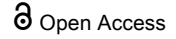


Research Article



Taklitteki Gerçek: Graham Harman'ın Felsefesinde Metafor ve Mimesis

The Real in Imitation: Metaphor and Mimesis in Graham Harman's Philosophy

Hakan Atay

Mersin University, Mersin, Türkiye

Abstract

American philosopher Graham Harman (b. 1968), in his philosophy called Object-Oriented Ontology (abbr. OOO), assigns new functions to the classical notions of metaphor and mimesis. In this new philosophical endeavor, which claims to explain everything through the tension between objects and their qualities, metaphor becomes one of the possible ways of producing aesthetic experience, while mimesis becomes the *sine qua non* of this production. For Harman, whose thinking has matured by drawing on the tradition of phenomenology, these two notions become central to philosophical inquiry because the only way to access reality, even if indirectly, is through aesthetic experience. Metaphor is defined as the ability to allude to a real object by exploiting the tension between sensual objects—objects that exist only through encounter with real objects—and sensual qualities. Mimesis, or imitation, is redefined as the necessity of taking the place of the hidden and withdrawn real object and turning into it. Harman, thus, presents a new model of imitation to counter classical understandings of mimesis. This article, drawing its inspiration from the philosopher's essay "A New Sense of Mimesis," introduces this new model into discussion. It also attempts to demonstrate why Harman's harsh criticism of irony, based on the new model, contradicts the model's own functioning.

Öz

Amerikalı filozof Graham Harman (d. 1968) nesne yönelimli ontoloji (kısaca NEYO) adını verdiği felsefesinde metafor ve mimesis kavramlarına yeni işlevler kazandırıyor. Her şeyi nesneler ve nitelikler arasındaki gerilimle açıklama iddiasındaki bu felsefede metafor, estetik deneyim üretiminin olanaklı yollarından birine dönüşürken mimesis, söz konusu üretimin olmazsa olmaz koşulu hâline geliyor. Fenomenoloji geleneğinden beslenerek düşüncesini olgunlaştıran Harman'a göre gerçeğe erişmenin dolaylı da olsa tek yolu estetik deneyimden geçtiği için bu iki kavram, felsefi araştırmanın merkezine yerleşiyor. Metafor, duyuşal nesnelerle, yani ancak gerçek bir nesneyle karşılaşmaya bağlı olarak var olan nesneler ile duyuşal nitelikler arasındaki gerilimi kullanarak gerçek bir nesneyi ima etme becerisi olarak tanımlanıyor. Mimesis ya da taklit ise saklı hâlde bulunan, geri çekilen, kendini esirgeyen gerçek nesnenin yerini alma, o gerçek nesneye dönüşme zorunluluğu olarak yeniden anlamlandırılıyor. Harman, böylece klasik mimesis anlayışlarının karşısına yeni bir taklit modeli çıkarıyor. Bu makale, düşünürün "A New Sense of Mimesis" (Yeni Bir Mimesis Anlayışı) yazısından hareketle söz konusu modeli tartışmaya açıyor. Ayrıca Harman'ın yeni modelden yola çıkarak ironiye getirdiği sert eleştirinin bizzat modelin işleyişiyle çelişen yönünü göstermeye çalışıyor.

Keywords

Graham Harman,
object-oriented ontology,
metaphor,
mimesis,
imitation,
irony

Anahtar Kelimeler

Graham Harman,
nesne yönelimli ontoloji,
metafor,
mimesis,
taklit,
ironi

Article History

Received
13.08.2025

Accepted
26.09.2025



Extended Abstract

This article examines the place of aesthetic experience and the role of imitation in the production of such experience within American philosopher Graham Harman's (b. 1968) philosophical program called Object-Oriented Ontology (abbr. OOO). Building on his 2019 essay "A New Sense of Mimesis," the article first discusses how metaphor, described in OOO as a powerful tool for producing aesthetic experience, is redefined and, accordingly, how the concept of mimesis is given a new function. It attempts to demonstrate that Harman, who appropriates the classical understandings of mimesis by Plato (b. 427 BC / d. 347 BC) and Aristotle (b. 384 BC / d. 322 BC), proposes a new model of imitation. Finally, it argues that contrary to Harman's claims, irony may play a significant role within this model.

The article consists of three subsections. The first, titled "The Fracture in the Real: Harman's Theory of Metaphor," examines perhaps the two most defining characteristics of the OOO approach: its resistance to the reduction of real things and the centrality of aesthetic experience in philosophy. According to Harman, aesthetic experience, unlike scientific knowledge, relates to a real that cannot be accessed through direct description and paraphrase. The emergence of a realistic philosophy like OOO depends on the existence of such an experience. Harman draws inspiration from two giants of phenomenology, Edmund Husserl (b. 1859 / d. 1938) and Martin Heidegger (b. 1889 / d. 1976), and develops a fourfold model of objects that encompasses this experience. His model, called ontography, explains everything through the tension between objects and qualities. This tension stems from a profound rift between objects and qualities, the fracture of things. Objects and qualities are internally divided into real and sensual. Sensual objects and qualities exist only to the extent that they are reflected in the experience of real objects. Four fundamental tensions characterize the fourfold model that emerges in this way. The understanding of aesthetic experience depends on two of these tensions: Sensual Object-Sensual Qualities (SO-SQ) and Real Object-Sensual Qualities (RO-SQ). This is where the theory of metaphor comes into play. Harman analyzes a line from Dante Alighieri's (b. 1265 / d. 1321) *Divine Comedy*, exploring the conditions under which metaphor amplifies the former tension and creates the latter. Accordingly, three fundamental characteristics of metaphor (unparaphraseability, semi-resemblance, and asymmetry) demonstrate the indispensability of the object and quality positions. However, it becomes clear that a fourth characteristic must be added to the metaphor to account for the real object that withdraws and does not reveal itself. This fourth characteristic is "theatricality." Theatricality means that for aesthetic experience to occur, the beholder must participate in the work of art as a real object.

The second subsection of the article, titled "The Real in the Fracture: The New Sense of Mimesis," analyzes how Harman utilizes the idea of beholder's involvement to establish the metaphor-mimesis relationship. Harman first demonstrates how the mimetic chain in Plato's *Republic* is altered by the intervention of Alain Badiou (b. 1937), a French philosopher known for his Platonism. He notes that imitation can mean a closer approach to reality, rather than a gradual departure from it. However, he adds that the real cannot be conceived as a universality assumed by Plato or Badiou. He finds himself closer to Aristotle, who treats concrete and singular things as

real. However, he adds that the real in OOO should not be confused with the concrete natural reality of Aristotle. Thus, it becomes clear that the relationship between imitation and reality requires a horizontal, rather than a vertical, arrangement, as assumed by Plato or, to some extent, Aristotle. For this horizontal mimetic chain to occur, the audience needs to step into the shoes of the withdrawing real object. The transformation of the object-quality rift, evident in the metaphor, into a genuine aesthetic experience depends on the presence of a real beholder. Harman finds the anti-theatrical argument of art critic Michael Fried (b. 1939), who has fiercely criticized this theatrical assumption, inadequate, and argues that requiring beholders to engage in the artwork actively does not undermine its autonomy. It becomes clear that mimesis no longer means copying something; it means taking the place of the imitated real object and turning into it. The new sense of mimesis is thus clarified.

The third and final subsection of the article is titled “Irony in the Mimetic Chain: OOO Despite Harman.” This section can be considered the most original of the essay. It explores three fundamental steps, drawing on texts from various stages of Harman's intellectual career. The first step uses an Aristotle reference in *Guerrilla Metaphysics* to clarify the role of the artist in the production of aesthetic experience. It explores how the natural ability to imitate, applicable to everyone, can be used creatively, only by some. It emphasizes how this ability corresponds to ripping apart sensual qualities from sensual objects, using a well-known poem by Turkish poet Edip Cansever (b. 1928 / d. 1986) as an example. The second step highlights two minor concepts within Harman's ontography, elaborated in his book *The Quadruple Object*, namely fusion and fission. The idea that creating SO-SQ tension is a prerequisite for creating RO-SQ tension is further reinforced. Harman's readings of H. P. Lovecraft (b. 1890 / d. 1937) and Edgar Allan Poe (b. 1809 / d. 1849) are utilized for this purpose. The concept of “sincerity,” which plays a special role in OOO and corresponds to the active involvement of the beholder, is clarified. Finally, Harman's harsh critique of all forms of ironic distance to emphasize the beholder's obligation to participate sincerely is taken into consideration. Contrary to Harman's claim, the article argues that irony is necessary to create SO-SQ tension and thus to foster an aesthetic experience.

Giriş

Büyük Fransız romancı Marcel Proust (d. 1871 / ö. 1922) edebiyatta estetik deneyimin oluşumu üzerine en çok kafa yormuş düşünürler arasındadır. Kendisini edebî metnin içinde ve dışında cereyan eden bitimsiz mücadelenin bütün tarafları yerine koymaktan çekinmemiştir. Proust, yetişmekte olan yazar kadar olgun yazarın da yerine geçer. Anlatıcının, karakterin ve her türlü okurun rolünü üstlenebildiği gibi sıkı bir eleştirmen ve etkili bir taklitçi kılıklarına da başarıyla bürünür. Ömrünün sonlarına doğru modern Fransız eleştirisinin güçlü temsilcilerinden Albert Thibaudet'yle (d. 1874 / ö. 1936) girdiği meşhur polemik harikulade bir örnek olarak duruyor önümüzde. Tartışmanın konusu *Madam Bovary* ve *Duygusal Eğitim* romanlarının yazarı Gustave Flaubert'in (d. 1821 / ö. 1880) modern roman üzerindeki etkisini hâlâ koruyan yazma tarzıdır. Thibaudet'nin olumsuz değerlendirmeleri karşısında yaşadığı hayal kırıklığıyla bir tür Flaubert savunusuna girişen Proust, Immanuel Kant'la (d. 1724 / ö. 1804) eşdeğer tuttuğu Fransız

romancıya beklenmedik bir eleştiri getirerek başlar yazısına. Flaubert'in kaleminden çıkanlarda “üsluba bir çeşit ebediyet kazandırabilecek tek şeyin” eksik olduğunu söyleyiverir.¹ Proust’a göre estetik deneyimin kalıcılığının garantisi metafordur ve Flaubert’de “belki tek bir güzel metafor” bile yoktur.² Peki Flaubert pastişleri yazmaktan geri durmayan, yazar olma hevesinin kaynakları arasında saydığı büyük romancıyı taklit etmekten ciddi bir haz alan Proust, estetik deneyimin merkezine yerleştirdiği metafor becerisinden yoksun bir yazarı savunmaya neden girişmiştir? Proust’a özgü çarpıcı ve süratli bir talih döngüsüyle birkaç satır içinde her şey açıklık kazanır. Doğru, Flaubert’in metaforları ve bunlara dayalı imgeleri ya klişedir ya zayıf. Fakat yazar, metaforun işlevini başka araçlara yüklemenin yollarını keşfetmiş ve roman dilini geri dönüşsüz biçimde değiştirmiştir. Flaubert, bazen hikâye birleşik zamanını ayrıksı biçimde kullanarak, bazen “ve” bağlacını sentaktik işlevi dışında işe koşarak iki kişi, durum ve şey arasında köprüler kurmanın yeni tarzlarını yaratmıştır. Onu büyük bir yazara dönüştüren şeyse, estetik deneyimi kalıcılaştırmanın yeni yöntemlerini icat etmesi ve metafor kullanmadan metafor etkisi üretmeyi başarmasıdır.

Bu makale Proust’un metafor kavramına açtığı devasa imkân alanını daha da genişletmeye uğraşan bir düşünüre odaklanacak. Amerikalı filozof Graham Harman (d. 1968) estetik deneyimi felsefenin ana konusu hâline getirmek için metaforu bir model olarak kullanıyor ve nihayetinde bu yeni modelin mimesis kavramına farklı bir anlam kazandırdığını iddia ediyor. Söz konusu iddianın ayrıntılarını tartışmaya açmak için düşünürün bütün külliyatını—ki şimdiden kayda değer bir hacme ulaştı—hesaba katmak yerine 2019’da yayımlanan bir yazısını çıkış noktası olarak alacağız. Harman’ın özlü ve berrak tarzını iyi yansıtan “A New Sense of Mimesis” (Yeni Bir Mimesis Anlayışı) makalesini özetleyip değerlendirdikten sonra, metafor modelini geliştirme aşamasında yine Harman tarafından yapılan çeşitli yorumları kullanarak modelin ve mimesise yüklediği yeni işlevin kapsamını biraz daha genişletmenin olanaklı yollarından birini göstermeye çalışacağız.³

Gerçekteki Çatlak: Harman’ın Metafor Teorisi

Graham Harman’ın felsefesi 90’lı yıllarda şekillenmeye başladı. Doktora tezinden ürettiği ilk kitabı 2002’de yayımlandı.⁴ O günden bugüne düşüncesinde önemli değişimler yaşanmakla birlikte fenomenolojinin iki devinden esinlenerek oluşturduğu ve nihayetinde adı nesne yönelimli ontoloji (kısaca NEYO) hâlini alan felsefi araştırma programının merkezi ilkesi değişmeden kaldı: Nesnelerle nitelikler arasındaki gerilim her şeyi açıklamaya yeter. Harman’a göre sanat ve felsefe, gerilimi artırmanın, tansiyonu yükseltmenin araçlarını keşfederken pozitif bilim, yükselen tansiyonu düşürme peşindedir. “Yeni Bir Mimesis Anlayışı” (kısaca “Yeni Mimesis”) makalesi,

¹ Marcel Proust, “Flaubert’in ‘Üslubuna’ Dair,” *Edebiyat ve Sanat Yazıları* içinde, der. Mehmet Rifat, çev. Roza Hakmen (Yapı Kredi Yayınları, 2015), 38.

² Proust, “Flaubert’in ‘Üslubuna’ Dair,” 38.

³ Graham Harman, “A New Sense of Mimesis,” *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy* içinde, der. Mark Foster Gage (The MIT Press, 2019).

⁴ Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (Open Court, 2002).

hatta Harman'ın bütün felsefi programı söz konusu ayrımı saptayarak açılıyor: Bilimin hedefinde bilgi vardır. Araştırdığı nesneyi iki farklı işleme tabi tutarak bu amaca ulaşmaya çalışır. Bilgi edinmenin sadece ve sadece iki yolundan söz edebiliriz. Bilimsel araştırma, incelediği nesnenin aslında nelerden oluştuğunu veya nelere yol açtığını gösterdiği ölçüde bilgiye ulaşır. Tabii çoğu zaman iki yol kesişir ve bu iki yaklaşım bir arada kullanılır. Sanat ve felsefenin hedeflediği şeye ise aynı yollardan ulaşılması mümkün değildir. Üçüncü bir bilişsel olanak vardır, bu olanığın tekrar tekrar gerçekleştirilmesi için çaba sarf etmek gerekir. Sanat ve felsefe, bilgi dışı bilme, hatta bilmeden bilme olanağı yaratmanın farklı tarzlarını üretmeleriyle bilimden ayrılır. Harman, makalenin “Fracture in Things” (Şeylerdeki Çatlak) başlıklı ilk bölümünde yukarıdaki yoğun pasajı açmaya ve geliştirdiği nesne teorisinin estetik deneyimin inşasında metafora verdiği rolü izah etmeye geçmeden önce Richard Rorty'nin (d. 1931 / ö. 2007) felsefe ve sanat sözcüklerinin giderek genişleyen kapsamından şüphe duyan pragmatist tavrına değiniyor.⁵ Harman, her türlü soyutlama ve genellemenin nihai bir başarıya ulaşma ihtimali olmadığını baştan kabul ederek Rorty'nin eleştirisini onunkinden daha pragmatik görünen bir karşı çıkışla etkisizleştiriyor. Teoriler ve modeller önerirken hedefin herkesi gerçekliği aynı şekilde görmeye iten “zorbalara” dönüştürmek değil, bütün bu soyutlamaları başarısız olacakları noktaya kadar zorlayarak yeni düşünme alanları açmak olduğunu vurguluyor.⁶ Böylece bilim, sanat ve felsefe arasındaki temel ortaklığın da altını çizmiş oluyor. Üç tür bilme tarzı da mutlak değiller, dolayısıyla her türlü ölçüsüz tahakküme karşı tetikte olma potansiyeline sahipler.

Harman, sanat ile felsefeyi bilimden ayıran temel niteliği önce negatif, ardından pozitif bir yaklaşımla saptamaya çalışıyor. İlk yaklaşımın genel hatları az önce belirlemiştik: Bilimsel bilgi, bilmeye çalıştığı nesneyi iki yönden kuşatıyor. NEYO terminolojisinde nesneyi oluşturan şeylerin ön plana çıkarılmasına “alt kazısı” (*undermining*), nesnenin etkilerine vurgu yapılmasına “üst kazısı” (*overmining*), ikisinin birden devreye girmesine “çifte kazı” (*duomining*) adları veriliyor.⁷ Böylece bilimsel bilginin, araştırdığı şeye iki zıt yönden yaklaştığı imajı güçlendirildiği gibi aslen bir kazı faaliyeti yürütüldüğü de imlenmiş oluyor. Kazı faaliyetinin sonunda ortaya çıkan bilgi önermeleri ise açıklık ve kesinlik özelliklerine sahip olmak zorunda. Matematiksel kesinliğe yakınsama gayretindeki bilimler aynı önermenin birden çok anlam taşımasına ve ortaya çıkan muğlaklığa tahammül göstermiyor. Dolayısıyla bilimsel araştırmanın, hakkında bilgi verdiği şeyi mümkün olduğunca düzanamlı cümlelere indirgemeye çalıştığının kabulü gerekiyor; çünkü kazıdan geriye kalan şey eğer bilgi olacaksa alttan ve üstten kazılan nesnenin yerini harfi harfine işleyen bir tanımın alması şart. Astronomlar gökcisimlerini sınıflarken veya ornitologlar kuş

⁵ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 49; Richard Rorty, “Introduction,” *Truth and Progress: Philosophical Papers*, 3. Cilt içinde (Cambridge University Press, 1998), 9.

⁶ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 49.

⁷ Graham Harman, “Undermining, Overmining, Duomining: A Critique,” *ADD Metaphysics* içinde, der. Jenna Sutela (Aalto University Digital Design Laboratory, 2013). Harman, “çifte kazı” (*duomining*) terimini uydururken kredi kartı endüstrisinden esinlenmiş. Finans kuruluşları, kullanıcıların bilgilerini “metin madenciliği” (*text mining*) ve “veri madenciliği” (*data mining*) denen iki süreçle ediniyor. Tabii bu arada herkesi temelde bu iki sayısal değer bir kombinasyonuna indirgemiş oluyorlar.

türlerini ayırt ederken artık bu tanımlardan yararlanıyor. Bilimlerin işlemesi için bilimsel betimlemelerin betimlenen şeyle örtüştüğü varsayımına ihtiyaç var. Harman’a göre bu durum bilimsel önermelerle mealen aktarma (*paraphrasis*) arasında bir yakınlık olduğuna delalet ediyor. Aktarma edimi aktarılan nesneleri olduklarından azıyla veya fazlasıyla özdeşleştiriyor ve böylece şeyler, bilgi içeriğine indirgenmiş oluyor.

İndirgeme (*reduction*) belki de Harman felsefesinin ortaya çıkmasını sağlayan temel işlem. Filozofun kendi düşüncesine yön verirken etkisi altında kaldığını her fırsatta dile getirdiği Bruno Latour’dan (d. 1947 / ö. 2022) aldığı en belirleyici miras.⁸ Düşünür, bilimle sanat arasındaki farkı, mealen aktarmanın ikincide yol açacağı büyük tahrifatı örnek göstererek keskinleştiriyor; başka bir deyişle bilimsel bilginin işleyişindeki ana mekanizmalardan birinin, sanat eserine yaklaşırken işe yaramayacağını söylüyor. Pablo Picasso’nun (d. 1881 / ö. 1973) “Guernica” tablosunu bağlamıyla sınırlamaya çalışıp resmin anlamını İspanyol İç Savaşı’nda aramanın veya Harriet Beecher Stowe’un (d. 1811 / ö. 1896) Amerikan edebiyatının en kalıcı eserlerinden *Tom Amcanın Kulübesi* romanını kölelik ve ırkçılık olgularıyla çerçevelemenin yetersizliğinden dem vuruyor. Sanat eserlerini oluşturan malzemenin veya eserlerin oluşumları sırasında etkilendikleri ve etkiledikleri bağlamın bu eserlerin yerini alamayacağını söylüyor. Her iki yaklaşım da bir alt kazısı ve üst kazısı faaliyetini işaret eden mealen aktarma tabloları oluşturuyor ve anlamlandırmaya çalıştıkları şeyi silikleştirerek veya büyük ölçüde göz ardı ederek tahrifata yol açıyor. Öyleyse Harman için sanat eserinin “estetik meziyetini” (*aesthetic merit*) açıklamak öncelikle mealen aktarmaya, yani indirgenmeye gösterdiği direnci saptamayı gerektiriyor.⁹ Negatif nitelikte olmakla birlikte bu yaklaşımın, örneğin edebiyat eleştirisinde çoktandır güçlü sonuçlar verdiği ortada. Harman’ın sık sık alıntılıdığı kaynaklardan biri “Yeni Mimesis”te de karşımıza çıkıyor. Cleanth Brooks’un (d. 1906 / ö. 1994) *The Well Wrought Urn* (Şekli Şemali Yerinde Kül Kabı) kitabında bir şiirin anlamını şiirden ayırmanın mümkün olmadığı savlanarak yeni eleştiri metodunun temel ilkesi defalarca sınanıyor.¹⁰ Harman, bırakın bütün bir şiiri, sadece bir metaforu bile harfiyen açıklayamayacağımızı gösteren analitik filozof Max Black’i de (d. 1909 / ö. 1988) hemen listeye ekliyor.¹¹ Düşünürün bundan sonraki adımı bir yandan bilim karşısında sanat ile felsefeyi aynı kefiye koymayı gerekçelendirme, diğer yandansa pozitif yaklaşımın işaret fişeği olarak düşünülebilir.

Felsefe deyince akla ilk gelen kahramanın, Sokrates’in (d. MÖ 470 / ö. MÖ 399) Platon diyaloglarındaki performansına dikkat kesildiğimizde “bilgelik sevgisi” anlamına gelen felsefi etkinliğin bilmekten çok, bilmeden sevmekle ilişkili olduğunu görüyoruz. Sorgulamaların konusu

⁸ Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (re.press, 2009). Harman’ın Latour’dan etkilenmesine yol açan kaynaklardan ilki şu: Bruno Latour, “Irreductions,” *The Pasteurization of France* içinde, çev. Alan Sheridan ve John Law (Harvard University Press, 1993).

⁹ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 50.

¹⁰ Cleanth Brooks, “The Heresy of Paraphrase,” *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (Dobson Books Ltd., 1960), 176–96.

¹¹ Max Black, “Metaphor,” *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy* içinde (Cornell University Press, 1962).

olan hiçbir şeyi (adalet, güzellik, dostluk, erdem) bilmediğini, bildiği tek şeyin de bu olduğunu ikrar ediyor Sokrates. Diyaloglarda felsefi kavramların mealen aktarmaya tıpkı şiir ve metafor gibi direndiklerine şahit oluyoruz. *Menon* diyaloğundaki büyük açmaza bakalım: Aradığım şeyin ne olduğunu biliyorsam aramama gerek yok, bilmiyorsam bulduğumu nereden bileceğim?¹² Ne olduğunu bilmesek bile bir şeyin çekimine girdiğimizi ve aramaktan vazgeçmenin elimizden gelmediğini görüyoruz. Bu noktada Harman, Nicholas Cusanus'un (d. 1401 / ö. 1464) "On Learned Ignorance" (Eğitilmiş Cehalet Hakkında) başlıklı Sokratik denemesini anıyor ve felsefi etkinliğin bilmeden bilmekle, öyleyse biliminkinden farklı bir bilme çeşidiyle bağlantılı olduğunu vurguluyor.¹³ Felsefede de sanatta olduğu gibi önce bir şeyin cazibesine kapılıyoruz, ardından doğrudan gösteremediğimiz, tam olarak tanımlayamadığımız bu şeyi albenisini zedelemekten imtina eden yollarını bulmaya çalışıyoruz. Harman'a göre bilimin mealen aktarma stratejisinin karşısına çıkarılan pozitif içerik işte bu noktada beliriyor. Ne olduğunu bilmeden bağlandığımız şeyin albenisini kullanarak onu çağrıştırmak üzere dolaylı söylemi, yani ima, kinaye gibi araçları kullanıyoruz ve bunun üçüncü tür bir bilgi oluşturduğuna şahit oluyoruz. Bilginin nesnesine de kısaca "gerçek" diyoruz.

Harman, üçüncü tür bilginin ve nesnesinin neye benzediğini gözümüzde canlandırmamızı sağlamak ve NEYO'cu analizin temel düzenini kısaca tanıtmak üzere Albert Einstein'ın (d. 1879 / ö. 1955) genel görelilik teorisini gözlemsel olarak ispatlamasıyla meşhur Sir Arthur Stanley Eddington'ın (d. 1882 / ö. 1944) bir konuşmasından yararlanıyor.¹⁴ Eddington, felsefi tartışmaların vazgeçilmez örneği masadan yola çıkıyor ve her masanın aslında iki ayrı masadan oluştuğunu belirtiyor. Masanın maddi kompozisyonu ve masanın fiziksel işlevi birbirine indirgenmesi zor iki ayrı şey gibidir. Yine de bilimsel araştırma bu iki masanın sentezine ulaşarak akılcı bir denge kurmayı başarır. Harman ise Eddington'ın sanatçılar ve tasarımcılar tarafından üretilen üçüncü masayı hesaba katmadığından emindir.¹⁵ Ona göre fiziksel ve kimyasal özelliklere dair bilimsel terimlerle tanımlanan ilk masa da masaya yüklenen çeşitli işlevler de gerçek masayı tüketmekten acizdir. Burada mealen aktarmanın acizliğine benzer bir sorunla karşı karşıyayız. Bir şeyin yerine o şeyin yerini tamamen dolduracak "mükemmel bir ikame" (*a perfect substitute*) geçirmeye çalışırken şeyin kendisini gözden geçiriyoruz.¹⁶ Fakat bu sayede şeylerle nitelikleri arasında bir rahne, bir yarık açıldığını, şeylerin çatlaklarla malul olduklarını da öğrenmiş oluyoruz. *Menon* diyaloğuna dönersek bir şeyin özelliklerini bilmeden de o şeye dair bir tür bilgi sahibi olabileceğimizi söyleyen Sokrates'in şeylerdeki çatlağı tanıdığını görüyoruz. Ampirist düşüncenin kutbu David Hume (d. 1711 / ö. 1776) ise şeyleri nitelik demetlerine indirgemekle bu Sokratik

¹² Platon, *Meno (Menon)*, *The Collected Dialogues of Plato* içinde, der. Edith Hamilton ve Huntington Cairns, çev. W. K. C. Guthrie (Princeton University Press, 2002).

¹³ Nicholas Cusanus (Nicholas of Cusa), "On Learned Ignorance," *Selected Spiritual Writings* içinde, çev. H. Lawrence Bond (Paulist Press, 1997).

¹⁴ Arthur Stanley Eddington, "Introduction," *The Nature of the Physical World* içinde (Macmillan, 1929).

¹⁵ Graham Harman, "The Third Table," *The Book of Books* içinde, der. Carolyn Christov Bakargiev (Hatje Cantz Verlag, 2012).

¹⁶ Harman, "A New Sense of Mimesis," 53.

tanıklığın üstünü örtmüş oluyor.¹⁷ Harman’a göre nesnelerin niteliklerinden önce geldiğini gösteren fenomenolojik yöntemin yaratıcısı Edmund Husserl (d. 1859 / ö. 1938), artık epeyce toz bağlamış bu örtüyü kaldıran ve çatlakla bizi yeniden karşılaştıran kişidir.¹⁸ Harman felsefesinin üstüne oturduğu iki sütundan biri böylece sahneye çıkar ve NEYO’nun ilk tezi açıklıkla ifade edilebilir hâle gelir: Nesnelerle nitelikleri arasında aşılması imkânsız bir gerilim vardır. NEYO, bu gerilimi ya da kutuplaşmayı olabilecek en kapsamlı şekilde modelleme girişimi olarak düşünülebilir. Harman, bunun için dörtlü bir matris öneriyor. Buna göre nesneler ve nitelikler kendi içlerinde gerçek ve duyusal olmak üzere ikiye ayrılıyor ve ortaya çıkan dört temel unsur, matrisin düğüm noktalarına karşılık geliyor: Gerçek Nesne (kısaca GN), Duyusal Nesne (kısaca DN), Gerçek Nitelik (kısaca GK) ve Duyusal Nitelik (kısaca DK). Artık “ontografi” adını alan matris, bize olanaklı on bağlantı sunuyor. Bunların dördü ise dört temel gerilimi sembolize ediyor: GN-GK, DN-DK, DN-GK ve GN-DK. Ontografide sırasıyla öz, zaman, eidos ve mekân isimlerini alan bu ikililerin sonuncusunun, yani GN-DK geriliminin estetik deneyimin anlaşılmasında merkezi bir rol üstlendiğini göreceğiz.

NEYO’da nesnelerle nitelikler arasındaki “tedirgin” ilişkiyi ifade etmeyi kolaylaştıran gerçek-duyusal ayrımı, aslında indirgenmeye neyin direndiğini ve indirgeme sonucunda neyin ortaya çıktığını gösteriyor.¹⁹ İndirgemeyle ulaşılamayan, demek ki kendilerine özgü bir gerçekliğe sahip nesnelere ve niteliklere “gerçek” deniyor. Bu fikrin arkasında Harman felsefesinin üstüne oturduğu ikinci sütun olduğunu söyleyebileceğimiz Martin Heidegger’in (d. 1889 / ö. 1976) ontolojisi var.²⁰ Heidegger’in varlık hakkındaki konuşma biçimi, gerçekliğe alt kazısıyla, üst kazısıyla veya çifte kazıyla ulaşılabileceğini varsayan bütün anlayışları devre dışı bırakma olanağı sunuyor. Husserl’in nesne-nitelik çatlağını tekrar görünür kılmak üzere kaldırdığı örtü, çatlağa neden olan şeyin üstüne örtülüyor. Harman, Heidegger’in yekpare varlığını nesnelere paylaştırarak gerçek şeylerin saklı kaldıklarını ve geri çekildiklerini ileri sürüyor. Dolayısıyla gündelik deneyimde karşılaştığımız şeylere gerçek demek imkânsızlaşıyor çünkü gerçek nesnelerin örtüsünü kaldırıp gerçekten ne olduklarını görmek mümkün değil. Her ölçekte ve düzlemde karşılaşmayı sürdürdüğümüz şeyler ise kendilerine has bir varlığa sahip değiller; gerçek bir varlığın deneyiminin “eşleniği” (*correlate*) olarak ortaya çıkıp varlık gösteriyorlar.²¹ NEYO’da

¹⁷ David Hume, *A Treatise of Human Nature: A Critical Edition*, 1. cilt, der. David Fate Norton ve Mary J. Norton (Oxford University Press, 2007). Hume, meşhur incelemesine bir elmanın özelliklerini sıralayarak başlamasına rağmen bir filozofun niteliklerini de es geçmiyor. Her defasında bu özellik ve niteliklerden oluşan bir demet (*bundle*) ya da toplamdan (*collection*) ayrı bir elma veya filozof düşünmenin yersizliğini vurguluyor.

¹⁸ Edmund Husserl, *Logical Investigations*, 1. cilt, çev. J. N. Findlay (Routledge, 2001). Husserl, araştırmasında Hume öğretisinin eleştirisine ayrı bir bölüm ayırmış (Husserl, *Logical Investigations*, 1. cilt, 289-307). “Modern Humeculuk” başlığı altında, etkisini hâlâ sürdürdüğüne kefil olduğu bu fikriyatı kıyasıya eleştiriyor.

¹⁹ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 54.

²⁰ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten (Alfa Yayınları, 2018).

²¹ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 54.

“duyusal” (*sensible*) nesne veya nitelik derken kastedilen bu. Öyleyse duyusallık, duyularla elde edilen izlenim anlamını katbekat aşan yeni bir işlev ediniyor.

Harman, Husserl fenomenolojisinin temel tezini, yani her bilinçli edimin bir nesneye yönelme zorunluluğunu kullanarak duyusal nitelikleri üstlenen duyusal bir nesne varsaymamız gerektiğini belirtiyor. Duyusal nesne, çeşit çeşit duyusal niteliklerle karşımıza çıkmasına rağmen nesnelüğünden bir şey kaybetmiyor.²² Gerçek nesne ve niteliklerle de ancak bu duyusal nesne ve nitelikler aracılığıyla dolaylı olarak karşılaşabiliyoruz. Duyusal bir nesneyle doğrudan karşılaşma ile onu kullanarak gerçek bir nesneyi karşımıza almak arasında niteliksel bir fark var. Estetik deneyimin ortaya çıkmasını da Harman felsefesinin sağlamasını yapmayı da bu fark mümkün kılıyor. Burası en can alıcı nokta. Harman’ın “Yeni Mimesis”te verdiği basit örneğin üzerinden geçelim: Elinize bir elma aldığınızı düşünün. Bu hâliyle gayet sıradan görünür. Şekil, renk, tat gibi niteliklerindeki değişimle onu tanıyıp kolayca diğer elmalara benzetir ya da onlardan ayırırız. Elmada gizemli bir taraf yok gibidir. Avcumuzun içindeki şeyi zamanla avcumuzun içi kadar iyi biliriz. Fakat bazı deneyimlerde elma aniden bir cazibe (*charm*) ve albeni (*allure*) kazanır.²³ Söz konusu olan artık estetik bir deneyimdir. Bu deneyim içinde elma tanıdık bir duyusal nesne olmaktan çıkar ve gizemli görünür. Harman, bu cazibe ve gizemin kaynağında elmanın kendisi, yani gerçek elma olduğunu düşünüyor. Gerçek elma gözümüzün önünde ya da avcumuzun içinde belirmiyor. Gerçek elmanın gerçekliğine ancak dolaylı yoldan ve belli bir deneyim sırasında şahit oluyoruz. Harman için estetik deneyimin önemi de bundan kaynaklanıyor. NEYO’da önerilen nesne modelinin bilinmez unsuru olan gerçek, estetik deneyim sayesinde ve bir şekilde bilinir hâle geliyor.

Peki estetik deneyim nasıl üretiliyor? Geri çekilerek sırta kadem basan, kendisini sürekli esirgeyen gerçek nesnenin dolaylı da olsa bir deneyimin parçasına dönüşmesi ne şekilde mümkün oluyor? Harman, bu üretimi estetik bir müdahaleye bağlıyor. Gündelik deneyimimizi oluşturan DN-DK gerilimine müdahale ederek duyusal nesnelerle duyusal nitelikler arasındaki olağan gerilimi artırıp bir GN-DK tansiyonu oluşturma, yani albeni yaratmanın yollarından bahsediyor. Sanatı, bu yolları keşfetme disiplini olarak yeniden tanımlıyor. Estetik deneyim sanatın tekelinde değil kuşkusuz; ancak sanatlar, ürettikleri eserlerin kalıcılığını estetik deneyime bağlayan temel düşünme ve hissetme platformları olarak görülebilir. Dolayısıyla sanatsal yaratıcılık estetik deneyim üretiminin tarih boyunca aldığı farklı biçimleri ayırt etmek için harikulade bir imkân

²² Genel metafizik bağlamda “nesnelüğünden bir şey kaybetmemek” iki anlama geliyor: Öncelikle eğer bir nesne o nesne olarak belirdiyse yok sayılamaz, kalıcılığı görmezden gelinemez. Bununla birlikte her nesne gibi değişime açıktır. Nasıl ortaya çıktıysa aynı şekilde ortadan kalkması da mümkündür. Nesnenin değişime maruz kalması farklı nitelikler edinmesiyle olur. Bu yüzden nesnelerin niteliklere hem sahip oldukları hem olmadıkları söylenebilir. Nesneler ile nitelikler arasındaki gerilimin kaynağı tam da bu durumdur. Harman’ın nesne-nitelik ve gerçek-duyusal ayrımlarını nasıl temellendirdiğini daha yakından görmek için şu temel kaynağa başvurulabilir: Graham Harman, *The Quadruple Object* (Zero Books, 2011), 5-68.

²³ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 55.

sunuyor. Graham Harman’a göre estetik deneyim üretmenin etkili yollarından biri de metafordur ve bir metaforun nasıl işlediğine odaklanarak estetik deneyimi modellemek mümkündür.

Harman, “Yeni Mimesis” makalesinde Dante Alighieri’nin (d. 1265 / ö. 1321) *İlahi Komedya*’sından aldığı bir dizeden örnek veriyor. “Cehennem” kitabının beşinci kantosunun son dizesi şöyle: “E caddi come corpo morto cadde” (“Yere düştüm, ölü bir beden gibi”).²⁴ Harman, aliterasyonun gücüne örnek göstermek için sıkça kullanılan bu dizedeki metaforu ele alıyor. Dante, yani şiirin birinci tekil sesi, kendisini ölü bir bedene benzetmektedir. Paolo ve Francesca’nın dillere destan hazin aşklarının sonu cehennem olmuştur. Şair “sevdanın ortak ölüme götürdüğü” bu iki âşıkla karşılaşınca hâllerine acımış, kederden kendini kaybedip bayılmıştır.²⁵ Harman, ilk bakışta metaforun üç özelliğini ayırt ediyor. Öncelikle bir metaforu düzanlamlı bir cümleye kayıpsız aktarmanın imkânsızlığını vurguluyor. “Yere düştüm, ölü bir beden gibi” yerine “Şair burada ölü bir ağırlık gibi yere kapaklandığını söylemek istiyor” dersek estetik değeri olmayan bir betimleme yapmış oluruz.²⁶ Estetik gerilimin yarattığı albeniyi görmezden gelerek dizeyi etkisizleştiririz. Metaforun ikinci özelliği, benzeyen taraf ile benzetilen taraf arasındaki ilişkinin derecesine dairdir. “İkinci ölü beden de düştü, tıpkı ilk ölü beden gibi” örneğinde benzeyen ve benzetilen unsurlar neredeyse aynıyken “Yere düştüm, tıpkı Srilanka tarçınının muhallebideki tadı gibi” örneğinde iki unsur arasındaki benzerliği tartmak artık iyice zorlaşmıştır.²⁷ Dolayısıyla iyi bir metafora benzerlik ilişkisinin bu iki uçtan sakınarak kurulması gerektiği ortaya çıkar. Son olarak “Yere düştüm, ölü bir beden gibi” yerine “Ölü beden düştü, zavallı âşıkların kadersizliğine üzüntüden ben nasıl düştüysem öyle” dersek artık aynı metafordan bahsetmiyoruzdur. Benzeyen ile benzetilen yer değiştirmiş, ortaya başka bir metafor çıkmıştır. Öyleyse metaforun üçüncü özelliği asimetrik olmasıdır. Harman, bu üç özellikten NEYO’nun nesne modeli için üç sonuç çıkarıyor: İlk özellik, yani mealen aktarma imkânsızlığı metafora gerçek bir nesne üretildiğini göstermektedir. Metafor, düzanlamlı bir tanımla harfî harfîne aktarılamaz, önermesel açıklıkla nesir diline çevrilemez. Öyleyse metafora indirgenmeye direnen bir şey, yani gerçek bir nesne vardır. İkinci özellikten, yani yarı benzerlikten, kıyaslanan iki şeyin nitelikleri arasında belli miktarda bir örtüşme gerektiğini öğreniriz. Örtüşme, metaforun işlemesi için hayati önemde değildir, ancak ölçü kaçırılsa metafor etkisizleşme riski taşır. Son olarak asimetrik olma özelliği, karşılaştırılan iki terimden birinin nesne, birinin nitelik konumunda olması gerektiğini gösterir. Her şey hem nesne konumuna hem nitelik konumuna yerleşebilir ancak belli bir metafora bu konumlar sabit ve tersine çevrilemez niteliktedir. Konumlar yer değiştirdiğinde metafor da değişir. Bu son özellik bize aynı zamanda nesne-nitelik kombinasyonunun daha en baştan “gergin” bir yapısı olduğunu da kanıtlamaktadır. Şeyler, nesnelerin ve niteliklerin yerine kondukça ve şeyler arasında bir çırpıda kurulması zor bağlantılar kuruldukça nesne-nitelik geriliminin gerçek yüzü de ortaya çıkmaktadır. Harman, “Şeylerdeki Çatlak” bölümünün sonunda metafor modelinin dördüncü bir özelliğe daha ihtiyaç duyduğunu söylüyor. Düşünür, felsefi kariyerinin ilerleyen evrelerinde ayırt ettiği bu

²⁴ Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, çev. Rekin Teksoy (Oğlak Yayınları, 1998), Cehennem V 142, 68.

²⁵ Dante, *İlahi Komedya*, Cehennem V 106, 67.

²⁶ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 55.

²⁷ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 56.

özellik sayesinde estetik deneyimin kayıp unsurunu, yani gerçek nesneyi nihayet hesaba katabilecek duruma geliyor. Ayrıca burası metafor tartışmasını mimesisin yeni anlamına bağladığı önemli bir geçiş noktasını da işaretliyor. Estetik deneyimin gerçek nesnesi, tıpkı bütün gerçek nesneler gibi temastan geri çekildiğine ve doğrudan görünür hâle gelmesi imkânsız olduğuna göre başka bir gerçek nesnenin deneyime katılması şart. Harman’a göre metaforun dördüncü özelliği, yani “teatrallik” işte bunu sağlıyor. Sanat izleyicisi (*beholder*) estetik deneyimin her defasında tekrar tekrar gerçekleşmesi için geri çekilmiş, gözlerden irak sanat nesnesinin yerine geçiyor.²⁸ Bu katılım mimetik ilişkide üretildiği düşünülen zayıf taklidin pasifliğinden uzak, gerçeğin gerçeğe gerçekten müdahalesini mümkün kılan aktif, dinamik ve teatral bir taklidin ortaya çıkmasını sağlayacak.

Çatlaktaki Gerçek: Mimesisin Yeni Anlamı

Harman, “Yeni Mimesis” makalesinin “Mimesis and Formalism” (Mimesis ve Biçimcilik) başlıklı ikinci ve son bölümünde teatrallığe dayalı bu aktif mimesis fikrini geliştirmek üzere iki temel adım atıyor. İlk olarak mimesis tartışmasının iki klasik kaynağını, Platon’un (d. MÖ 427 / ö. MÖ 347) *Devlet* diyaloguyla Aristoteles’in (d. MÖ 384 / ö. MÖ 322) *Poetika*’sını hızlı bir şekilde yan yana getiriyor. Harman’ın amacı iki büyük filozofun görüşlerini birer müdahaleyle birbirine bağlamak ve mimesisin anlamını bu bağlantı üzerinden yenilemek. Böylece Harman hem Platoncu hem Aristotelesçi niteliklere sahip olmakla birlikte ne tam olarak Platon felsefesine ne de Aristoteles düşüncesine ait olan, artık NEYO’cu diyebileceğimiz yeni bir mimesis anlayışı ortaya koymayı hedefliyor. İki klasik düşünür arasındaki geçişi makul bir zemine oturtmak için de bu sefer çağdaş bir filozofu, Platoncu felsefeyi modernleştirdiği iddiasındaki Alain Badiou’yu (d. 1937) tartışmaya davet ediyor. İkinci adımda ise bir diğer büyük düşünürün, Kant’ın estetik görüşüne yakınlığıyla ayırt edilen sanat tarihçisi ve eleştirmeni Michael Fried’in (d. 1939) teatrallığı sanatın sonunu getirecek bir şey olarak değerlendiren yorumunu ele alıyor ve sanat eserinin özerkliğinin teatral katılım modeliyle zedelenmeyeceğini göstermeye çalışıyor.

Platon’un *Devlet* diyalogunun son kitabında Sokrates, dost meclisinde tartışıp durdukları ideal devletin, devletlerin en iyisi olacağına inancını tazeleyen şeyin daha önce konuştukları “şiir hakkındaki kural” olduğunu söyleyiverir ve edebiyat eleştirisi tarihinin en etkileyici sahnelerinden biri böylece açılır.²⁹ Kural, “şiirde benzetmeye dayalı her şeyin atılması” gerektiğini

²⁸ “*Beholder*” kelimesi İngilizcede özellikle resim sanatı bağlamında kullanılıyor. Resme dikkatlice bakan, resme dikkatini veren izleyicinin tuvaldeki figürlerle kurduğu ilişkinin değerlendirilmesi sırasında işlev kazanıyor. Resimle izleyici arasındaki dinamik etkileşime odaklanan çok sayıda çalışma arasında, az sonra ismi geçecek Michael Fried’in, sanat izleyicisi kategorisini zaman içindeki evrimiyle ele alan şu çalışması özellikle ilginç: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (University of Chicago Press, 1988).

²⁹ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), 595a3, 335.

belirtmektedir.³⁰ Şiir, gerçeğe yaklaşılmaya çalışan insanları yoldan çıkarmakta, gitmeleri gereken asıl istikametın tersine yol almaya zorlamaktadır. Felsefe ve eleştiri tarihi boyunca çokça alıntılanan bu pasajlarda Sokrates, şairleri taklit yoluyla gerçeklikten uzaklaşmakla itham ediyor. Görüşünü ispatlamak için de her zamanki gibi somut bir örneğe yöneliyor ve basit bir sedirden bahsetmeye başlıyor. Harman'ın "Yeni Mimesis"te de tekrarladığı bu örneğe göre bir marangozun, bir dölgerin elinden çıkan maddi sedir, sedir ideasını olduğu gibi yansıtamaz; zanaatkâr olsa olsa gerçek sedirin tahrif edilmiş bir çeşidini üretebilir. Sedir eğer bir şairin şiirine konu olacaksa sedirin özüne karşılık gelmeyen bu tahrif edilmiş kopyanın kullanılması gerekeceğinden şiirdeki sedir, marangozun sedirine göre sedir ideasından bir adım daha uzaklaşmış demektir. İdeal devlette ise artık taklidin taklidine yer yoktur çünkü taklit edilemeyen gerçeğin sanki taklit edilebilirmiş gibi ele alınması devletin üzerinde durduğu bütün ideallerin göz ardı edilmesine sebep olacaktır. Gördüğümüz gibi gerçeğe doğrudan ulaşmanın imkânsızlığı ve her karşılaşmanın gerçeğin tahrifiyle sonuçlanacağı fikirleri NEYO'nun genel prensipleriyle uyumlu aslında. Harman, bu Platoncu resme ufak bir müdahalenin ne gibi sonuçlar doğuracağını göstermek üzere Alain Badiou'yu sahneye çağırıyor. Platoncu olduğunu her fırsatta tekrarlayan Fransız filozof, üçüncü cildin yayımlanmasıyla tamamlanan *L'être et l'événement* (Varlık ve Olay) projesinin *Logiques des mondes* (Dünyaların Mantıkları) başlıklı ikinci cildinin önsözünde Platoncu taklit zincirinde bir halkanın yerini pekâlâ değiştirebileceğimizi iddia ediyor. Badiou'ye göre, Chauvet mağarasının duvarlarına binlerce yıl önce çizilen at resimleriyle Picasso'nun kübist atları arasında kayda değer bir fark yoktur. Mağara duvarındaki atlar "ideanın ışığına yükselmek üzere mağaradan kaçmaktadırlar."³¹ Chauvet mağarasındaki ustalar da Picasso da at ideasına ovalarda dört nala koşturan atlardan daha fazla yaklaşmışlardır; aralarındaki devasa zaman ve mekân farkına rağmen bu sanatçıları birbirlerine yaklaştıran da budur. Platon'un taklit zinciri kabaca gerçek-taklit-imağ şeklinde ilerlerken Badiou'nun müdahalesi, imajı gölgeyle karıştırmakla itham ettiğı Platon'u bu yanıltan döndürür ve imajı bir adım öne çıkararak taklit zincirini gerçek-imağ-taklit biçiminde yeniden düzenler. Böylece Badiou felsefesinde hakikat süreçlerinden biri olarak görülen sanat da gerçeğe hiç olmazsa bir adım daha yaklaşmış olur. Üstelik Badiou, ustası Platon'dan çok da uzaklaşmamıştır. Harman, bu yaklaşma-uzaklaşma motifini kullanarak kendisini Platon'dan çok Aristoteles'e yaklaştıran şeyi gözler önüne sermek üzere yine Badiou'nun önsözündeki bir anekdottan yararlanıyor. Badiou'nun aktardığı anekdota göre "meşhur bir kinik düşünür" dost meclislerinde Platon'un arkasından gülmektedir. Kinik filozof, muhataplarına "Bazı atlar gördüğüm doğru da, at ideası diye bir şey gördüğüm yok" der.³² Badiou, elinde meşaleyle mağara duvarlarındaki atlara bakan avcı toplayıcı ile milyoner sanat koleksiyonerini birbirine bağlayanın tam da bu at ideası olduğu görüşündedir.³³ Harman ise kinik filozofun kakkahasını yabana

³⁰ Platon, *Devlet*, 595a5, 335.

³¹ Alain Badiou, *Logiques des mondes* (Éditions du Seuil, 2006), 27.

³² Badiou, *Logiques des mondes*, 29.

³³ Harman, burada Badiou'nun cümlesini yanlış aktarıyor. Bahsi geçen avcının ressamı, milyonerin Picasso'ya gönderme yaptığını düşünmüş (Harman, "A New Sense of Mimesis," 58.) Hâlbuki Badiou, aslında seyircileri karşılaştırıyor. Mağaradaki at resimlerini elinde meşaleyle seyre dalan mağara

atmamak gerektiğini düşünür. Hem kendisini hem kinik filozofu Aristoteles’e yaklaştıran şey bu kakhahadır çünkü.

Aristoteles, *Poetika*’nın dördüncü bölümünde “şiiir sanatının ortaya çıkmasını” sağlayan iki doğal nedenden bahsediyor ve şöyle diyor:

Görünen o ki bütün olarak şiiir sanatının ortaya çıkması iki nedene dayanır ve ikisi de doğal nedenlerdir: Taklit etme insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir, ayrıca bütün insanlar taklitlerden hoşlanır. Bunun bir göstergesi de eserlerden gelir: Görmekten rahatsız olduğumuz şeylerin birebir çizilmiş resimlerine, örneğin iğrenç hayvanların ve cesetlerin biçimlerine bakmaktan zevk alırız.³⁴

Harman için bu pasajda vurgulanması gereken üç temel saptama var: Taklit, yani mimesis, öğrenme imkânı yaratarak zekânın ortaya çıkmasına ve gelişmesine sebep olur. Ayrıca taklit, sadece zekânın değil hazzın da kaynağıdır. Son olarak iğrenç şeylerin taklidini bile zekâ ve haz için kullanabildiğimize göre taklit edilen şey artık ideal form olamaz. Doğal bir eğilimle işe koyulan sanatçı, ideal bir tümelliği değil tek tek şeyleri, hayvanları ve cisimleri nesne olarak almaktadır. Bu noktada dönüp dolaşıp yine Platon’un dediğine geldiğimiz düşünülebilir. Sokrates de şairin/sanatçının tek tek şeyleri taklit ettiğini, o yüzden formları hesaba katmadığını söylüyordu. Harman, muhtemelen bunun bilinciyle kendisini hem Platon’dan hem Aristoteles’ten neyin ayırdığını göstermeye çalışıyor. Öncelikle Chauvet mağarasının ressamlarıyla Picasso’yu birbirine yaklaştıran şeyin at ideasıyla somut atlar arasındaki fark olmadığını, “tek bir atın somut varlığı ile taklit edilebilir ve öğrenilebilir özellikleri arasında açılan yarık” olduğunu dile getiriyor.³⁵ Sanatçılar, şeylerdeki çatlağı duyumsayan ve bunu ifade etmeye çalışan yaratıcılardır. Fakat DN-DK gerilimini saptamak tek başına yeterli değildir. Resmedilen atın “duyusal olmayan” (*nonsensual*) bir hâle bürünmesi, bir şeye dönüşmesi gerekir.³⁶ Bu hamle de Aristoteles düşüncesiyle NEYO arasındaki farkı ortaya koymaktadır. NEYO’da “estetik bir durum” (*an aesthetic situation*) oluşabilmesi için kopyası üretilmeyecek, demek ki gerçek bir atın somut varlığının hesaba katılması şarttır ve eğer ortada bu atın kendisi yoksa onun yerine geçecek başka bir gerçek nesne hazır bulunmalıdır.³⁷ Harman, bu sayede NEYO’daki mimesis kavramının klasik mimesis anlayışlarından ayrıştığını iddia ediyor. Klasik anlamıyla mimesis bir şeyin taklidini üretmek demek. Çeşitli sanatların böyle bir üretim tarzına bel bağladığı doğru. Resim, heykel ve sinemada bu tarzın yaygın biçimde kullanıldığını görüyoruz. Fakat Harman, mimesisin ikinci bir anlamı daha olduğunu ekliyor. Ona göre tiyatro oyuncular, pandomim sanatçıları ve dansçılar artık

sakinleriyle evlerinin duvarına Picasso resimleri asabilecek kadar zengin insanlardan bahsediyor (Badiou, *Logiques des mondes*, 29.)

³⁴ Aristoteles, *Poetika: Şiiir Sanatı Üzerine*, çev. Ari Çokona ve Ömer Aygün (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2024), 1448b5-12, 9.

³⁵ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 58.

³⁶ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 58.

³⁷ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 58.

taklit üretmiyor, “bir şeyin taklidine dönüşüyorlar.”³⁸ Doğrudan kendi oldukları şeyden yararlanarak başka bir şeyi sahnede canlandırıyorlar. Harman, Konstantin Stanislavski’nin (d. 1863 / ö. 1938) “metot oyunculuğu” rehberini hatırlatıyor ve bir şeyin yerine geçme yönteminin bütün sanatların kökeninde işleyen asıl estetik işlem olabileceğini söylüyor.³⁹ Ardından da yukarıda verilen metafor örneğine tekrar dönerek Dante’nin dizesini mimesisin yeni anlamına göre baştan okuyor.

Harman, metaforun özellikler listesini bu sefer tersten kat ediyor. Metaforun asimetri özelliği, şiirin birinci tekil sesinin sahibini aynı zamanda ölü bir bedenın özelliklerine sahip çıkmaya itmiştir. Metaforda ölü bedenın özelliklerini üstüne alan Dante’nin kendisidir. Dante, metafor ilişkisinde nesne konumundadır. Metaforun yarı benzerlik özelliği ise Dante’yi ölü bedenın bütün özelliklerini üstlenme derdinden kurtarır. Ölü bedeni “canlandırmak” için onu gerçekten diriltmeye gerek olmadığı gibi ölü bir beden olmak da şart değildir. Artık metaforda da yaşamaya başlayan Dante’yi tanımlamak, onu düzanlamalı nesir diline tercüme ederek mealen aktarmak, olmadığı bir şeye indirgemek de imkânsızlaşmıştır; çünkü hiçbir açıklamanın alttan ve üstten kazamayacağı bir gerçek söz konusudur. Öte yandan şiirin Dante’si tıpkı diğer gerçek şeyler gibi geri çekildiğinden Dante’nin yerini, geri çekilen başka bir şeyin alması gerekir. Ölü bedeni canlandıran Dante’nin kendisi sahnede değilken onun yerine geçecek birine ihtiyaç vardır; çünkü fenomenolojinin belki de en temel ilkesine göre niteliksiz nesne olamayacağı gibi nesnesiz niteliklerden de söz edilemez. Niteliklerin tek başlarına bir nesneye bağlanması da mümkün değildir. Öyleyse estetik deneyimin gerçekleşmesi, kendisi de geri çekilen gerçek bir nesnenin GN-DK gerilimindeki GN’nin yokluğunu aratmamasına bağlıdır. Harman, eldeki tek seçeneğin, sahneye yakın, iş başına gelmeye hazır tek gerçek nesnenin seyirci olduğunu belirtiyor. Sanat izleyicisi düşmekte olan ölü bir bedeni “canlandıran” Dante’yi canlandırma misyonu üstlenmiş bir metot oyuncusudur.

Estetik deneyim seyircinin hazır bulunuşuna ve aktif katılımına bağlanınca akla hemen sanat eserinin özerkliği problemi geliyor. Harman, teatral müdahalenin sanatın ölümüne yol açacağını düşünen Michael Fried’i bu problemi tartışmak üzere devreye sokuyor. Fried’in 1967 tarihli meşhur polemik yazısı “Art and Objecthood” (Sanat ve Nesnelik) minimalizm savunucularının klasik resme getirdikleri ilişkisel temsili ön plana çıkarma ve görsel yanılzamaya dayanma eleştirilerini geri püskürtmeye çalışıyor.⁴⁰ Fried’in “düzanlamcı” (*literalist*) olarak nitelediği minimalist sanat—ve onunla ilişkili diğer plastik sanat akımları—estetik deneyimden şeylerin derinliğine dair kavrayışı çekip çıkarmaya çalışıyor ona göre.⁴¹ Temsil edilen şey sadece görüldüğü kadar olan bir şey biçiminde sanat eserine katılıyor. Sıradan, gündelik nesneler sanat eseri gibi boy gösteriyor. Böyle olunca sanat eserini belli bir esere dönüştüren tek odak sanat izleyicisi hâline geliyor. Minimalist eserler kompozisyona seyirciyi zorunlu bir unsur olarak katmadan herhangi bir

³⁸ Harman, “A New Sense of Mimesis,” 58.

³⁹ Konstantin Stanislavski, *An Actor’s Work: A Student’s Diary*, der. ve çev. Jean Benedetti (Routledge, 2008).

⁴⁰ Michael Fried, “Art and Objecthood,” *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison ve Paul Wood (Blackwell, 1993).

⁴¹ Fried, “Art and Objecthood,” 822-23.

estetik etki yaratamıyor. Fried, minimalist estetik savunucularını modern resmin ve heykelin gelişiminde bertaraf edilen seyirci müdahalesini sınır tanımaksızın esere tekrar dahil etmeye çalıştıkları için eleştiriyor. Ona göre bu açıkça ideolojik müdahale, sanat eserinin özerkliğini zedeleyerek sanatsal yaratımın sonunu hazırlayacaktır. Harman, bu argümanın çok su götürdüğü görüşünde. Basit bir yol takip ederek öncelikle Fried'in, tıpkı hocası Clement Greenberg (d. 1909 / ö. 1994) gibi teatralite karşıtı tavrını gerekçelendirmek üzere Kant'ın biçimci estetik anlayışına bağlı kaldığını belirtiyor. Kant etiğinde etik eylem nasıl bu eylemin sonuçlarından bağımsızsa sanat eserine yaklaşıırken oluşturulan estetik beğeni yargıları da her türlü öznel zevkten bağımsız olmalıdır.⁴² Bireysel beğenin önüne çıkarılması ve estetik deneyimi belirleyen bir odağa dönüştürülmesi en başta bu bağımsızlığı zedeleyecektir. Nesnel beğeniden beklenen kayıtsızlık ortadan kalktığında da sanat eserinin tekil varlığı ortadan kalkacaktır. Harman ise felsefi gerçekçiliğin Kantçı biçimcilikle nesnelerin özerkliği konusunda ayrı düşmediğini söyleyerek Fried'in teatralite korkusunu anlamlandıramadığını belirtiyor. Sanat eserinin kompozisyonunda bir insan bileşeni bulunması eserin kendisinin düz anlamlı bir yüzeye indirgenmesinin nedeni olarak görülemez. "Tam aksine" diyor Harman, "hiçbir dış gözlemcinin tüketemeyeceği ortak teatral deneyimi yaratan şey insanın (ve muhtemelen üst düzey hayvanların) sanat eserine etkin katılımıdır."⁴³ Seyircinin katılımı "ortak bir teatral deneyim" üretmiyorsa, yani estetik deneyimin ortaya çıkmasını sağlayamıyorsa zaten tartışılacak bir şey yok demektir. Minimalist sanatın gerçekten estetik gerilim yaratıp yaratmadığı meselesi bir tarafa, sanat eserinin etkisizliğinin izleyiciye bağlanması gerekçelendirmeye muhtaç, abartılı bir çıkarımdır. Fried, bu anti-teatral tepkiyi açıklamakta zorluk çekmektedir. Harman, nasıl ki su molekülünden oksijen çıkarıldığında geriye su kalmazsa estetik deneyimin bileşik nesnesinden de insan unsuru çıkarılırsa özerk bir sanat nesnesinden artık bahsedilemeyeceği düşüncesindedir. Buna göre taklitteki gerçek taklitten ayrılırsa taklitten eser kalmaz.

Harman, metafor modeline eklemek zorunda kaldığı teatralite özelliği sayesinde mimesise farklı, ikinci ve yeni bir anlam vermiş oldu.⁴⁴ Gerçeğin geri çekildiğini savlayan gerçekçi bir felsefede gerçek nesneyi konu etmenin nasıl mümkün olduğuna dair bir açıklama getirdi. Böylece estetik deneyim, felsefi düşüncenin ortaya çıkmasının olmazsa olmaz koşuluna dönüştü. Harman, bu yüzden metafiziğin ya da etiğin değil estetiğin ilk felsefe olarak görülmesi gerektiğini de söylemiştir.⁴⁵ Estetik deneyim var olmasaydı gerçek hakkında konuşma icazeti alamayacaktık.

⁴² Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, çev. Mary Gregor ve Jens Timmerman (Cambridge University Press, 1997); Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, çev. Werner Pluhar (Hackett, 1987).

⁴³ Harman, "A New Sense of Mimesis," 61.

⁴⁴ Harman'ın, kendi mimesis anlayışını ikinci anlam ya da yeni anlam olarak isimlendirdiğini görmüştük. 2016'da Yale Üniversitesi'nde yaptığı bir konuşmada da aynı mimesis fikrini nitelemek üzere bu sefer "farklı" (*different*) sıfatını kullanmış: Graham Harman, "A Different Sense of Mimesis," (Plenary Lecture at the J. Irwin Miller Symposium: Aesthetic Activism, Yale University, 14 Ekim 2016).

⁴⁵ Graham Harman, "Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human," *Naked Punch* 09 (Yaz-Güz 2007).

Dolayısıyla bu deneyimin nasıl üretildiği sorusu felsefenin ana problemi olmayı hiç bırakmayacaktır. “Yeni Mimesis” makalesi kapsamlı bir özetle estetik deneyimin nasıl düşünülmesi gerektiğine ve dar anlamda sanat eserinin nasıl vücut bulduğuna dair NEYO’cu modelin temel unsurlarını sıraladı. Karşımızdaki manzaraya geniş bir perspektiften baktığımızda, ortada olmayan gerçek nesneler sürekli çoğalırken onların yerine geçen nesnelerin de aynı hızla çoğaldığını görüyoruz. Harman’ın epeyce mesai harcadığı edebiyat eleştirisinin diliyle konuşalım: Estetik bir işlem olan metaforun estetik deneyim yaratmasının en önemli koşulu izleyicinin, yani bu durumda okurun aktif katılımını gerektirir. Okurun aktif katılımı metaforu kuran kişinin, yani yazarın veya şairin aktif katılımına, yazarın veya şairin aktif katılımı, anlatıcının, şiirin birinci tekil sesinin veya karakterlerin aktif katılımına, onların aktif katılımı da benzetme ilişkisindeki şeylerin aktif katılımına bağlıdır. Her gerçeklik katmanındaki şeyler albeni gerilimi yaratmak üzere duyusallaştıkça gerçek bir nesnenin yerine geçmek, metot oyunculuğuna soyunmak zorunda kalırlar. Peki Platoncu taklit zincirinin dikey değil yatay düzenlenmişine benzeyen bu NEYO’cu taklit zinciri tam olarak nasıl işlemektedir? Makalenin geri kalan kısmında yine Harman’ın yazdıklarından yararlanıp üç adımda bu soruya yanıt vermeyi deneyeceğiz. İlk olarak Harman’ın henüz metaforun teatrallik özelliğini keşfetmediği bir dönemde kaleme aldığı 2005 tarihli *Guerrilla Metaphysics* (Gerilla Metafiziği) kitabındaki *Poetika* göndermelerinden birine yakından bakacağız.⁴⁶ Düşününün daha sonraki yapıtlarında yer almayan bu Aristoteles alıntısını kullanarak ikinci adımda ontografideki temel gerilimlerin tanıtıldığı 2011 tarihli *The Quadruple Object* (Dörtlü Nesne) kitabında önemli bir işlev kazanan füzyon-fizyon ikilisini ele alacağız.⁴⁷ Bununla bağlantılı olmak üzere Harman’ın H. P. Lovecraft (d. 1890 / ö. 1937) ve Edgar Allan Poe (d. 1809 / ö. 1849) okumaları yaparken bu kavram çiftinden nasıl yararlandığından kısaca bahsedeceğiz. Son olarak 2014 tarihli “Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, and Mimesis” (Maddecilik Çözüm Değil: Madde, Biçim ve Mimesis Üzerine) makalesinin sonunda yer alan ironik mesafe eleştirisindeki iddiayı tersine çevirip Badiou’nun Platon’a, Harman’ın Aristoteles’e yaptığına benzer bir müdahaleyi NEYO’ya yapma ihtimalini değerlendireceğiz.⁴⁸ Böylelikle kulaktan kulağa oyununu andıran NEYO’cu taklit zincirinin imalat sürecine ilk elden şahit olmaya çalışacağız.

Zincirdeki İroni: Harman’a Rağmen NEYO

Graham Harman, özellikle José Ortega y Gasset (d. 1883 / ö. 1955) ve Jacques Derrida (d. 1930 / ö. 2004) okumaları üzerinden metaforun önemine dair ilk saptamalarını yaptığı *Gerilla Metafiziği* kitabının sekizinci bölümünde *Poetika*’da rastladığı bir muğlaklıktan bahsediyor.⁴⁹ Aristoteles,

⁴⁶ Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things* (Open Court, 2005).

⁴⁷ Graham Harman, *The Quadruple Object* (Zero Books, 2011).

⁴⁸ Graham Harman, “Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, and Mimesis,” *The Nordic Journal of Aesthetics* 47 (2014), <https://doi.org/10.7146/nja.v24i47.23057>.

⁴⁹ José Ortega y Gasset, Harman’ın, metafor teorisini geliştirirken en çok etkilendiğini söylediği isim. Ortega’nın 1914’te kaleme aldığı “Ensayo de Éstetica a Manera de Prólogo” (Önsöz Tarzında Estetik

kitabın başlarında taklit becerisini bütün insanlara özgü, evrensel ve doğal bir yeti olarak tanımlamışken yirmi ikinci bölümün sonlarında karşımıza şöyle bir zorluk çıkarıyor: “[...] ama en önemlisi metaforik söyleyişi kullanmaktır. Çünkü başkasından alınamayacak tek şey budur ve doğal yeteneğin göstergesidir. Zira iyi metafor yapmak, benzerliği göz önünde bulundurmak demektir.”⁵⁰ Taklidin olmazsa olmaz koşullarından birinin “benzerliği göz önünde bulundurmak” olduğunu dikkate alırsak evrensel taklit becerisinin bazı insanlarda özellikle geliştiği anlamında düşünebilir miyiz bu pasajı? Üstelik doğuştan geldiği söylenen bu yetenek, taklidin asıl işlevi olan öğrenme sürecinin dışına düşüyor bu sefer. Herkes taklit ediyor, öğrendiklerini bu sayede öğreniyor ve bundan haz alıyor. Fakat sadece bazı insanlar bu becerinin belki de sonraki aşamalarından birine denk gelen “iyi metafor yapma” yeteneğine sahip olabiliyor ve bu yetenek öğretilmiyor. Harman açıkça böyle düşünüyor ve “hepimizin çok gelişmiş bireyler olduğu gerçeği bir yana bazı insanlar benzerliklere dair doğuştan gelen dehalari sayesinde insan özüne diğerlerinden daha fazla yaklaşıyorlar” demekten geri durmuyor; Derrida’yı da bu özel yeteneğe sahip bireyler arasında sayıyor.⁵¹ Platon felsefesinde doğal olmamakla itham edilen taklit becerisini belki de insan yeteneklerinin en doğalı olarak kabul eden Aristoteles böylece hocasına bir adım yaklaşıyor sanki. Harman’ın formülüyle söylersek belli bir öze yaklaşmakta bazı bireylerin ayrıcalıklı olduğunu ikrar etmiş oluyor. İyi metafor yapma yeteneği, yani evrensel taklit becerisinin en özel formu, benzerlik yakalama gücüyle ortaya çıkıyor ve benzerlikler yakalandıkça özlere yaklaşmak mümkün hâle geliyor. Platon, Aristoteles ve Harman süzgeçlerinden geçerek karşılaştığımız bu tartışmalı formülü “Yeni Mimesis”ten öğrendiğimiz NEYO terminolojisine tercüme etmeye çalışalım. Benzerlik yakalama yeteneği, DN-DK tansiyonunu artırma becerisi demektir. DN-DK gerilimini artırabilmek içinse karşılaşılan duyusal nesnelere ait nitelikleri bu nesnelerden ayırmaya çalışmak ve nitelikleri başka duyusal nesnelere aktarmak—metafor sözcüğünün kelime anlamı—gerekecektir. İşlem böylece tamamlanmaz; yakalanan benzerlikleri taşıyacak gerçek bir nesnenin dahline ihtiyaç vardır. DN-DK geriliminin GN-DK tansiyonuna dönüşmesi ve albeni yaratarak estetik bir deneyime yol açmasını sağlamanın tek yolu budur. “Benzetme yeteneğiyle oluşturulan iyi metafor sayesinde bir öze yaklaşma” ifadesindeki öz de GN’ye karşılık gelmektedir. Dante’ye üçüncü defa başvurmak yerine Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin en büyük isimlerinden birine, Edip Cansever’e verelim bu noktada sözü. Şairin, İkinci Yeni döneminin eşiğinde kaleme aldığı çok meşhur bir şiirinden yararlanalım. 1954 tarihli *Dirlik Düzenlik* kitabındaki bu meşhur şiirin adı “Masa da Masaymış Ha...”:

Denemesi) yazısını felsefe tarihindeki en güzel denemelerden biri olarak görüyor. Deneme, genç bir şairin şiir kitabına önsöz olarak yazılmış ve metaforu retorik tartışma düzleminden alıp fenomenolojik ve ontolojik bir düzleme çekiyor. Bkz. José Ortega y Gasset, “Ensayo de Éstetica a Manera de Prólogo,” *Obras Completas*, 6. Cilt içinde, (Revista de Occidente, 1964). Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji* kitabındaki metafor tartışmasını neredeyse tamamen Ortega’nın denemesini analiz ederek yürütüyor: Graham Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, çev. Oğuz Karayemiş (Tellekt, 2020), 71-89.

⁵⁰ Aristoteles, *Poetika*, 1459a5-9, 67.

⁵¹ Harman, *Guerrilla Metaphysics*, 112.

Adam yaşama sevinci içinde
 Masaya anahtarlarını koydu
 Bakır kâseye çiçekleri koydu
 Sütünü yumurtasını koydu
 Bisiklet sesini çıkırcık sesini
 Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu

Adam masaya
 Aklında olup bitenleri koydu
 Ne yapmak istiyordu hayatta
 İşte onu koydu
 Kimi seviyordu kimi sevmiyordu

Adam masaya onları da koydu
 Üç kere üç dokuz ederdi
 Adam koydu masaya dokuzu
 Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
 Uzandı masaya sonsuzu koydu
 Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
 Masaya biranın dökülüşünü koydu
 Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
 Tokluğunu açlığını koydu

Masa da masaymış ha
 Bana mısın demedi bu kadar yüke
 Bir iki sallandı durdu
 Adam ha babam koyuyordu⁵²

Bu masa, Eddington'ın bahsettiği iki masanın karşısına Harman tarafından çıkarılan üçüncü masa mı? Masanın özü, masanın kendisi, gerçek masa. NEYO'nun metafor teorisinden öğrendiğimiz kadarıyla gerçek masa sahnede yer alamaz; gördüğümüz masa duysal bir nesnedir artık. Karşımızda duran şey fiziksel bir masa da değil. Şiir okuyoruz ve biraz romantik, biraz da ironik tonlarla bezenmiş bir masa imajını zihnimizde çeviriyoruz. Daha doğrusu önce şair çevirmiş, biz ona uyuyoruz. Tabii o da şiirdeki "adamın" yalancısı. Herkesi içine alabilecek kadar geniş bir kategoriye dönüşen bu adam, bütün masaların yerine geçebilecek bir masaya bazı şeyler koyuyor. Yaşama sevinciyle, gayet doğal bir manzaranın içine yerleşmiş otururken nesnelerle nitelikleri birbirinden özenle koparmaya başlıyor. Anahtarlarını cebinden, çiçekleri topraktan kopardığı yetmiyormuş gibi bisiklet sesini bisikletten, çıkırcık sesini çıkırcıktan, havanın yumuşaklığını havadan ayırıyor. Aklında olup bitenleri aklından çekip çıkarmaya çalıştığı gibi gelecekteki bir biranın dökülüşünü de o gelecekteki biradan ayırıyor. Uyku, tokluk gibi somut durumlar bir yana dokuz sayısıyla sonsuzu da topraktaki çiçek gibi çekip koparıyor ve biriktirdiği bütün bu nitelikleri bir

⁵² Edip Cansever, "Masa da Masaymış Ha...", *Sonrası Kalır I: Bütün Şiirleri* (Yapı Kredi Yayınları, 2011), 52.

masaya koyuyor. Masa iki sallansa da yüke dayanıyor ve daha önemlisi adam masaya bir şeyler koymayı bırakmıyor, “ha babam koyuyor.” Cansever, şiirde tek bir metafor kullanmamakla birlikte iyi bir metafor yapmanın ilk adımını, yani DN-DK gerilimi oluşturmayı başarmış; basit ve etkili bir kompozisyonla metafora doğrudan ihtiyaç duymadan metafor etkisini duyumsatıyor. Seyircinin, yani okurun “o adamın” yerini almadan duramayacağını da bilmeden biliyor Cansever. Demek ki yerine kendini koymak için önce yerinden etmek gerekiyor.

Harman’ın NEYO’yu geliştirme sürecindeki dönüm noktalarından biri 2011’de gerçekleşti. Önce Fransa’da çevrilip yayımlanmak üzere kaleme aldığı *Dörtlü Nesne* kitabı bu tarihte basıldı. Türkçeye de çevrilmeyi bekleyen bu ilginç çalışmanın merkezinde adı yukarıda da anılan “ontografi” var. Ontografi, her türlü varlığı ne idüğüne bakmadan yerleştirebileceğimiz kavramsal bir araç, bir tür matris aslında. “Yeni Mimesis” makalesi ihtiyaç duyduğu kadarıyla gündeme getirdi bu aracı. Dörtlü modelin dört ana unsurunu ve bunlar arasında gerçekleşen dört temel gerilimi kısaca tanıttı. Mimesis tartışmasını, yani estetik deneyimin üretim sürecine dair analizi biraz daha kapsamlı hâle getirmek için ontografide tanımlanan iki yan kavramın sahne alması gerekecek: Füzyon ve fizyon. Nükleer fizikten devşirilen bu iki terim, nesnelerle nitelikler arasındaki gerilimin oluşma tarzlarına karşılık geliyor. Örneğin NEYO’da “öz” olarak nitelenen GN-GK gerilimi, başlangıçta olmayan bir bağın kurulmasını gerektiriyor. Estetik deneyimin merkezine yerleştirilen ve NEYO’da “mekân” adını alan GN-DK tansiyonu veya kutuplaşması da öyle. Önceden verili olmayan bir bağın oluşmasına bağlı olduklarından bu iki gerilime “füzyon” deniyor. Tam adlarını vermek gerekirse ilk gerilim “nedensellik füzyonu”, ikincisi “albeni füzyonu” olarak anılıyor. Öte yandan DN-GK ve DN-DK gerilimleri önceden var olan bağların kopmasını işaret ettiklerinden bir füzyonun değil “füzyonun” sonucu olarak ortaya çıkıyor. Harman ilkinde “teori fizyonu”, ikinciye “yüzleşme fizyonu” diyor.⁵³ Filozof bunların ilkinin, yani teori fizyonunu, *Nesne Yönelimli Ontoloji* kitabında bilimsel keşiflerin mantığını NEYO terimleriyle ifade edebilmek üzere işe koştı ve Thomas Kuhn’un (d. 1922 / ö. 1996) “paradigma” kavramından yararlanarak bilimlerin DN-GK gerilimini nasıl kullandıklarını izah etmeyi denedi.⁵⁴ Metaforun ve daha genel olarak estetik deneyimin şekillenmesinde kilit rol üstlenen ikinciye, yani “yüzleşme fizyonunu” ise pek de şaşırtıcı olmayan bir şekilde edebiyat eleştirisi bağlamında ele aldı. Amerikalı tuhaf hikâye yazarı H. P. Lovecraft’ın öykülerini NEYO bakış açısından incelediği 2012 tarihli *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Tuhaf Gerçekçilik: Lovecraft ve Felsefe) kitabında,⁵⁵ ve 2019’da yayımlanan, bu sefer de Lovecraft ile Edgar Allan Poe’yu karşılaştırdığı “Poe’s Black Cat” (Poe’nun Kara Kedi’si) makalesinde,⁵⁶ DN-DK gerilime denk düşen yüzleşme fizyonu kavramını bir eleştiri aracına dönüştürmeye çalıştı.

⁵³ Harman, *The Quadruple Object*, 107. Kitabın yedinci bölümünde bir figürle de temsil edilen dört temel bağlantının İngilizce orijinal isimleri şöyle: *Causation* (Nedensellik), *Allure* (Albeni), *Theory* (Teori) ve *Confrontation* (Yüzleşme).

⁵⁴ Harman, *Nesne Yönelimli Ontoloji*, 146-66.

⁵⁵ Graham Harman, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Zero Books, 2012).

⁵⁶ Graham Harman, “Poe’s Black Cat,” *Romanticism and Speculative Realism* içinde, der. Chris Washington ve Anne C. McCarthy (Bloomsbury Academic, 2019).

Aslına bakılırsa Harman, *Tuhaf Gerçekçilik* kitabında Lovecraft öykülerini dörtlü nesne modelindeki bütün gerilimleri örneklemek için kullanıyor. Cthulhu efsanesinin tarife gelmeyen yaratıklarını tarif çabası içinde Lovecraft'ın GN-GK ve DN-GK gibi ifadesi zor tansiyonları bile az örnekte de olsa ima etmenin yolunu bulduğunu göstermeye çalışıyor.⁵⁷ Dolayısıyla sadece DN-DK gerilimini, yani yüzleşme fizyonunu kullanarak nasıl GN-DK gerilimi, yani albeni füzyonu oluşturulacağıyla ilgilenmiyor. Fakat gerçek nesne ve niteliklerden oluşan gerilimler estetik deneyimin sınırlarını o kadar zorluyor ki okurun gerçek bir nesne olarak öyküye katılmasını engelleme riski yaratıyor. Harman'a göre Lovecraft'ın böylesi imkânsız bir işe kalkışması uzun yıllar küçümsenerek göz ardı edilmiş bu dehşet hikâyeleri yazarının Amerikan edebiyatının en büyük üslupçularından biri olarak görülmesi için yeterli. Bununla birlikte Lovecraft, tam da iyi bir üslupçu olduğu için, peşine düştüğü asıl şeyi, yani okur ilgisini asla gözden kaçırmayacaktır çünkü estetik deneyim üretmek için sıralayıp durduğu uzun ve anlaşılmaz tarifler okurun aktif katılımı olmadan hiçbir etki uyandırmayacaktır. Okur ilgisi deyip geçmemek gerekiyor. Bu noktada ontografinin önemli terimlerinden birini daha hatırlatmakta fayda var. Albeni füzyonunun oluşması için duysal nesnelerden koparılmış duysal nitelikleri üstüne almak isteyecek gerçek bir nesneye ihtiyaç vardı. İşte bu gerçek nesnenin füzyondaki yerini almasına "içtenlik" (*sincerity*) diyor Harman.⁵⁸ Okurun pasif varlığı edebî metindeki estetik etkinin ortaya çıkmasına yetmiyor, aktif bir katılım gerekiyordu. İçtenlik, böyle bir katılım olup olmadığının ölçüsüne dönüşüyor. Cansever'in "adamı" gibi, nitelikleri nesnelerinden "ha babam" koparabilirsiniz fakat bir okurun içtenlikli katılımı sağlanamazsa bu nitelikler gerçek bir nesnenin yörüngesine asla girmeyecek ve hiçbir estetik etki oluşmayacaktır. Okuru metne çekmek ve orada tutmak da sanıldığı kadar kolay değildir. Lovecraft örneğinden devam edersek "Cthulhu'nun Çağrısı"nda,⁵⁹ veya *Delilik Dağları*'nda tarif edilen tuhaf yaratıklara ya da şehirlere ait acayip nitelikleri,⁶⁰ okurdan önce üstlerine alan birileri olması, sahneye çıkarak boy göstermeleri gerekir. Harman, Lovecraft'ın birinci tekil anlatıcıyı tam da bunu sağlamak için kullandığını düşünüyor. Güvenilir gözlemciler olarak sadece dış görünüşleri ve akademik nitelikleriyle tanıtılan bu anlatıcılar tarif etmekte çok zorlandıkları korkunç şeylere maruz kalıyor.⁶¹ Bazı tanıdık nesnelerden bazı tanıdık nitelikleri koparıyor, sonra çeşitli izleriyle karşılaştıkları inanılmaz varlıkları tarif etmek üzere bunları katıp karıştırıyor, elde ettikleri onlarca niteliği bu anlaşılmaz şeylere yüklemeye gayret ediyorlar. Okurun içten ilgisini ancak böyle cezbedebiliyorlar.

Harman, "Poe'nun Kara Kedi'si" makalesinde Lovecraft'ın anlatıcıya yüklediği bu işlevin kaynağında Poe'nun birçok öyküsünde karşımıza çıkan birinci tekil anlatıcılar olduğunu

⁵⁷ Harman, *Weird Realism*, 231-43.

⁵⁸ Bu kavram hakkındaki en detaylı analiz Harman'ın Dante'yle ilgili kitabında yer alıyor: Graham Harman, *Dante's Broken Hammer: The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love* (Repeater Books, 2016).

⁵⁹ H. P. Lovecraft, "Cthulhu'nun Çağrısı," *Cthulhu'nun Çağrısı*, *Toplu Eserler 6* içinde, çev. Hasan Fehmi Nemli (Alfa Yayınları, 2015).

⁶⁰ H. P. Lovecraft, *Delilik Dağlarında*, *Toplu Eserler 1*, çev. Hasan Fehmi Nemli (Alfa Yayınları, 2014).

⁶¹ Harman, "Poe's Black Cat," 218.

söylüyor.⁶² Tabii Poe'nun anlatıcıları Lovecraft'inkilerden epey farklı. Lovecraft'ın akademik gözlemcileri kadar güvenilir bir görünüme sahip değiller çünkü karmaşık bir iç dünyaları var, ruhsal durumları son derece dalgalı seyrediyor. Ani, beklenmedik, paranoyakça tepkiler verebiliyorlar. Harman, yazının başlığından da anlaşılacağı üzere Poe'nun "Kara Kedi" öyküsünü analiz ederek bu güvenilmesi zor anlatıcıların söz konusu özelliklerine rağmen okurları cezbetmeyi nasıl başardıklarını göstermeye çalışıyor ve ilginç bir çözümleme güzergâhı takip ediyor.⁶³ Hikâyede önce ilk kedisini öldüren, sonra onun yerine geçen ikinci kedisinden nefret eden, ardından da kedisine arasına giren karısına kıyan bir anlatıcının yaşadıklarını kendi ağzından dinliyoruz.⁶⁴ Harman, öyküde okurun dikkatini cezbetmeye yarayan yetmiş üç nokta saptıyor. "Kara kediler" adını verdiği bu noktaları kendi içlerinde yedi kategoriye ayırıyor. Bunların altısını da füzyon ya da fizyon yaratmalarına göre sınıflandırıyor. Ayrıntıya girmeden şu kadarını söylemekle yetinelim: Harman, okurun metne bağlanmasını sağlayan kara kedilerin üç temel düzeyde hareket ettiğini belirtiyor. Buna göre kara kediler, okur, anlatıcı ve nesneler arasında ikiye bölünmüş bağlar kurulmasını ya da var olan bağların koparılmasını sağlıyor. Okurla nesne, anlatıcıyla nesne ya da iki nesne arasında bağ kurulması füzyona karşılık gelirken okurla nesne, anlatıcıyla nesne ya da iki nesne arasındaki bağın koparılması fizyon oluşmasını sağlıyor. Harman bütün bu gözlemlerden genel bir stilistik yasaya ulaşabileceğini de iddia ediyor: Bir okurun ilgisini çekmenin sadece iki yolu vardır. Ya iki şey arasında bağ kurarız ya da bu bağı koparıyoruz.⁶⁵ Dolayısıyla Harman'a göre edebî üslup verili bir metinde bu kombinasyonun nasıl şekillendiğini çözümleyerek analiz edilebilir.⁶⁶

NEYO'daki taklit zincirinin oluşması, yani estetik deneyimin üretilebilmesi, duyuşal niteliklerin duyuşal nesnelerden koparılmasına, sonra bunların gerçek bir nesneye bağlanmasına, böylece albeni füzyonu yaratılmasına bağlıydı. Harman'ın Lovecraft ve Poe yorumları bu zinciri daha yakından tanımamızı sağlayan genel bir imaj sunuyor. "Kara Kedi" öyküsünde anlatıcının ayaklarına dolanıp duran kediler, nesneleri, anlatıcıları ve okurları birbirlerine bağlama işini üstleniyor. Kedilerin yılankavi yörüngeler çizerek ve şeylere âdeta dokunmadan, hafifçe sürtünerek oluşturduğu ve kopardığı bu bağlantılar olmadan, yani kesikli taklit zinciri oluşmadan, okurun ya da en genel anlamıyla seyircinin sahneye çıkıp başka bir şeyin kılığına bürünmesi mümkün görünmüyor. Tam bu noktada "içtenlik" kavramını yeniden ele alma zorunluluğu da ortaya çıkıyor. Harman bir yandan okurun ya da seyircinin içten katılımını şart koşarken bir yandan yazarın, anlatıcı ve nesneler aracılığıyla bu katılımı kışkırttığının da altını çizmiş oldu. İçtenlik, birdenbire paradoksal bir görünüm kazandı. İçten, samimi katılım fikri yazarın, anlatıcının veya

⁶² Harman, "Poe's Black Cat," 222.

⁶³ Harman, "Poe's Black Cat," 224-31.

⁶⁴ Edgar Allan Poe "Kara Kedi," *Bütün Öyküleri*, 1. cilt içinde, çev. Hasan Fehmi Nemli (İletişim Yayınları, 2015).

⁶⁵ Harman, "Poe's Black Cat," 231.

⁶⁶ Harman'ın edebiyat eleştirisini genel olarak nasıl ele aldığını görmek ve Lovecraft-Poe karşılaştırmasının ayrıntılarını öğrenmek için şu makaleye bakılabilir: Hakan Atay, "Nesneler ve Şeyleri: Tuhaf Gerçekçi Edebiyat Eleştirisi," *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 2 (Haziran 2019).

nesnelerin içten pazarlıklı olma ihtimaliyle sınanmak zorunda kaldı. Başka bir deyişle bağ kurmak için önce bağı koparmak gerekliliği tekrar su yüzüne çıktı. Harman ise “Maddecilik Çözüm Değil” makalesinin sonunda başka yerlerde de vurguladığı önemli bir görüşünü çok kuvvetli şekilde dile getiriyor ve zincirdeki ilk halkanın bağ koparma değil bağ kurma olması gerektiğini ironik mesafe fikrini sert bir eleştiriye tabi tutarak göstermeye çalışıyor. Filozof, “uzun zamandır terk edilmiş hâldeki” mimesis kavramını “şaşırtıcı” bir anlamda yeniden savunmamız gerektiğini söyleyerek başlıyor eleştirisine.⁶⁷ Mimesis veya taklit artık doğal şeyleri kopyalayan taklitler üretmek anlamında değil “oyuncuların kayaları, ağaçları, Jim Morrison’ı ya da Nixon’ı taklit etmeleri” anlamında taklittir.⁶⁸ Ağaç nitelikleri ağacın yörüngesinden, alevin özellikleri alevin yörüngesinden çıkıp ağacın ya da alevin yerine geçen metot oyuncusunun yörüngesine girerir, oyuncunun etrafında dönen “şeytani bir uydura” dönüşür.⁶⁹ Harman tam bu noktada ilginç bir *Poetika* göndermesi daha yapıyor. Aristoteles, söz konusu pasajda şairin, canlandırdığı karaktere has duyguları taklit ederken doğal yeteneğini kullandığı kadar, çılgınca bir hezeyandan da yararlandığını dile getiriyor.⁷⁰ “İyi metafor yapma yeteneğine” sahip sınırlı sayıda insan arasında yer alan şair, başka birinin niteliklerini ondan koparıp kendi yörüngesine sokmayı başardığı ölçüde iyi bir şairdir ve bu gayrette delice bir taraf vardır.

Harman, Aristoteles’in şairi andığı yerde tekrar doğrudan izleyiciye dönüyor ve estetik deneyime ait biçimin içeriğini seyirci katılımında bulmak gerektiğini yeniden vurguluyor. Ardından ani bir çıkarımla bu durumun, ironinin sonunu getireceğini söyleyiveriyor. Öyle anlaşılıyor ki Harman’a göre ironi, kendi üzerine düşünmek ve mesafe almak anlamlarına geldiği kadar “her şeyi turnak içine almak” da demek. Ironi, “yersiz bir alaycılıkla şeyleri söküp parçalamak” gibi bir sonuç doğuruyor ve eleştirellikten genellikle böyle bir tutum anlaşılıyor.⁷¹ Harman ise bu eleştiri anlayışının karşısına yemek ve şarap eleştirmenlerinin tavrını çıkarıyor. Eleştirdikleri şeye “derin bir kişisel yatırım yapmış” insanlar bunlar.⁷² O yüzden bütün eleştirileri içtenlik taşıyor. Harman, yine ani bir hamleyle bu sefer Oscar Wilde’in (d. 1854 / ö. 1900) sanatta içtenliğin rolüne dair olumsuz bir sözünü anımsatıyor. Bu meşhur Wilde alıntısı şöyle: “Kötü şiirlerin hepsi içtendir.” Amerikalı eleştirmen Harold Bloom’un (d. 1930 / ö. 2019) Wilde’in her konuda haklı olduğu görüşünü de ekliyor Harman ve üçüncü bir hamleyle şöyle çarpıcı bir soru soruyor: “Peki ya Wilde’in sözünün değeri tam da hakikati onu yadsıyarak bulmasından

⁶⁷ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 108.

⁶⁸ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 108.

⁶⁹ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 109.

⁷⁰ Aristoteles, *Poetika*, 1455a30-37, 49. Atf için kullandığım Çokona-Aygün çevirisinde bu pasaj tam tersi anlama gelecek şekilde çevrilmiş: “Bu nedenle şiir sanatı hezeyanlı insandan [maniakos] ziyade doğal olarak yetenekli insanın [euphykês] işidir.” Fakat Ömer Aygün, çeviriye eklediği “Açıklamalar” bölümünde şöyle dikkat çekici bir şerh de düşüyor: “Ancak aynı pasaj şöyle de çevrilebilir: ‘En inandırıcı ozanlar doğalarından yola çıkarak duygularına bürünenlerdir... Bu nedenle şiir sanatı daha ziyade hezeyanlı insanın ya da doğal olarak yetenekli insanın işidir’ (Aristoteles, *Poetika*, 90).

⁷¹ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 109.

⁷² Harman, “Materialism is Not the Solution,” 109.

geliyorsa?”⁷³ Devamında da aslında Wilde’ın, söylediğinin tam tersini kastederek iyi sanatın içten olması gerektiğini düşünüyor olabileceğini belirtiyor. İronik bir sanatçı olan Wilde’ın sözünü, başka bir ironiyle kendi sözüne çeviriyor: Peki şöyle diyemez miyiz? Harman, Wilde’ın iddiasını Wilde’dan koparıyor, kendi söylemek istediği şeyi söylemek üzere kendi yörüngesine alıyor ve sahnede Wilde’ı canlandırıyor. Hatta bunu okurun ilgisini, içtenlik kavramının yeni anlamına çekmek üzere yapıyor. İronik mesafeyi okurun içtenliğine zemin hazırlamak üzere kullanıyor. Şüphesiz Harman’ın ironik mesafe eleştirisinde haklı bir yan var. NEYO akımına erken bir dönemde katılıp kendi nesne teorisini geliştiren, video oyunu tasarımcısı, akademisyen ve filozof Ian Bogost, 2016 tarihli kitabı *Play Anything*’de (Yeter ki Bir Şeylerle Oyna) Harman’ın çekincesine benzer sebeplerle ilginç bir adlandırma yapmıştı: “İronoya.”⁷⁴ İnsanlardan korkan ve diğerleriyle aralarına sürekli mesafe koymak isteyen paranoyaklar gibi ironoyaklar da her şeyle aralarına mesafe koyuyorlar, her şeyden korkup çekinmeye başlıyorlar. Herhangi bir şeye merakla uzanıp ona zaman harcamanın olası kötü sonuçlarına kendilerini o kadar kaptırıyorlar ki hiçbir şeye dokunmaz oluyorlar ve her şeyi “tırnak içine” alıyorlar. Çağımızda bu tırnakların her yeri kapladığı gözlemi yabana atılacak bir gözlem değil. Fakat Harman’ın belki de bir tür üst kazısıyla ironinin her türlüşünü ideal şehirden kovma girişiminde ciddi bir abartı var. Ironiyi şeylere kayıtsızlığın ana mecrası olarak betimleyip olası etkilerinden birine indirgemek yerine pekâlâ tıpkı metafor gibi estetik deneyim oluşturma yollarından, yöntemlerinden biri olarak görmek de mümkündü. Cehennemde kendisini ölü bir beden yerine koyan Dante, ölmediğini ve cehennemde olmadığını gayet iyi biliyordu. Zaten o sahnenin kurulması bu ilk ironik hamlenin gerçekleşmesine bağlıydı. Olduğu şey kalarak olmadığı bir şeye dönüşmesi başka türlü imkânsızdı. Cansever de şiirdeki sevgi dolu “adamdan” bahsederken kendisinden başlayarak belki de bu adamla zıt karakterlere sahip bambaşka insanları kastediyordu. İroni, yani bir şey söylerken tamamıyla farklı bir şey kastetmek, NEYO’daki mimetik zincirin ilk halkasıdır. Harman’ın estetik deneyim üretimine dair söylediklerini kabul edeceksek bunu Harman’a rağmen yapmamız gerekecek.

Sonuç

Fransız filozof Gilles Deleuze (d. 1925 / ö. 1995), Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* romanını çözümlediği *Proust et les signes* (Proust ve İşaretler) kitabına, yedi ciltlik romandaki işaretleri sınıflayarak başlar.⁷⁵ Sırasıyla dünyevi işaretleri, içi boş işaretleri, aşk işaretlerini ve nihayet sanatsal işaretleri yazarın çiraklık sürecinin aşamalarına denk gelecek şekilde analiz eder. Dikkatli bakınca görürüz ki henüz bir yazara dönüşmeden önce kendi romanının kahramanı oluveren Marcel, gördüğü her şeyi özenle niteliklerinden ayırmakta, sonra bu serbest nitelikleri kullanarak dolu dolu bir metaforik anlatım örmektedir. O kadar ki Deleuze, kitabının ikinci

⁷³ Harman, “Materialism is Not the Solution,” 109.

⁷⁴ Ian Bogost, *Play Anything: The Pleasure of Limits, the Uses of Boredom, and the Secret of Games* (Basic Books, 2016), 10.

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (PUF, 2014), 9-22.

kısımının sonunda romanın anlatıcısını bir örümceğe benzetir.⁷⁶ Ağına takılan şeylerin izlerini süren avcı örümceğin önce bu niteliklerden yola çıktığına, ardından avına yaklaşıp onun yerine geçmeye çalıştığına şahit oluruz. Estetik deneyim üretimi peşindeki bu doymak bilmez örümcek, metaforun imkânlarını bir ağ gibi kullanır ve şeylerin, ağına takılmasını bekler. Aynı zamanda da ağına zaten birçok şeyin takılmış olduğunu ayırt eder. Kayıp zaman, nitelikleri nesnelerinden ayırmakla harcanmış zamandır. Graham Harman'ın dörtlü ontografik düzeninde DN-DK gerilimine “zaman” denmesi boşuna değil.

“Yeni Mimesis” makalesinde özlü şekilde sunulan NEYO araştırma programında estetik üretimin olanaklı yollarından biri olan metafor yapımının DN-DK gerilimini artırarak GN-DK füzyonu oluşturmayı amaçladığını gördük. Bu füzyonun ortaya çıkması da metaforun teatrallik özelliğine bağlıydı ve söz konusu özellik klasik mimesis anlayışları dışında bir mimesis anlayışı gerektiriyordu. Gerçek bir nesne, duysal nesnelerden koparılmış duysal nitelikleri üzerine almaya çalışan başka bir gerçek nesnenin yerine geçecek, onun rolüne bürünecek, ona dönüşecekti. Böylece mimesis, doğal şeylerin kopyalarını üretmek değil taklit yoluyla yeni bir gerçek şey üretmek anlamına gelecek biçimde yeniden tanımlandı. Harman, gerçeğin taklitteki rolünü belirginleştirmeye çalışırken Platon ve Aristoteles'ten esinlenerek yeni bir taklit zinciri modeli de önerdi. Fakat ironik etkiyi sert şekilde eleştirip zincirdeki katılımcıları birbirine bağlayan ilk adımın nitelikleri nesnelerden ayırmak olduğunu ve bu hamlenin ironi gerektirdiğini göz ardı ediyordu. Badiou'nun Platon'a, Harman'ın Aristoteles'e yaklaşmak için attıklarına benzer bir adımla Harman'a rağmen ironiyi tekrar hesaba katmak gerektiği ortaya çıktı. NEYO'da önerilen yeni taklit zincirini kullanarak Proust'un örümcek anlatıcısının yatay bir düzlem üzerinde nasıl hareket ettiğini daha iyi anlayabiliriz artık.

Financial Support Statement / Finansal Destek Beyanı

This research was conducted without any financial support from funding agencies, institutions, or organizations.

Bu çalışma herhangi bir finansal destek alınmadan gerçekleştirilmiştir.

Conflict of Interest Statement / Çıkar Çatışması Beyanı

The author declares that there is no conflict of interest regarding the research, authorship, or publication of this article.

Bu çalışmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools / Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

No AI-assisted tools were used in the preparation of this study. All content was produced and verified by the author.

Bu çalışmada yapay zekâ destekli herhangi bir araç kullanılmamıştır. Tüm içerik yazar tarafından hazırlanmış ve doğruluğu onaylanmıştır.

⁷⁶ Deleuze, *Proust et les signes*, 218.

Kaynakça

- Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. Çeviren Ari Çokona ve Ömer Aygün. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2024.
- Atay, Hakan. “Nesneler ve Şeyleri: Tuhaf Gerçekçi Edebiyat Eleştirisi.” *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 2 (Haziran 2019): 249–71.
- Badiou, Alain. *Logiques des mondes*. Éditions du Seuil, 2006.
- Black, Max. “Metaphor.” *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy* içinde. Cornell University Press, 1962.
- Brooks, Cleanth. “The Heresy of Paraphrase.” *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* içinde. Dobson Books Ltd., 1960.
- Dante Alighieri. *İlahi Komedya*. Çeviren Rekin Teksoy. Oğlak Yayınları, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. PUF, 2014.
- Eddington, Arthur Stanley. “Introduction.” *The Nature of the Physical World* içinde, xi-xix. Macmillan, 1929.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press, 1988.
- Fried, Michael. “Art and Objecthood.” *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison ve Paul Wood. Blackwell, 1993.
- Harman, Graham. “A Different Sense of Mimesis.” *Plenary Lecture at the J. Irwin Miller Symposium: Aesthetic Activism*, Yale University, 14 Ekim 2016.
- . “A New Sense of Mimesis.” *Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy*, der. Mark Foster Gage. The MIT Press, 2019.
- . “Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human.” *Naked Punch* 9 (Yaz-Güz 2007): 21-30.
- . *Dante’s Broken Hammer: The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love*. Repeater Books, 2016.
- . *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Open Court, 2005.
- . “Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, and Mimesis.” *The Nordic Journal of Aesthetics* 47 (2014): 94-110. <https://doi.org/10.7146/nja.v24i47.23057>.
- . *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*. Çeviren Oğuz Karayemiş. Tellekt, 2020.
- . “Poe’s Black Cat.” *Romanticism and Speculative Realism* içinde, der. Chris Washington ve Anne C. McCarthy. Bloomsbury Academic, 2019.
- . *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. re.press, 2009.

- . “Undermining, Overmining, Duomining: A Critique.” *ADD Metaphysics*, der. Jenna Sutela, 42-51. Aalto University Digital Design Laboratory, 2013.
- . *The Quadruple Object*. Zero Books, 2011.
- . “The Third Table.” *The Book of Books* içinde, der. Carolyn Christov Bakargiev. Hatje Cantz Verlag, 2012.
- . *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court, 2002.
- . *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Zero Books, 2012.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çeviren Kaan Ökten. Alfa Yayınları, 2018.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature: A Critical Edition*, 1. Cilt, der. David Fate Norton ve Mary J. Norton. Oxford University Press, 2007.
- Husserl, Edmund. *Logical Investigations*. 1. Cilt, Çeviren. J. N. Findlay. Routledge, 2001.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Çeviren Werner Pluhar. Hackett, 1987.
- . *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Çeviren Mary Gregor ve Jens Timmerman. Cambridge University Press, 1997.
- Latour, Bruno. “Irreductions.” *The Pasteurization of France*. Çeviren Alan Sheridan ve John Law. Harvard University Press, 1993.
- Lovecraft, H. P. “Cthulhu’nun Çağrısı.” *Cthulhu’nun Çağrısı, Toplu Eserler 6* içinde, çev. Hasan Fehmi Nemli. Alfa Yayınları, 2015.
- . *Delilik Dağlarında, Toplu Eserler 1*. Çeviren Hasan Fehmi Nemli. Alfa Yayınları, 2014.
- Nicholas Cusanus (Nicholas of Cusa). “On Learned Ignorance.” *Selected Spiritual Writings* içinde, çev. H. Lawrence Bond. Paulist Press, 1997.
- Ortega y Gasset, José. “Ensayo de Éstetica a Manera de Prólogo.” *Obras Completas*, 6. Cilt içinde. Revista de Occidente, 1964.
- Platon. *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- . *Meno (Menon)*. *The Collected Dialogues of Plato* içinde, der. Edith Hamilton ve Huntington Cairns, çev. W. K. C. Guthrie. Princeton University Press, 2002.
- Poe, Edgar Allan. “Kara Kedi.” *Bütün Öyküleri*, 1. Cilt içinde, çev. Hasan Fehmi Nemli. İletişim Yayınları, 2015.
- Proust, Marcel. “Flaubert’in ‘Üslubuna’ Dair.” *Edebiyat ve Sanat Yazıları* içinde, der. Mehmet Rifat, çev. Roza Hakmen. Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Rorty, Richard. “Introduction.” *Truth and Progress: Philosophical Papers*, 3. Cilt içinde. Cambridge University Press, 1998.
- Stanislavski, Konstantin. *An Actor’s Work: A Student’s Diary*. Derleyen ve çeviren Jean Benedetti. Routledge, 2008.