tekrardan bulması gerektiğini söylemiştir. Müller de Beckett gibi tiyatronun kendini bulabilmesi için yalınlaşması gerektiğini düşünüyorsa, neden çoğu zaman oldukça anlaşılmaz ve kalabalık görünen bir imge dizilimi kurguladığı sorusu akla gelebilir. Kalb, Müller'in form arayışını dile getirirken bu sorunun cevabına dair bir ipucu veriyor:

""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" (Kalb, 2011, s.75)."

Beckett'in biçimsel olarak durma noktasına gelmiş, yeni hiçbir şeyin olmadığı, hiçbir şeyin değişmediği, insanların eyleme geçemediği, iletişimin kaybolduğu daraltılmış dünyasında, imgesel olarak "en az" a indirgenmiş yapıtlarından yola çıkan Müller *ölü bir dramatik yapıda hafızanın patlaması* adını verdiği yöntemle bu en aza indirgenmiş form üzerinde bir patlama anı kurgulamaya çalışmıştır. Resim Tasviri'ndeki çerçevenin patlaması metaforu, Müller'in patlama olarak kurguladığı form ile bağlantı kurmaktadır. Müller'in patlama olarak kurguladığı formda dağınık, çok sayıda imge birbiri üzerine binerek, duyusal olarak sinestetik etkiler yaratarak metnin içinde uçuşmakta ve her defasında yeni bir okumaya açılmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Rancière estetik rejimin getirdiğini anlama düzeyiyle hissetme düzeyi arasındaki hiyerarşinin değişimi üzerinden yorumlamaktadır. Temsili rejimde etkin bir eylem olarak kabul edilen anlama, kavrama gibi süreçler 'edilgenlik' olarak kabul edilen hissetmeye olan üstünlüğünü estetik rejim içerisinde yitirmiştir. Rancière'in bu sanat rejimini estetik (*aisthesis*) rejim olarak kavramsallaştırmasının altında da *aisthesis* kelimesinin kökenindeki ortak duyum, duyumsama anlamlarının olduğu iddia edilebilir. Tiyatroda estetik rejimin getirdiği, duyusallık deneyiminin de anlamak kadar 'önemli' olabileceğine dair perspektif, tiyatro metinlerinde ve sahnede imge eksenli bir dönüşüme yol açmıştır. İmgeler bir sanat yapıtında organik bütünlüğü sağlamak üzere değil özerk birimler olarak üretildiklerinde, kendi başlarına derinlik ve anlam

[3]Mariko Hori Tanaka, "Elements of Haiku in Beckett: The Influence of Eisenstein and Arnheim's Film Theories" adlı makalesinde Beckett'in anlatım biçimini Japon şiiri haiku ile benzeştirmektedir. Haiku, birbiriyle bağdaşmayan iki görüntünün bir bütün halinde birleşerek görünmeyenin görüldüğü ve duyulmayanın duyulduğu bir sanat formudur.

kazanmaya başladıklarında, bütünün teleolojik yapısını yönetmeyi bırakıp kendi başlarına duyumsanabilir birimler olarak ortaya çıktıklarında bu çalışma açısından "imge eksenli" bir sanat yapma biçiminden bahsetmiş oluyoruz. Bu sanat yapma biçiminin de Rancière'in estetik sanat rejimiyle ilişkilendiğini iddia ediyoruz.

Beckett ve Müller'in metinlerinde bu bağlamda imge yoğun bir anlatım vardır. Rancière'in imgenin krizi düşüncesini dayandırdığı iki uçlu seçenekten biri temsilin sonu fikrine işaret etmekteydi. Bu kriz senaryosunda sanat ve hayat iç içe geçerek kendini durmaksızın tekrar eden bir gerçekliğe kavuşmaktadır. Sanatın ve gerçekliğin sınırlarının ayrıştırılamaması temsilin de imgelerin de sonuna vardığımızı ima etmektedir. Beckett ve Müller'in incelediğimiz oyunlarında temsilin sonundan değil, Rancière'ci anlamda temsiliyet şemasının değişiminden bahsedebiliriz. İmgelerin oluşturulma mantığında; metaforik imgelerde olduğu gibi birbiri üzerine binen, toplumsal olarak kazınmış ilksel anlamları kendinde içermekle birlikte onları değiştirmek üzere geri dönen, içinde bulunduğu sanatsal ekolün sınırlarını zorlayıp farklı sanat kiplerini anlatım aracı olarak kullanan bir yaklaşım vardır. Birbirinden tamamen bağımsız, herhangi bir referansı olmayan imgelerin gelişigüzel yerleştirildiği bir yığından değil, verili anlamlarla çarpışarak yenisine açılmaya çalışan ama bunu yaparken de yeni anlamların etkilerini öngörmeyen bir soruşturmadan bahsediyoruz.

Metinde/sahnelemede imgelerin bolluğu ve yalınlığı da bir tartışma konusudur. İmgelerin bol kullanılması genel olarak bir imge enflasyonu olarak düşünülerek, krizin diğer ucu olan imgelerden ibaret bir simülasyon evreni bağlamında tartışılmaktadır. Rancière'in estetik rejim düşüncesi ve imge krizi kavramına göre, imge enflasyonu imgelerin nicel varlığıyla ilişkili değildir. Görünen ile görünmez olan, söz ile görüntü, işitsellik ile dokunsallık arasında yeni ilişkiler kuramadan, kaynağa dair hiçbir gönderme olmaksızın ortaya saçılan imgeler enflasyon yaratmaktadır. Müller, Resim Tasviri'nde imgeleri ekonomik kullanma derdini taşımadan metaforik imgeler yaratabilmiştir.

İncelediğimiz oyunlarda Beckett'in metinlerinde Müller'in Resim Tasviri'ne kıyasla çok daha yalın bir imge üretimi vardır. 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 disiplinlerarası başka sanatların katılımıyla bir sanat biçiminin bir başka sanat biçiminin imgelemini kurabilmesidir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Elif Ceren Bodur
[1] İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0001-9239-450X elifcerenbdr@gmail.com

Kaynakça | References

Beckett, S. (1993). *Samuel Beckett- Bütün Oyunları 2*. Mitos Boyut Yayınları.

Bürger, P. (2019). *Avangard Kuramı* (E. Özbek & Ş. Öztürk, Çev.). İletişim Yayınları.

Çolak, P.D. (2020). Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir? Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme. *Cogito: İmajı Düşünmek*, 97, 193-207.

Deranty, J. P. (Ed.). (2010). *Regimes of the Arts*. Jacques Rancière: Key Concepts. Acumen Press.

Esslin, M. (1996). *Absürd Tiyatro* (G. Siper, Çev.). Dost Kitabevi.

Griffin, M. (2001). Image and Ideology in the Work of Heiner Müller, *University of Wisconsin Press*, 93(4), 426-450.

Kalb, J. (2011). Samuel Beckett, Heiner Müller and Postdramatic Theater, *Samuel Beckett: Endlessness in The Year 2000*, 11, 74-83.

Karacabey, S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. De Ki Basım Yayınları.

Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jurs-Munby, Çev.). Taylor & Francis e-Library.

McTighe, T. (2013). *The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama*. Palgrave Macmillan.

Müller, H. (2018). *Hamlet Makinesi (Seçme Oyunlar)* (Z. Aksu Yılmazer, Çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi.

Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı* (A. U. Kılıç, Çev.). Versus Kitap.

Rancière, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci* (E. B. Yaman, Çev.). Metis Yayınları.

Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.

Şiray, M. (2019). Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği, *Kaygı-Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 18(2), 549-566.

Yüksel, A. (2017). *Samuel Beckett Tiyatrosu*. Habitus Yayıncılık.