

DIEGETIC KURAMSALLAŞTIRMALARIN ORTAYA ÇIKIŞI ÜZERİNE: 'BİÇİMCİ TASARI', 'YANSIMANIN AÇMAZLARI'

Yrd. Doç. Dr. A. Cem GÜZEL*

ÖZET

70'li yıllardan yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde, 'film kuramı' ya da Bordwell'in ifadesiyle "büyük kuram" yapısalcılığın sürüklediği, film kurumunun 'iyi yönetilmiş' bir safhası olarak postmodernizmde karaya oturdu. Bu durum, başlangıçtaki, film yapanların W. Benjamin'in 'yok edici arzu' dediği bakışı 'şaşkın seyirci'nin hizmetine sunmalarından ayrı değerlendirilemez. Perdeye yansıyanların birçoğu bu yeni aracın söylemek istedikleri, onun vaat ettikleri değildi.

Felsefe, eleştiri ve sanat tarihinin hareketli resim kavramına katkısı, bilimin sinemanın tekniğine sağladıklarından daha önemsiz değildir. Bu çalışma revizyonist bir kültür kuramı tarihi okuması olma riskini üstlenirken, film kuramında her zaman olduğu gibi, konusunu sınırlar ötesine beşerî bilimlerin içerisine taşıyor.

Anahtar Kelimeler: Film, Postmodernizm, Kültür Kuramı, 'Görüş'.

ABSTRACT

When it comes from the last three decade to the end of the twentieth century film theory as a 'fairly conducted phase' of the film institution carried by the structuralism which Bordwell called Grand theory stranded on postmodernism. This can not be evaluated without the beginning when filmmakers submit the destructive gaze for what Walter Benjamin said to distracted audience. Most of the things reflected on the screen were not the premise of a new medium.

It's not more important than philosophy, criticism and art history's contribution to the concept of moving picture as much as science provided for the technology of the film itself. This study takes the risk of assuming a revisionist cultural theory reading and expands the case as it always happened on the subject of film theory beyond its margin through the humanities.

Key Words: Sight, Film, Postmodernism, Cultural Theory.

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü

Büyük yeni bir hayat bildim
Yeni yeni bildim yoksa ölüyordu bir şey
Bir insan binası yıkılıyordu durmadan
C. Zarıfoğlu, *Menziller*'den.

Göz gibi dil de, bir alanın içindeki bir nesne değil, o alanın sınırıydı. Dilin sınırları üzerinde düşünebilirdiniz, ama bunu dilin kendi içinden yapmanız gerekiyordu ki, bu da saçma bir paradokstu. Bir şeye bakarken kendinizi görmeye çalışmaya, bir maşayı kaldırmak için aynı maşayı kullanmaya benziyordu bu. Ya da Kızılderililerin, çıktığımız merdiveni dik tutmaya çalıştığımız ip oyunu gibi bir şeydi.

Terry Eagleton¹

Erwin Panofsky (1951), bir konunun aktarılması anlatma edimi-
enasında, konuşma ve yazmanın da içerisinde bulunduğu duyuların, imgelemin
yanı sıra akla başvurulmasının yüksek Skolastiğin önünü açtığı bir “zihinsel
alışkanlık” olduğunu ifade etmektedir. Thomas Aquinas ve 12. 13. yüzyıl
düşünürleri, inancı *doxa* belirsizlikten kurtarıp, aydınlatma, “açıklığa
kavuşturma” *manifestatio* denemesi olarak -duyuların yanısıra- onun hizmetine
verdikleri bu en yüksek bilginin, ‘aktın gözü’nün de öncelikle düzenlenip bir
“biçime sokulması”, ‘kavranır’ hale getirilmesi taraflıdır. Panofsky’nin başta
tapınak, katedral mimarisi olmak üzere bütün sanatları dolaysız bir biçimde
etkilediğini ifade ettiği bu form kazandırma ya da “konunun düşümsel
eklemlenmesi” süreci iki katmanlıdır ve “hem konuşmanın akustik
eklemlenmesini hemde yazılı sayfanın görsel eklemlenmesini içerir” (1995; 23- 5).
Bu, bir sisteme göre eklenen parçalı edebi metnin ya da -retoriğin- düzeni
Gérard Genette’in (1972) *récit* ayrımını çağırıştır. Genette’in, ‘yazılı ya da
sözlü dil kastedilenin, ima edilenin görsel veya akustik özelliklerini yansıtır
yani taklit eder’ varsayımını takip eden çalışması dilbilimsel kuramlara dayalı
bir edebiyat, sinema eleştirisinin önünü açmıştır (Bordwell, 1985; 4). Genette’in
yaklaşımı daha çok, ilk kez Arnheim’in karşı çıktığı, ‘Gestaltçı psikoloji’nin 19.
yüzyıldan hayli geriye giden ve ‘görüş’ü edilgen bir fenomen biçiminde
sahiplenme yanlısı doktriniyle örtüşür (Panofsky; 27; Jay; 30). Genette’de
söyleme, anlatma ile aktarma işi yazılı ya da sözlü yöntem benimsenerek icra
edilebilir. Genette’in anlatısı *récit*, öncelikle, ayrı bir alt kategori olarak
anlatılan öyküyü *story/ histoire* bileşenlerine ayırıp ardından onları söylem -ya
da söyleyişle- *discourse/ énonciation* ilişkilendirme taraflıdır. Anlatıyı açığa

¹ *Azizler ve Alimler*'den, Osman Akınhay çevirisi (İstanbul, 2003).

çıkartan edimlerin gerçekte meydana gelme düzenleri, metindeki öncelik sıralamaları ve nihayet anlatının ihtiva ettiği bu olayların söyleniş tarzları - anlatımın kendisi- birbirinden ayrılır² (1983; 26 -7).

Bordwell ve Genette'de Anlatım

Batı düşüncesinin Ferdinand M. de Saussure'den itibaren figür ve yazıdan kuşku duyup söze yöneldiği erken yirminci yüzyıl, birbirinden bağımsızmış gibi algılanabilen sanat eğilimlerine, kuramlara doğru keskin bir dönemeçtir. Biçimcilerin, yapısalcıların dile gösterdiği aşırı ilgi, mekâna bağlı bir kurmaca sanatını temsil eden film kuramını 70'li yıllarda destekler görünürken bir norm dışılığa da sürükledi. Geride bıraktığımız yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte H. James, Percy Lubbock gibi Anglo-Amerikan kökenli eleştirmenlerin temsil ettiği, edebi anlatının mimetik kuramla ilişkisini ön plana çıkaran 'mimetic okul' edebiyatı, izleyiciyi morâl, kültürel ve hattâ retorik 'anlam'larla buluşturmayı amaçlayan bir 'araçsal değer' olarak tasarladı. Biçimciler ise, edebiyatın bunların ötesinde yalnızca kendi 'içerisinde' bir değer (Martin, 1980; 22), sürekli kendisine göndermede bulunan dilsel bir ilişki olduğu tezini ileri sürdüler. Ardından, bu teorilerin tariheçesinin izleri sürüldü ve

² Öykü söyleme *narrating cyleminin* içerdiği vurgunun, söylemin *discours* dilin doğal bir durumu, zorunluluğu olduğunu öne süren Genette'nin 'teşrih' denemesi; İngilizce'de denemelerinin üçüncü cildi içerisinde basılan *Narrative Discourse*'un (1983) girişinde, aktarılan tecrübenin izleyiciye hangi güdümlenici *dominative* bilgi ile ulaştığı probleminin ayrımı üzerine yoğunlaşır. Dolayısıyla, edebiyat eleştirmeni dikkatini gündelik dildeki *şive*, nusikideki *intonasyon* gibi zaman zaman dinleyicisini kavrayan zaman zaman onu sıkıp uzaklaştıran ancak daima konuşmacısını ele veren söyleyişdeki bu tonlamaya -söyleme- yoğunlaştırmalı, anlatılan öykünün incelenmesinin dayattığı protokoller kadar söylemin içerisinde olduğu bu bütünü oluşturan unsurlar arasındaki ilişkinin çözümlenmesini göz önünde tutmalıdır (25-7). *Figuras*'ların İngilizce'deki çevirmeni Levin, onun *diegesis* kavramını, edebi anlatımın aktarılan öyküsünü *story/histoire* karşılamak üzere, sinema çalışmalarındaki -E. Souriau'nun dolayına soktuğu- anlamına atfen kullandığını ifade ettiğini zikreder. Genette, yine 'Order' başlıklı hölüme de C. Metz'in *Grand Syntagmatique*'ine egemen olan onun sinemada zaman kavrayışı ile ilgili hermetismine göndermede bulunarak başlar. Genette'in ayrımında olmadığı, aslında bu yakındığı söylemin üzerini örten, kendi zamanına geldiğinde katedralleri, manastırları tüm ibadet mekânlarını tıka basa doldurmaya başlayacak olan Hristiyan *ecclesiast*'ının, derhal! 'bir katır yüküne indirilmesi'ni buyuran Aquinalı'nın sesindeki o 'tonlama'nın yüzlerce yıl öncesinden düşen gölgesidir. İngilizcenin büyük kamûs'ları, *discours* kelimesini (14. yy.) düzenli düşünme kapasitesi 'orderly thought', bilgi, tecrübe ve düşüncelerin dildeki düzeni gibi açıklamalarla karşılar, hem bir geçişli fiil olarak 'nizam' kelimesinin, hemde 'emir' fiilinin karşılığına *order* sözcüğünü (13. yy.) bahsetmektedirler. Genette, *mimesis* taklit bahsinde, bütün dünyada sanat, dil, edebiyat sahnesindeki üslûp *stylistic* araştırmalarının kurucuları olarak saygı gören estetik hocalar kuşağından Erich Auerbach'ın İÜ. Edebiyat Fakültesi'nde yazdığı 'The Representation of Reality in Western Literature'da yaptığı gibi Homeros'un *Odysse*'sini terkib eden metinlerdeki sahneler üzerinden çıkarsamalarda bulunur, Auerbach'ın eserine doğrudan referanslar verir.

mimetik kudret ya da kabiliyetin bizzat dilin kendi içerisinde mevcut bulunduğu talebi geldi. Biçimciler bütün bir edebiyat formunun yüzeydeki dilsel ilişkiler aracılığıyla açıklanabileceğini teklif ettiler. Rus Biçimciler, dil ve film arasındaki mukayeseleri ilk kez gerçekleştirerek film kuranı ve *diegetic* dilbilimsel gelenek arasında bir etkileşim sağladılar. Filmin “şirsel” kullanımı ve dil içerisindeki “edebi” kullanım paralellliğini kurarak filmi şirsel gereçlerin sinemasal karşılıklarından oluşan ‘sözel bir metin’ olarak konumlandırma gayreti içerisine girdiler. Dolayısıyla, onlara göre sinemasal tarz *style* filmsel bir dizilişe *syntax*’a bağlı olarak ortaya çıkmaktaydı. Shklovsky **plot** ayrımının kesinlik kazanmasına yarayacak *syuzhet* kavramını geliştirecektir (Aktaran, Bordwell, 1985; 38). 1930’lu yıllarda Mikhail Bakhtin ise edebiyat metninin tarih içerisinde değişikliklere uğramış, farklı söylemlerin *discourses* biraraya gelip karışmalarının ardından ortaya çıktığını ve biçimlendiğini iddia etti. Bakhtin’e göre de roman Henry James’in anladığı tarzda belirli bir görüş açısından organize edilen bir seyirlik, merasim olmanın ötesinde farklı yazılı dil ve konuşma kayıtlarının ortaya çıkardığı bir çokseslilik, hatta bir kakafoni kısaca bir sesler kurgusuydu (Bordwell, 1985; Stam, 1998). Bakhtin’in yazılı temsilde dile yüklediği işlev büyük ölçüde Eagleton’ın ‘dil kuramı’ eleştirisine yaklaşmaktadır. Eagleton’da (2004), yine dilden çıkan “elden düşme bir iletişim aracı” olarak yazı insanı kendisine –ve tekrar dile- “tam manasıyla muktedir kılar” (164).

Göstergebilimin yeni bir bilim dalı olarak örgütlenmesinin ardından, işaret sistemlerinin yanısıra başta ortak davranış biçimleri, gelenekler olmak üzere tüm dışavurum biçimleri hızla onun ilgi alanı içerisine dahil oldu. Dilbilim ise göstergebilimin tüm branşları için bir model olma ayrıcalığını korudu. Yapısalcı ya da 1970’lerdeki haliyle post-yapısalcı özne kuramları Fransız entelektüel tarihinin aydınlanmacı, kartezyen geleneğe, ‘lojik pozitivistizm’ karşı abartılı bir tepkisini (Jameson, 2003) dışa vurmaktadır. Biçimci tasarı ve yapısalcı göstergebilim, dil kuramına ait genel ilkeleri dilin dışındaki sistem ve faaliyetlere uygulama arzusunun bir ürünüdür.

Poetika’daki taklide dayalı temel “Aristotalian ayırım”, ‘gösterme’ yi ve ‘söyleme’yi öne çıkaran iki temsil metodu arasında bir polarizasyonu oluşturduğu yönünde bir izlenim yaratmakla birlikte D. Bordwell, 1985 yılında yayımlanan ‘Kurmaca Filminde Anlatı’nın başlangıcında taklidin bu her iki eğilim arasında bir ortak paydayı oluşturduğunu dolayısıyla *mimetic* edimin –diğer temsil sanatlarının yanısıra- film kuramı açısından bir köprü işlevini üstlenebileceği önerisini yapar. Her iki temel temsil metodu Bordwell’de her hangi bir araca, temsil formuna uygulanabilmektedir (3). İyi bir film öyküsü için kurallı, ideal bir anlatı şeması bulunmadığını belirten Bordwell’e göre tümüyle arı bir anlatı kuramı da mevcut değildir. Sinemada açılı karşı açılı

prosedürü de sinema aygıtının görüşe ilişkin olarak -taklittekine benzer- bir antinomisini barındırmaktadır. Bakış açıları *POV*, onun bu her yerde, her koşulda mevcut *immanent* bölünmüşlüğüne -ya da bakışın görüş *sight* olamamasının- bir ironisidir. Günümüze geldiğinde tek başına eyleme dayalı bir dramatik taklidin mevcut olduğu *mimesis*'den farklı olarak film çalışmalarında *diegesis* terimi öyküye ait, perdede temsil edilen tüm kurmaca dünyayı işaret etme açısından üzerinde uzlaşılan yaygın bir kavram olma özelliğindedir. 1953'de Etienne Souriau *diegesis* terimini film aygıtının aktardığı, 'perdede anlatılan öykü' biçiminde yeniden tanımlayarak ona farklı bir muhteva kazandırır (aktaran, Bordwell; 16). Diğer yandan, 'anlatı kuramı' açısından Platon'un geleneksel ayırımının bir yarısını oluşturan *diegetic* kuramsallaştırma ile sinema kuramının da Eagleton'ın ifadesiyle bu biraz "keyfi" (2004; 19) dilbilimsel temele oturtulması amaçlanmaktadır.

Genette'ye göre (1983) aynı zamanda, dinleyici, izleyici ya da okuyucunun anlatılanı zihinsel olarak konumlandırabilmesi, anlatıyı kavraması açısından metin içerisinde, anlatıcının okuyucusu ile koruduğu 'mesafe', bir diğer deyişle öyküsü içerisinde kurduğu 'perspektif ilişkileri' belirleyicidir. Bordwell, Benveniste'ye kadar dilbilimde Genette'deki bu kurmaca metnin içerisinde öznellik takibine de yarayan söyleyiş ayırımının belirginleştirilip bir mantık kazandırılmadığını ifade eder (21). Bordwell'in, kendi kuramının anlatıcı *narrator* safhasının temelini oluşturan 'mesafe' ayırımı Genette'nin sistematüğünde *mood* (Genette, 1983; 162) başlığı altında incelenmektedir. Bordwell, anlatının söylediği hikâyenin unsurları, olaylar, karakterleri ile kurduğu mesafe ilişkisini anlatıcıdan başlatır. Öykü bir 'kendi kendini anlatma', temsil girişimi mi sergilemektedir? Yoksa bize nakil mi edilmektedir? İlkinde perdedeki temsili yönetme yetkesinin devredildiği bir 'iç tüzük' *enact* mevcuttur. David Bordwell sorularını sürekli genişlettiği bir spektrumun içerisinde durup yineleyerek ulaştığı cevabı, mukayese etmeyi, sınamayı tercih eder. Öykü dramatik mi, epik mi? Mimetik mi? Diegetik mi? Perspektifin müdahil olduğu mesafe, temel olarak, mizansenin bir parçasıdır ve üslup *style* kategorisi altında kompozisyonun yani 'sahne mekânı'nın ve sinematografik proporsiyonların açığa çıkarttığı mesafe duyguları biçiminde belirlenir (1993). Genette'nin söyleyiş, ya da söylem'i *discourse* Bordwell'in mesafe 'duygusu'nun bir parçasıdır. Yine Genette'den farklı olarak Branigan'ın *Narrative Comperhension and Film*'inde de (1992) gösterme ve söyleme edimleri her yerde karşımıza çıkan çok amaçlı bir anlatı 'metafor'unun içerisinde, süre *duration* üzerinden organize olan iki kurucu unsur mahiyetindedir (147-9). Genette'in öyküleme, anlatıcının dayandığı bakış açılarını izah etmek için yararlandığı müzikteki *alterasyon* aygıtı (Genette;

194), aslında bu kültürel formun içerisinde, tıpkı yine şiirde kullanılan iç uyaklar, ses yinelenmelerinde olduğu gibi diğer bir türde, ancak ‘yenilenmiş algı’nın ortaya çıkmasına hizmet etmektedir. Düzyazı, nesir anlatısının –ve sinemanın- öyküleme edimini bu sanat dallarının sürekli başvurduğu gibi yalnızca otantik bir jargonu, ‘edebi’ olduğu varsayılan (Eagleton, 2004; 20-24) bir üstdili yeniden üreterek –veya kendisine göndermede bulunarak- yerine getirmesi zarureti yoktur. Ancak, her iyi film, anlatı *Rear Window*’daki gibi seyircisini zaman zaman bir “yeni eğitim” tabii tutmakta (Bordwell, 1985; 45), kendi jargonunun *discours* o insafsız pedagojisine terk edilmektedir.

Bordwell’de Mimetik Farklılık

David Bordwell, ‘Kurmaca Filmde Anlatı’da Aristo’nun söyleme, anlatma ve görme, gösterme arasında tümüyle kristalize olan ayrımının üzerinden sinemada *diegetic* kuramsallaştırmaya çerçeve teşkil edecek bir tanımlama yapma işine girer. Bordwell’e göre “*diegetic* anlatım tasarısı ister analogik ister bire bir *literal* bir sözsöz edim olsun, söylemeyi temel almaktadır” (1985; 3).

Anlatım meselesinin söze, öykülemeye dayalı *diegetic* kavramlarının izleri Rönesans süresince belirginlik kazanır. Bununla birlikte geride bıraktığımız yüzyıl, *diegetic* kuramın ününü pekiştiren bir zaman dilimidir. *Diegetic* kuramsallaştırma, temel olarak görsel unsurların dilsel, akustik karşılıkları ile müteakabiliyetler kurulup dönüştürülmelerinin ardından sinema ve resimin içerisinde olduğu farklı mecralara uygulanması yöntemini izlemektedir. Hem teatral taklitte hem katkısız *pure* anlatımda önceliğin şairin sesinde olduğunu varsayan Eflatun’un kuramında, dramatik temsilde temel olarak kendisi ‘konuşan’ şair, *kendi sesini* farklı karakterlere aitmiş gibi kullanma yolunu da seçmektedir (16). Aristo’da ise anlatarak taklit yolunu seçen şair kendi sesini doğrudan ya da bir başka kişiyi –karakteri- konuşarak kullanma yolunu seçmektedir (3). Aristo’nun ortaya attığı taklit ayrımında üçüncü olarak, “görüş” eylemini temel alan ve merasimin, seyirliğin temsili ya da sergilenmesi olarak –sözlü, yazılı anlatım eyleminden farklı- bizzat dramayı ihtiva eden mimetik kuramsallaştırma öne çıkmaktadır. Aristoteles’in Yunan tiyatrosu (İ.Ö. 5., 6. yüzyıllar) başlangıçta mimetik geleneğin yerleşmesi doğrultusunda öykü mekânının sergilenmesi, izleyicinin seyirlikle ilişkisi gibi hayati sorunlarla yüzleşilmesi dolayısıyla yeni açılımlar geliştirilmesi açısından bir dönüm noktasını teşkil etmektedir. Bordwell’e göre Aristotelian geleneğin temel ayrımlarından *mimesis*, bir yandan bu temsil biçimlerinin incil anlatılarının gölgesinden kurtararak onları daha seküler bir zihinsel sisteme tahvil ederken diğer yandan bu temsil biçimlerinin içerisindeki perspektifin salt optiğin

yasalarının egemen olduğu geometrik bir form düzeyinde kavranır olmasına katkıda bulunmuştur (7).

Hans Jonas, M. Jay ve Gasché'de Antik Yunan'ın 'Bakış'ı

Yunan medeniyeti bakışın içerisinde olduğu duyusal dünyanın sistemik bir reddi olmaktan uzaktır. Eflatun'u Antik çağda varlıklar arasında hayali bir "bölünmüş çizgi" çekerek bir tasnife, sınıflandırmaya götüren, öncelikle içerisinde yaşadığımız duyusal dünyada iç içe olduğumuz taklitlerin, kopyaların ve asıllarının -onların bilgilerinin- anlaşılabilmesi, birbirlerinden ayırdedilebilmesi açısından bir zorunluluktur (Arslan, 2006; 314). Arslan'ın ifadesiyle aynı zamanda "Platon'un büyük kumarı", düşünürün kendi zihin dünyasında yaşadığı bir kuşatmanın dayatması görünümündedir. Platon'un İdealar öğretisini geliştirmesinin temelinde onun Heraklitiosçu oluş kavramının içinde taşıdığı düşünüşü problem bulunmaktadır. Heraklitiosçu oluş, akış ve sürekli değişime olguları, Sofistlerle birlikte Arslan'a göre önceki Doğa filozoflarının tahmin edemeyeceği bir vahamet içerisinde yeniden ortaya çıkar. Sokrates'in iyi bir öğrencisi olarak Platon'un İdealar Kuramı ile gerçekleştirmeyi arzuladığı ise, bilgiye ve ahlâki değerlere sağlam bir ontolojik temel kazandırmaktır (253). Böylece bir matematikçi olan Platon bilginin elde edilmesine imkân vermeyen duyular dünyasının boşluğunda adeta kendisine pergelinin bir ucunu yerleştirebileceği bir kalkış noktası tespit edecektir.³

Kendisi de bir matematikçi olan Platon, son döneminde varlık öğretisini Pythagorasçı sayılar sistemi aracılığıyla bir kez de soyuta tahvil etme, determine etme, daha 'belirli hale getirme' kaygısıyla rakamsal bir anoloji, mukayese tekniğini, 'İdea- sayılar kuramı'nı geliştirecektir (Arslan; 286). Bu refleksiyon ilk olarak, Eski Yunan'da görüşün kutsanmasından 'sınırlı' ve 'oran' gibi benzer parametrelere nasıl varıldığını anlamamıza yardımcı olmaktadır:

... onlar bir telin uzunluk ve kısalığı ile sesin tizlik ve pesliği arasında belli bir ilişkinin, aritmetik bir ilişkinin olduğunu keşfetmişlerdi. Bir telin uzunluğunu

³ Platon, "dünyayı görünen, duyusal dünya ve duyularla algılanmayan, görülmeyen akılsal dünya olarak ikiye ayırır." (258- 63). Görünen dünya kendi içerisinde fiziksel şeyler ve onların gülgeleri, imgeleri şeklinde ikiye ayırırken akılsal dünya yine kendi içerisinde matematiksel akıl yürütme ve saf akıl -ya da saf düşünce dünyası- olarak tekrar ikiye ayrılmaktadır (266). Kısaca, matematiksel akıl yürütme dünyası -kendisi- varsayımların mevcut olmadığı ilkeye yükselen ardından bu varsayımlara -kendi niteliği olan- kesin güvenilirliği sağlayan diyalektik yöntemi bahşeden, "bu yöntemin doğru olarak kullanılmasının mümkün olduğu bir dünyadır" (266- 7). Arslan'ın; Châtelet'de, bir 'varoluşsal seçim (option existentielle)' şeklinde ifade edildiğini belirttiği (aktaran, Arslan, 2006) Platon'un bir "postular" önerisi olarak (230) 'İdealar Kuramı'nın izahının yer aldığı **Platoneu Büyük Varsayım veya Varlık Felsefesine Giriş** bölümü için, bkz: 2006, 225.

belli bir ölçüde, örneğin 1/2, 2/3 ve 3/4 nisbetinde değiştirdiklerinde ortaya oktav, quart ve quint çıkıyordu (Arslan, 2006; 286).

Sınırsız, uzay mekâna ya da geometrik formlara “sınırlar getirmek” onların “belirlenmiş şeyler olarak” ortaya çıkmalarına yaramaktadır. İkinci olarak, yine Arslan’ı izleyerek, aynı zamanda “sınırsız olan şeyle ona sınır getiren, onu belirgin kılan şey” (288) hakkındaki akıl yürütmenin Platon’u formların hacim ve büyüklükleri üzerine düşünmeye ve nihayetinde ise ‘bütün’ ve ‘bölünmezlik’ kavramlarının savunulmasına götürdüğünü anlamaktayız:

İdea-Sayıların basit olmaları gibi İdea-Büyüklükler de bölünmezdirler. Yani özel bir dörtgen, ikiye bölündüğünde ortaya çıkan (beher) iki özel üçgenden şüphesiz daha büyüktür. Ama dörtgenliğin veya karenin kendisi, üçgenlikten veya kendinde üçgenden daha büyük olamaz. Çünkü onların her ikisi de bölünmez bütündür (291).

Arslan’ın buradaki dikdörtgen form örneğinden yola çıkarak izah ettiği Platon’un idea-form ve büyüklük olarak üçgenindeki yansıtma aynı zamanda zahiri, görünümsel bir bölünmeyi tasvir etmesi açısından ilginç hale gelmektedir. İki üçgenden müteşekkil bir idea bütünü temsil eden dörtgen ya da karenin içerisindeki her iki üçgenden -Arslan’ın ifadesiyle kendinde üçgenlerden- her birisi aynı zamanda kendisinin ‘mutlak bir benzer’ini *exact sameness* yansıtma ‘kudret’ine sahiptir.⁴

Her şeyin sürekli hareket ettiğine sürekli değişim içinde olduğuna inanan Heraklitios’un kuramında varlık yoktur, “hiç bir şey hiç bir şey değildir” (Arslan; 303). Permanides’ten Plato’ya Yunan felsefesi sürekli ezeli, sonsuz bir varlığa ve değişmeyen “ebedi bir ‘bu an’a *eternal presence*” göndermede bulunur. Ebediyet ve zamana bağlılık arasındaki çelişkinin ve görüşün sürekli sabit bir muhteva sunar durumda tecrübe edilmesinin bir diğer sonucu ‘bu an’ın yüceltilmesi, idealizasyonudur. Avrupa kültürel kimliğine eski Yunan’ın ardından sürekli restorasyona tabi tutulan bu ‘görüş’ün *sight* damgasını

⁴ Ahmet Arslan’ın; *Philebos* diyalogunun yanısıra Aristoteles’in *Ruh Hakkında* ve *Fizik* kitaplarından ve yine Aristoteles’in *Metafizik*i’nde, ‘yazılı olmayan öğretileri’nden hareketle aktardığını belirttiği Platon’un İdea-Sayılar kuramı üzerine yorumları ile ilgili olarak **İdea-sayılar kuramının hareket noktası, İdea-Sayıların ilkeleri, unsurları ve İdea-büyüklükler veya İdea-şekiller** gibi bu bölümler için bkz., Arslan, 2006; s. 286- 89- 90- 91.

vurduğunu belirten H. Jonas (1954), Yunan felsefesiyle başlayan ve Batı düşünce geleneğinde ‘gözün ruhu’yla ‘akıl ışığı’nda bakıştan yana seyrederek devam eden bu tarafgirliği irdeler. Jonas’a göre görüş, eşzamanlılık duygusunu mükemmelleştirebilir veya koordine edebilir, “bu sayede kuşatıcıdır”. Görmenin dışındaki diğer duyuların onunla mukayese şansları giderek ortadan kalkarken başarı halleri eksilmektedir. Bakma edimi diğer duyulara göre eşzamanlılık duygusundan yana bir eğilim içerisindedir ve yine zaman mevhumu ile ilişkisi aynı zamanda –olumlu- bir ‘zaafi’ barındırmaktadır. Jonas’ta bakışa izafe edilen ayrımlar aynı zamanda, 17. yüzyıla uzanan “yüksek zihinsel performansa evrilme” (507) safhasında kat edilen bir zamanı işaret etmektedir. Yine 50’lerin ortalarına doğru gelindiğinde iktisadi, toplumsal hayata ‘akılsallaştırıcı bürokrasiyi’ adamakıllı egemen kılmaya yarayan Weberci *wertfreiheit*’ın hazırlayıcısı da bu, bakışın, yaklaştıkça aslında kendisi yok olan bir arabulucu ‘*vanishing mediator*’ (Jameson; 1973; 78-9) olarak, ufuk çizgisi sahında insanın önünde sürekli bir menzili açığa çıkartır olma vasfıdır.

Yunan felsefesindeki sonsuzluk düşüncesi bir önbilgi olarak geleceğe, ait -ışık hüzmeleri deviniminin Euclid’in geometrisine uygulanacağı ve ardından optik fiziğinin içerisinde olduğu diğer bilimsel merhalelere zeminin hazırlandığı bir potansiyeli ihtiva etmektedir. Euclide’den sonraki bir yüzyıl, onun daha soyut aritmetik ilminden farklı olarak önünü açtığı yeni geometri de dahil bir çok yeni bilimin öncelikle sanata yansıyan bu boşlukdaki bakışı bir yörüngeye oturtma, bir perspektif mekânının içerisinde onu sağlama alma, tahkim etme girişimleridir. Rönesans sanatçıları da 13. yüzyıldan itibaren bir yandan mimari hacimlere derinlik etkisini ekleme denemelerine girişirken bir yandan da Euclidyan geometrinin prensiplerini kullanarak ışık hüzmelerini noktasal doğrulukta resim yüzeyi üzerine düşürüp yeni kopyalama tecrübelerini geliştireceklerdir. Sanat eserinin üretimi safhasında seyicininin tabiatın içerisinde olduğu gibi, onunla belirli mesafeler dahilinde karşı karşıya geleceği düşüncesi bir ön belirlenimdir. Göze yansıyan ışığın bir prizma oluşturduğunun bulunmasının ardından, resimdeki gibi sırasıyla üçgen, üçgen prizma ve piramitler hemen her yaratıcı, üretimsel süreçte bakışa, batı medeniyetine temel açılımı sağlayagelmiştir. Platon, ideal büyüklükler dizisini, “ikiye tekabül eden doğrudan başlatmakta, en basit yüzey olan üçgenden geçerek en basit katı olan üçgen piramitte sona erdirmektedir.” (Arslan, 2006; 291).⁵ Çizgisel *linear* perspektifin en yaygın olarak kullanılan türü Albertian perspektif seyirciye bir -

⁵ Ayrıca Platon yine, bir zorunluluk olarak adlandırdığı maddeyi Phythagoras’çı geometrik cisimler vs. katılar öğretisiyle karşılaştırır. İki üçgen’in, unsurların yapı taşları *arche* ’ler olarak nitelendirildiği bu mukayesenin geniş bir izahı için ise yine, bkz: Arslan, 2006; 354- 5.

merkezi- bakış açısı sunar. İkinci perspektif denemesi, Leonardo'nun buluşu olan *synthetic* perspektif, izleyiciye iki farklı avantaj noktası sunar. Her iki bilimsel sistemin ortak özellikleri gerçek mekânı aritmetik bir ölçeklenebilirlik içerisinde –bir kurmaca mekân tasarısına- dönüştürebilmeleridir (D. Bordwell, 1985; 104). Kısaltım, kaçış noktası ve ufuk hattı çizgisi bu yeni tabiatı simüle etme tekniğinin, özellikle 15. yüzyıldaki *Quattrocento* resminde, yüksek rönesansdaki diğer sanat formlarındaki doruk noktasını hazırlayan temel bileşenleridir. *Quattrocento* resimlerinde doğuştan yetenekli bazı ressamın doğaçlamaları dışında perspektif çoğunluk bir gönye aracılığıyla yaratılır. Ervin Panofsky bunların tümündeki akslarda cebirî bir tekrar eden oran sayısının *recursive ratio* kullanıldığını 20. yüzyıl'da yeniden keşfedecektir.

M. Jay, ışığın kırılarak yansıdığı biliniyor olmasının ilerisi için, metafiziğinde üzerine inşaa edileceği –diğer bir çok- değişkeni barındıracak bir tarihi gelişme olduğunu ifade eder. Optik fiziğinin öncüsü İbn –al Haytam'ın *Alhazen*, Euclide'in geometrisine ek olarak –yansıyan ve kırılan- iki farklı ışık hüzmelerinin hareketini ortaya koyması onun kolay anlaşılabilir 'mühemiyeti'nin *ambiguity*, aynı zamanda Yunan ve onu izleyen Batı Kültürü'nün derinlerine işleyen 'göz merkezliliğin' farklı gelenekler etrafında biçimlenip "kök saldığı" bakışın farklı konseptler içerisinde yerleştirilebilmesinin, Jay'in deyişiyle "yaratıcı ikizlemelerin" başlangıcıdır.⁶ Bu, aynı zamanda kültürün speküle etme kabiliyetinin ait olduğu yatağın birden fazla kollara ayrılmasıdır.

Spekülasyon, zihnin bulutsuz gözü ile aktıcı algılamanın açık, belirgin biçimleri olarak ya da tanrının körleştirici ışığı tarafından aktıldığı sebepsiz, sınırsız (ve o ölçüde kontrolsüz ç.n.) bir sentetik coşku, bir kehanet örüntüsü şeklinde yapılandırılabilir (29-30).

Görenele görüneni -ya da özneye nesneyi- birbirine uzaklaştırıp yakınlaştırdığı varsayılan ayrışma, mesafe mevhumunun ortaya çıkardığı görüşe ait menzilin *ocular range* kurama, kuramsal gerçek fikrine *theoria* erişilmesini sağlayan bir zemindir. Görüşün 'ikili *dual* konsepti'; hem 'mükemmel' halin kavranması "yani nesnelere gerçekliklerini, akla da *bilme gücünü* veren İyi

⁶ Öbür taraftan, devam eden tarih içerisinde görüşün fazlaca muteber biçimde benimsenir olmaktan uzak olduğunu öne süren ve Yunan medeniyetinin eğilimi açısından fiziksel temas *tactile* duyusunu ön plana çıkaran düşünürler mevcuttur. Ancak, Jay; W. Ivins'deki gibi bu türden bir 'asaleti tartışmalı görüş *sight* algılaması' içinde yine bakışa güvensizliğin zinde tuttuğu bir 'gerilim'in varlığına dikkati çeker. Jay'in William Ivins'in (1964) bu görüşünün kapsamlı bir eleştirisine yer verdiği 6 numaralı dip notu için bkz: (Jay içinde, 1993; 22-3).

İdeası'na" (Arslan; 235) yaklaşılması, çıkarsamanın akıl yürütmenin *speculation* odağındaki tefekkürün *contemplation* mümkün hale gelmesi herde onun sayesinde 'gerçeklik durumunun' tecrübe edilebilmesini yani formları belirgin, sarılı *clear* bir biçimde görmemize yarayan "iki gözün hayali tecrübesinin mümkün kıldığı" (29) 'gözlem'i açığa çıkartmaktadır. Jay, sözcüğün *speculum* ve *specular* şeklindeki tüm kullanımlarına, latince içerisinde *giderek* –aynı zamanda *theoria* kavramını karşılar hale gelecek olan ve- *speculatio* ile ses benzerliğini barındıran *contemplatio* sözcüğünün birlikte bir benzeş kök teşkil ettiğine dikkati çeker. Ayna tutma *mirroring* edimini de tanımlayan bu karşılığın otantik geleneği ise özne nesne ayırımına göndermede bulunan bir mesafe kavramını imâ etmekten ziyade onları "çökertme eğilimindedir" (30). Gasché'de ise, yansıtılan yine son tahlilde teoriyi de kapsıyacak biçimde bir 'bütünü' iltiva etmekte 'potansiyel bir tamı' temsil etmektedir. Dolayısıyla, ileri sürdüğümüz, yansıttığımız, speküle ettiğimiz fikir aynı zamanda tüm bir kendini yansıtmanın *self-reflexion* arı bilgisidir (Gasché'den aktaran, Jay; 30- 1). Mutlak bilgiye, "kanıtların gücüne dayanmaktan çok" (Arslan, 2007; 326) metaforun da içerisinde olduğu bir retorüğün boyunduruğundaki 'dil'in aksine Jay⁷ ve Gasché'de 'görüş'; kuram ve 'gerçek felsefe' için *doxa vs. episteme* ayırımına dayalı Platoncu geleneği bir parça esnetmek pahasına bir hükümlanlık alanını tesis eder, bu ikisi onun içerisinde mukimdirler. Bu formülasyona itirazlar Kıta Avrupası felsefe geleneğinin içerisinde filizlenmiştir.⁸ Ancak Jay ve Gasché'nin burada yararlandığımız temellendirmeleri, speküler aynılık *specular sameness* kavramını -geleneğin yerine- şüpheli bir zihinsel kurgu biçiminde sahiplenmeye meyilli modern bölünmüş özne açıklamalarını birer retorik aşırılık olarak kabullenmemizi kolaylaştırır. Jay'in aktardığı Gasché'nin 'mutlak, saf yansıma'sı (1986), her şeyden önce yapısökümcü edebi eleştiri geleneğinin, felsefeyi metnin herşeyi gösterdiğini, yansıttığını farzettığı dar ve ayıklayıcı leksikonolojisine indirgeyen yorumunu imkânsız kılmaktadır, onu geçersizleştirir. Kendimizin tüm bilgisi yerine bölünmüş bir nesne 'öteki' inşaa

⁷ Jay, Yunanlılarda dil içerisinde bir eğretilene yaratılırken bile sözcüklerin adeta şeffaf figürlere tahvil edildiğini, metaforik benzerlikle amaçlananın bir ayniyet ve farklılık etkileşimi, mukayesesinden çok "mimetik bir tekabülüyat" (33) olduğunu hatırlatmaktadır. Arslan'ın ifadesinde de (2006) Platon'un geliştirdiği modelde iyi taklit, *mimesis*'in yanısıra pay alma *meteksis* ve hazır bulunma *parousia* 'presence' gibi aşamalar birbirinin tamamlayıcısıdır (262- 3).

⁸ Spekülasyon kavramının orta çağ Yunan felsefesi'nden beri yüklendiği otantik muhtavasına karşın Jay, kendinin de atıfta bulunduğu bu Jonas'cı vurgunun Lyotard ve Lacan gibi figürlerin de dahil olduğu, 20. y.y. Fransız düşün geleneğinin içerisindeki görsellik karşıtı söylemin özel bir hedefi haline geldiğini, kavramın zarara uğradığını ifade etmektedir (31).

ettiğimiz hayali, ‘yansımanın bir açmazı’dır ve -tıpkı yeni eleştiride olduğu gibi-⁹ “felsefenin, felsefecilerin ortadan yok olmasının”¹⁰ ardından kavramın içine düşürüldüğü durumu işaret etmektedir.

⁹ Yeni eleştiri Eagleton’a göre (2004) Kuzey’in tekelinin güdümündeki kapitalist ilerleme girişimlerinden olumsuz etkilenen estetik hayatının ardından Amerikan Güneyi’nin, şiire endekslediği sanat ve edebiyatla bu yabancılaşmış ‘dünya’sını geri kazanma arzusunu barındırır. Bu elden yitip gitmekte olan dünya duygusuna bir tür savunma refleksi ile birlikte “kendi üzerine katlanıp, kapanarak” karşı durabilecektir. Yeni eleştiri mesupları ‘birlik’, ‘tutarlılık’, ‘bütünlük’ gibi vurguları, Eagleton’un tabiriyle “beceriksiz bir biçimcilikle, sanat yapısından anladıkları şiirsel metnin gerçekliğin kendisine ‘tekbül ettiği’ iddiasıyla” birleştirme yoluna gitmektedirler. “Şiire mistik bir otorite” yükleyen ‘köleci güney’in, demektir Eagleton, bu buluşu “kaçakların yurdu Nashville, Tenesse’den Doğu’daki Sarmaşık Ligi’ne” ‘ait ilim mabetleri’ne kısa sürede ulaşır (72). Yine, hocalar için yükselen orta sınıfın genç varislerinin yetiştirildiği bu mekteplerde şiiri yeni eleştirinin kuralları üzerinden okumak ise zahmetsiz bir güvenliğin konforunu beraberinde getirmektedir. XVIII. Yüzyıl’da ise bütün bir edebiyat kavramına yüklenilmek istenen Eagleton’ın “hayal gücünün egemenliği” adını verdiği, yeni bir kurumsal işleyiş biçimi *modus operandi* ortaya çıkacaktır. *Estetiğin Kısa Tarihi*’nin (1998) yazarı Hakkı Hünler’de yine 18. yüzyıl İngiliz toplumunda aynı zamanda bir “gelecekte modern geçiş figürü” biçiminde okunmasını önerdiği yeni-Platoncu Shaftesbury’nin bir yandan yükselen burjuva biryciliğinin tavan yaptığı reel toplumu “estetik bir kılıf içerisinde tasvir eder” (161) gayretini manidar bulduğunu belirtir. Eagleton’un 20. yüzyılın başlarında yeni eleştiri yönteminin benimsenir olması sırasında ya da yüksek sanatın, klâsik filolojinin yerine konmaya çalışıldığı dönemdeki İngiliz Edebiyatı örneğinde dikkati çektiğine benzer bir başka tasarı, imalat safhası da Şarkiyatçılık’ın inşası sırasında devrededir. E. Said (2006), Antoine Sacy ve Renan’ın neredeyse birbirini tamamlayan tasarılarının “didaktik bir sürecin” egemen olduğu ortaya çıkış pratiklerini özellikle resmî birer söylem olarak modern ‘şarkiyatçı yapılar’ın miladi biçiminde işaret eder. Öncelikle filolojinin laboratuvarında hazırlanmış bir yönüyle yine filolojiden yani o ‘büyük’ ve ‘muhteşem’ hengâmeden kaçışın tasarlandığı akademik bir proje olarak Şarkiyatçı filoloji aslında bir ‘diğer’ filolojidir. Ancak, Said’in yine d’Herbelot’nun tamamlanmamış çalışmasına atfen belirttiği gibi (73) ilk elde o nâmütenahi külliyyatın erişilebilen tüm örneklerinin bir rafta yan yana sıralanıp bir biblioteğin vücuda getirildiği başlangıç aşamasının hemen ardından, kalkışılan için “karman çorman devasa hacmi” ile (60) ile baş başa kalınır ve sözünü ettiğimiz o kaçma arzusunun güdümlendiği rehabetin baskısında sona erer. Eagleton’ın edebiyatın ortak kültürel standartları yaygınlaştırma ihtiyacıyla yola çıkılan bu form değişikliği projesinde üstlendiği rolü izah ettiği *İngiliz Edebiyatı’nın Yükselişi* başlıklı ilk bölüm için bkz: 2003; s. 34. Yine, Hünler’in çalışmasının *Moral Duyu’dan Beğeni’ye* bölümündeki ‘Shaftesbury’ kısmı için bkz: 1998; s. 153. Said’in eserinin ise, bir ‘mütehassıslık sahası’ tesis etme ameliyesi, bir problem haline getirme teşebbüsü olarak *Şarkiyatçılığın Etkinlik Alanı*’nı açığa çıkartmayı amaçladığı bu ilk bölümünde yer alan ve aynı zamanda Şarkiyatçılığın inşası –ya da yapı-sökümü olarak da okunabilecek ‘İmgescel Coğrafya ve Temsil Biçimleri: *Şarkın Şarklaştırılması*’ başlıklı bölüm altı için bkz: 2006; s. 59- 82.

¹⁰ Gasché, Kıta Avrupası Felsefe geleneği içerisinde yapısalılık ve ardından gelen yapısalılık sonrası akımlarla birlikte girilen yol ayrımının akademik bir kurum olarak Amerika’daki felsefe geleneğinin içerisinde başlayan çözümleyici ve kıta Avrupası yarılmasını temel, nihai bir eksen üzerine oturttüğünü ve bunun ardından Derrida ile birlikte filozofların, meslekten felsefecilerin Kuzey Amerika’da ezeli müsabakayı nerdeyse terk ettiklerini ifade etmektedir. Amerika’daki

Gasché'de, Hegel'ci 'yansıma' üzerinden 'kendi' ve 'öteki' arasında uzatılan böylesi bir köprü -ya da yapısökümcü edebi eleştirinin metin *text* geleneğindeki spekülasyon unsuru- düşüncenin dışa vurulmasının, yansıtılmasının toptan gereksiz addedilip reddedilmesi ve bu 'nesne öteki'nin gerçekten kendimizden farklı, kendimizin yabancı bir versiyonu olduğu *aporia*'sını ya da yine kendimize bir değişiklik *altereity* bahsedip kendimizde bir 'farklılık' sahte keşfi gerçekleştirebilmemiz gibi bu 'ikili' etrafındaki bir dizi ciddi çatışmayı ortaya çıkarır (115). Bu sonucusu Derridacı *différance*'ın, tıpkı yine ilk kez Derrida'nın dolayına soktuğu bir diğer sözcüğün yapısökümün Heidegger'ci kaynağı *destruktion*'un gizlendiği neologizmdeki gibi (18), en radikal, can yakıcı uzantılarını işaret eder bir sınır kavram görünümündedir. Gasché, Derrida'nın kendisine yönelttiği suçlamaya karşın¹¹

profesyonel meslek erbabı olarak nitelendirdiği üniversitelerin felsefe departmanlarında, meslek örgütlerinde ve yine onların ağırlıkta olduğu önemli akademik yayınlarda kümelenen çözümlenici felsefe kökenli bilim adamlarının, özellikle Katolik üniversitelerdeki bu sonradan gelişen daha fenomenolojik kökenli Kıta Avrupası felsefesine tepkisiz kalmalarının yarattığı bölünme ardından felsefeyi "bu sulandırılmış felsefeden" ibaret zanneden, onun gerçek sahiplenicileri, dağıtıcıları konumundaki karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinin ilgisine terkeder ve sonunda bu günkü yanlış ortaya çıkar. Gasché'ye göre, Derrida'nın 1966'da Johns Hopkins'de verdiği *Structure, sign and play in the discourse of the human sciences* başlıklı konferansın ardından eleştiri kurumunun Derrida'yı sahiplenmesiyle edebiyatın felsefeye önceliği ve hatta edebiyat adına felsefeden vazgeçilmesi, tarihi evrensel felsefe için bu yanlış yorumlanan felsefenin coğrafi neredeyse milli bir konsept yaratması gibi beklenmedik, 'absürd' sonuçlar ortaya çıkmıştır. Gasché'ye göre Amerika'daki post-yapısalcı, yapısökümcü edebi felsefelerin Avrupalı orijinalden nakledilen, tercüme edilen bir 'felsefe' olması ortaya çıkan bu Amerikan fenomeninin diğer yandan negatif bir değişimi barındırmasını yani bu taşınmanın "deformasyonunun mağduru olması" neticesini kaçınılmaz kılmaktadır. Felsefenin -ve edebiyatında- kendi sınırları dahilinde otonomilerinin mevcut bulunduğu idrakına verilmesi ve birer faaliyet, epistemolojik birer girişim olarak özelliklerine sahip çıkılmalarının ardından ise bu felsefeyi edebiyata indirgermenin tahribatının önüne geçilebilecektir. Anders Lundberg'in Rodolphe Gasché ile yaptığı söyleşinin bulunduğu *Saving the Honor of Thinking* başlıklı bu bölüm için bkz. (Gasché, 2006 içinde, s.111).

¹¹ Gasché, 70'li yılların başlarında Berlin'deki felsefe çalışmalarının henüz eleştirel okul geleneği mensuplarının -özellikle Adorno'nun- Husserel ve Heidegger'in fenomenolojik yaklaşımı ile ilgili yazılarının yarattığı düş kırıcı atmosferin etkisi altında olması nedeniyle Derrida'nın çağrısıyla bir arayışın peşinden gittiği Paris'teki *Ecole Normal Supérieure*'de geçirdiği iki yılın aslında -bu günden geriye baktığında- çelişkili bir tutum sayılabileceğini dile getirmektedir. Bu yıllar bir çok Fransız filozofun Julia Kristeva'nında editörler komitesinde olduğu Philippe Sollers'in *Tel Quel*'inin etrafında toplanıp yandan derginin temsil ettiği Nietzsche'ci bir edebiyatın -tıpkı diğer disiplinlerin sahip olduğuna benzer bir- saygı talebini yüceltip toplumda yaşanan değişiklikler karşısında kendi varoluşlarına bir anlam bulma gayreti içerisinde oldukları ve -felsefe açısından- "biraz fazla akademik dışı" *extra-academic* bir rehabetin gölgesiyle anlacak yıllardır. Paris'in akademik çevrelerindeki felsefenin içerisinde Gasché'nin adeta yüz yüze kaldığı bir edebiyat mevcuttur. Onun itirazı bu edebiyatın içerisindekinin ise metafizik, epistemolojik problemlerinin sürdürüldüğü bir felsefe olması ve bu felsefe ile içli dışı olmayı tercih ederken o ilkelerin gerisinde kendisine kaybolan, sadece felsefeye teşne "şaşırms" bir edebiyattır. (2006; 74-5).

bilimin, felsefenin diğer klasik, büyük problemleri gibi epistemolojinin aynı zamanda büyük, küçük her bir edebi anlatının içerisindeki söylemlerin tutarlılığına, birliğine hizmet eden yaratıcı ve üretici bir “fantazmatik şablon” oluşturduğuna inanır (75).

Erken Rönesans, Gotik ve ‘Hikâye’nin Elenmesi

XIII. yüzyıla girerken çoğunlukla kutsal kitapları resimlemekle görevli ressamın benzerlik, gerçekliğe sadakat endişeleri, önceki yüzyılların -Roma ya da Bizans- minyatür sanatçılarına eserlerindeki göre çok daha ağır basmaktadır. Bu Gombrich’in ifadesiyle, bir önceki dönemin sanatçıların, “taşa can verme” arzularına, sanat eserlerindeki kahramanların yaşadığı hüznün, coşkunun kısaca temsil edilen dini, tarihi olayın dramatik ‘ifade’sinin eklenmesi endişesidir. Katedraller için çalışan Gotik heykelticilerin eserleri, mükemmel oran, figür fetişizmi, ve “törensiz simetriden” başka yeni bir yönelimi barındırır (1980; 143-4).¹² Yine, V. Yüzyıl Yunanlı sanatçıların güzel bir beden yaratma endişesinden farklı olarak Gotik sanatçı, inançlı kitleye kutsal tarihin taşıdığı bir mesajı, bu sanat eserlerindeki bedenler üzerinden, bir bildiri ile aktarma işine girer. Nicola Pisano’nun ‘Çocuk İsa’nın Doğuşu’, ‘Meryem’e Müjde’ (1260) gibi konuları anlattığı Pisa vasıfhanesinin vaiz kürsüsünde yer alan yüksek kabartma heykelinde sanatçıları halâ birden fazla olayı bir araya getirip aynı mekân içerisinde bütün bir öyküyü aktarabilme gayreti içerisinde. Ancak, kompozisyonun bütünlüğü içerisinde her olaya “gerçek yerini verme” bu sınırlı mekân parçaları içerisinde ise ayrıntıları gerçeğe en yakın biçimde sığdırma gayreti öne çıkmaktadır (148).

Giotto’nun kilise duvarlarına yerleştirdiği dini hikâyelere ait resimler, o zamana değin egemen olan kuralları sarsarak, eskinin iç içe olay örgüsünü, tek bir zamana -ve mekâna- indirirken seyirciye kutsal hadisenin onun gözü önünde ve dahası o esnada o oradaymışken gerçekleştiği yanılmasını yaşatmaktadır. Giotto’nun resim tekniğinde, figürlerin sıralanışı onları, yalnızca “yazılı, sözün yerine geçen şey olmanın çok üstünde” kılar, seyirciye mekânın üç boyutluluğunu hissettirir (Gombrich; 152). Bedrettin Cömert (2006), Giotto’nun olgunluk dönemi de denilebilecek Padova, Arena’nın içerisindeki fresklerden (İ.S.1302- 06) özellikle ‘İsa’nın Yakalanması’nda tasvir edilen dramatik sahnelerdeki hareketin tamamlanmasına yarayan dinamiklerden “sanki bir elektrik akımı gibi hız kavramının tümünden, dışında” bir şey olarak söz

¹² Gombrich, temsil sanatı açısından bir devrim olarak nitelediği bu dönemin -öykü anlatma denemesinden mekâna bağlı tasvir ve ifadenin dışavurumu sathalarına geçişini, bu iki çok yönlü, öncü sanatçının -Nicola Pisano’nun heykelleri ve Giotto’nun duvar resimleri *fresco* arasında, onların- eserlerine uzanan süreç üzerinden bir mukayese gerçekleştirerek izah eder (Göksel kilise, XIII. yüzyıl, Sanatın Öyküsü içinde s.144- 154).

etmektedir (82). Bu dönemlerdeki hristiyan *eschatalogy*'sinin, zebur cüzlerinin dahil olduğu kitap resimleri ise Giotto'nun tarzını henüz yansıtmamaktadır (Gombhrich; 158-9). Bu mecralardaki minyatürler tasvirin, giderek metinsel "yükümlülüklerinden ayrılması" ya da metinlerin içerisindeki anlamların giderek anlatmadan bağımsız hale gelerek resimsele doğru tasfiyesindeki "dönemsel bir dönüşümü" işaret etmektedirler (M. Jay; 51).¹³ Giotto'nun eserindeki mekânın basık ve ezilmiş hali –diğer yandan da- çok ilerideki bir başka dışavurum tekniğinin sinemanın perde oranı *aspect ratio* sorunlarını yeniden çözeceği girişimlerinin sıkıştırılmış mercekler, sinemaskop gibi ileri teknik safhalarının öncüsüdür.

Perspektifin asırlar içerisindeki bu tekrar eden tezahürleri neredeyse birer tenasüh mahiyetindedir (Bordwell, 1985; 7). Rönesans'ın yazıyı bir anlamda sürgüne göndererek tasfir ve ifade açısından resmin dolayısıyla görüntünün ön plana çıktığı özel bir 'imgesel alan' yaratma yolunda kazandırdığı ivme anlatısal temsilin tiyatrodan resime ve kurmaca düz yazıdan sinemaya doğru uzanan gelişimi içerisinde sinemaya bu yüzyılda, başlangıç dönemine ait ilkel örneklerin hemen ardından, hızla en karmaşık anlamların görüntü aracılığıyla dışa vurulabileceğini kanıtlayan bir artistik ifade aracı olma özelliğini kazandıracaktır. Rönesans kilisesinin sanattan, resimden dini yasaları yaygınlaştırmaya yönelik talepleri önce mimetik fonksiyonu –yazıdan ziyade-figüratif temsilin ve perspektif resminin kuralları üzerinden dini mimari mekânların duvarlarında icra edilir hale getirir. Kısa bir süre sonra resimde figürün öykü eylemlerini tek tek işaret etmeye yönelik bu erken kullanımı sona erecektir. Estetiğin dinden farklılaşıp özgürleşme sürecinde perspektif aynı zamanda reformasyon döneminin yeni görsel kültürünü –doğallaşma doğrultusunda- yeni bir sanatsal rejimde kavuşturacak olan kendi yolunu bulur (M. Jay, 1993; 52).

Resimde erken rönesansın ardından birçok ressam katıksız bir perspektif kuramı hususunda ortaya çıkan yeni öykü söyleme, ifade -anlatma yerine- geleneğinin talepleri doğrultusunda öncelikle tek bir öykü ediminin anlaşılır hale gelmesi üzerinde uzlaşa içerisinde oldular. Giderek daha soyut bir eylem silsilesinin olay örgüsünün, kavranmasına aracılık ederek metin unsurunun yerine geçecek bir öykü çizgisi *plot* belirginlik kazandı. Brunelleschi ve Donatello gibi usta sanatçılar, Giotto'dan devralınan yeniden doğuş düşüncesini tamamlama işine giriştiler. 15. yüzyılda Brunelleschi bir yandan

¹³ Foucault, bu metinlerdeki "toptan anlatımdışılık" *denarrativazation* algısını Kartezyen'e –ve 18. yüzyıl aydınlanmasına- giden yoldaki 'mekanik bir dünya resmi', 'bilgibilimsel düzen' başlığı altında tartışır, bkz: Jay, 101n.

gelenekle bağlarını kopartırken bir yandan da ‘perspektif ilişkileri’de denen gözün sahip olduğu optik kabiliyetin sahne içerisindeki farklı parçalar arasındaki mekânsal ölçek ve derinlik enformasyonunu barındıran ışık hüzmelerini geçirip tuttuğuna ilişkin bilginin o güne kadar bilinmeyen yasalarını keşfetti.¹⁴ Brunelleschi’nin dehasının geliştirdiği doğru resmetme, “perspektif izdüşümler yaratmanın” (Ç. Türkçü; 65) tekniğine ilişkin prensipleri Leon B. Alberti (1404- 1472) *Della Pittura*’da (1435) kâğıda dökülecektir. Ancak Alberti’yi, resmin henüz dini anlatının temsil tekniğine *istoria* öykünmede süregiden sadakati düşündürmektedir (D. Bordwell, 1985; 7; Jay; 52). Bilimsel perspektifin kurallarından zaman içerisinde tavizler verilecektir. Sanatçılar, perspektif formüllerinin daima bire bir uygulanmasında ısrarcı değildir, “... dikaçılar, proporsiyonlar derinlik etkisine müdahil unsurlar modifiye edilip resmin anlatması gereken öyküye olduğu kadar genel tasarıma da uygun hale getirilir”. Rönesans sonrası tiyatro ise ideal konumdaki seyircinin görüş zaviyesinin -ilerleyen bir anlatı içerisinde- kalıcı biçimde oryantasyonunu devam ettirme ‘misyonu’nu sürdürür. Tiyatro sahnesi üzerinden, sahnedeki seyirliğin alımlanması esnasında yönetici locasının barındırdığı avantaj noktaları gözetilse de ‘ideal seyirci’, ‘ideal algı’ gibi unsurlar batı anlatısının değişmez mimetik temel karakteristikleri olma doğrultusunda mesafe kat eder (Bordwell, 1985; 6-7).

Barok döneme girildiğinde Dürer, öncelikle resimde bedene ilişkin oranları kasıtlı bir biçimde bozar. Gombrich’e göre “kendisini öncülleyen” klâsik tarzın dışında (266) bir takım kuralları uygulamaya koyan Dürer’den Caravaggio’ya değin bütün rönesans sanatçıları halâ ‘kutsal olaylar’ı “sanki komşu evinde cereyan ediyormuş gibi gözlerinin önünde canlandırıp”, aktarmaktan (306) yanadırlar. Ancak, yine bu dönemde “Caravaggio’ya göre çirkinden korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktü.” (304). Jay’in McMachon’dan aktardığı üzere, Da Vinci’nin diğer duyuların ‘kulağın üzerine açıkça ayrıcalıklı kılınmasının’ başarılı olduğu yüksek dönem estetiğine karşın Barok, Batı kültürü açısından görsellik rejimindeki yeni bir kırılmayı ifade edecektir (aktaran, M. Jay; 44). Davincian, Albertian *monocular* perpektif tekniklerini karmaşık hale getiren iki ve üç nokta perspektiflerin dolayına gireceği belirgin ayrımlaşma onu artık kartezyen geleneğin, akılcı perspektifin gelişimine hayati bir katkısı bulunan düz yansıtan aynası olmaktan uzaklaştırır. Taklidin yeni aynası -ya da tipik barok aynası- bir eğilim, bir temsil tekniği olarak -monokûleri bertaraf etme pahasma- ‘çoklu-görüş’ü *multiple sight* dayatan bir “ocular farklılaşmayı”

¹⁴ Böylece o güne kadar hiç kimsenin çizemeyeceğine inanılan, meşhur “ufukta gözden yitinceye değin gerileyen ağaç dizisini” resmetmeye yarayan yeni aritmetik oranlar, ölçekler dönemin sanatçılarının kullanımına sunuldu (Bordwell, 1985; 93).

barındırır. “İç bükey ya da dış bükey olsun” her halükarda sanat eserini, yeni görsel imgeyi bozuluma uğratar (Jay, 1994; 48- 54). Modernitenin ardından nihayeti imkânsız bir döneme adım atacak olan barok uslûbun kuralları ve motifleri yirminci yüzyılda olgunlaşıp ortaya çıkan fotoğraf ve sinema gibi yeni ifade formlarının içerisinde de bu kalıcılıklarını adeta ilan edeceklerdir.

F. Jameson ve Eagleton’da *ostranenie*

Terry Eagleton (2004), edebi yazı karşısında günlük dili, sözü ve son olarak insan sesini fetişleştiren geleneğin sırasıyla dilbilimi, göstergebilimi ve henüz çok yeni olan anlatıbilimi ortaya çıkaran paradigmaya ait iklimi oluşturduğunu belirtir. Eyhenbaum’un ‘Düzyazı Kuramı’ (1969) başlıklı makalesi, başlangıcında taklide dayalı *mimetik* sahne anlatısını bir sanat yönetimi biçiminde kavramaktan yana olan Otto Ludwig’in eserini referans almaktadır. Eyhenbaum’da, öyküleme anlatı bölümü söze dayalı diyalogdan çok tetral sahne tasfirine vurguda bulunan bir yorum mahiyetindedir. Dolayısıyla, ‘edebi düzyazı kuramı’nda edebiyat eserinin düzenleyici ilkesi – kompozisyon- edebi öyküleme ile sözlü anlatma ya da günlük konuşma arasında sınır bir kavram olma özelliği kazanır (2005; 187). Eagleton’a göre edebiyatı, özellikle şiir üzerinden, son tahlilde bir norm dışılık ve sıradan dile karşı uygulanan bir şiddet biçiminde algılayan biçimci tasarı, aynı zamanda bütün bir hayata, toplum yaşantısına ait diğer göstergelerin “etrafında döndükleri ve itaatkâr biçimde yansıttıkları” bir merkezi sistemde ortaya koyma arzusu içerisindeydi.¹⁵ Biçimciler, edebiyatı bir söylem türü ile – çoğunlukla gündelik dil içerisindeki- bir başkası arasındaki ‘ayırıcı’ *differential* ilişkilerin bir işlevine indirgerler. Eagleton’a göre onların “edebi olanın özü” olarak benimsedikleri ‘yadırgatma’ işlevinin açığa çıkmasına aracılık eden, birinci derecede aslında edebi söylemin kullandığı bağlamdır. Roman yazısının hiçbir zaman “kendi üzerine dikkat çeken”, “bünyevi bir niteliği” bulunmazken “dolaysız, pratik bir amaca hizmet etmeyen” şiir dili edebiyatın çoğunlukla ‘kendine gönderme yapan’ kapalı bir dil olduğunu okuyucuya hatırlatır. Bu nedenle, Eagleton’da; ne bağlam ne de biçimcilerin yadırgatıcılık iddiaları onların bir edebi söyleme indirgedikleri edebiyatı özellikle roman başta olmak üzere kurmaca düzyazıyı tanımlama gayretleri açısından tek başına bir işe yaramaz, yanı sıra şiiri tezyif etme, bu söz sanatının içeriğini boşaltma ameliyesi için bir dayanak oluşturamazlar. Eagleton, Flamsun’un *Açlık* adlı romanından seçtiği rastgele bir cümle üzerinden bunu temellendirme işine girişir (2004; 21- 4). F. Jameson (2003) ise yine, Victor Shklovsky’nin, algının doğasının yenilenmesini de ihtiva eden bu oldukça sorunlu ‘yadırgatma’

¹⁵ Eagleton buna biraz istihzai bir şekilde “anlamların anlamı” demeyi tercih ediyor (2004; 165).

ostranenie iddiasını, bir tür “zenginlik” olarak kabul eder, ancak yine, onun “paradoksal” tabiatına dikkatimizi çeker. Shklovsky Eyhenbaum’un önerdiği daha çok ‘sadeleştirmeyi’ karşılayan Rusça’daki bir terim yerine benimsediği *ostranenie*’nin en kestirme tanımını, kendi kuramında ‘dünyayı başka gözlerle görmek’ olarak açıklayacaktır (aktaran, Parer, 2004; 266).¹⁶ Shklovsky’nin zamana göre bu yeni, Heidegger’ci *ostranenie*’si Jameson’a göre aynı zamanda edebiyat eserinin içerisinde bir hiyerarşinin determine edilmesine izin veren bir vasıta niteliğindedir. Shklovsky’nin *-ostranenie* kavramı ile ilgili olarak incelediği ilk edebi metinlerden biri Tolstoy’un *Kholstomer* çözümlemesidir. Tolstoy’un biraz kıyıda kalmış bu tuhaf öyküsü Jameson’a göre (2003; 56), insanın sahiplenme tutkusunu bir koşu beygirinin bakış açısına odaklayarak okuyucuya anlatmayı tecrübe ettirmeyi denerken hem romancının hem eleştirmenin sahipleneceği bu ‘yeni’ soyut algıyı yüceltmektedir. Sanat eserinin tüm unsurları, “teknikleri ya da araçları” Jameson’a göre Shklovsky’nin kavramında “algının yenilenmesi” işini yerine getirmek üzere, bir düzen içerisinde bu ‘nihai amaca’ adanmıştır. Aslında yazar, okuyucuya “toplumsal yaşamın bir çok yönünü kaba ve doğaldışı” (Jameson; 56) olarak aktarmaya yarayacak üst üste yığılmış, birinin diğerini ikincil kıldığı bir bakış açıları - ya da farklı söylemler- hiyerarşisinden yararlanmaktadırlar.

Jameson, *Dil Hapihanesi*’nde kurmacadan eleştiriye titizlikle, edebiyatın içerisindeki biçimcilerin “başkalaştırma eksenini” boyunca dolayımına soktuğu soyut algının aksaklıklarına ilişkin izleri ileriye ve geriye doğru sürer. Bunların en çarpıcı olanı yine J. Swift’in İngiliz dilindeki, -bu modern romanın öncülerinden de sayılan- uzun kurmaca düz yazısı *Gulliver’s Travels*’da (1726) kahramanı Gulliver’in hayali ülke *Brobdingnag*’ın sakinleri ile karşılaşmasını anlattığı sahnedir. Eserin bu bölümünün başlarında Swift’in, küçük cüsseli kahramanı Gulliver, devler ülkesinde çok yakından gördüğü bir çıplak kadının gövdesini ayrıntılı tasvir eder (2003; 58). Bu sahnede anlatımın içerisinde yürürlükte olan değişik algı, Jameson’a göre aslında yine, diğer bir yandan, tüm tabiatı farklılaştırmaya yaramaktadır. Swift, ‘mide bulandırıcı, tiksindirici bulduğu’ bu kusurları tecrübe ettirdiği kahramanına bir kezde -beyaz tenli, kızıl saçlı İngiliz kadınları üzerinden- bir mukayeseli saptama yaptırır:

¹⁶ Özcim Parer’in DTC Fakültesinde hazırladığı ve Kültür Bakanlığı tarafından kitap olarak basılan genel olarak Rus Biçimciliği ve Shklovsky’ye odaklanan bir doktora çalışması mevcut. Ancak Parer Viktor Shklovsky üzerine bu çok kapsamlı çalışmasının başından sonuna dek diğer bir Shklovsky kavramı olan *syuzhet*’yi süje olarak kullanmayı yeğliyor. Shklovsky’nin Tolstoy’un *Kholstomer*’ini incelediği ‘Teknik Olarak Sanat’ makalesi ve Boris Eyhenbaum’un ‘Düzyazı Kuramı’ makalelerinin yer aldığı Todorov derlemesi Türkçe’de yayımlandı, bkz: kaynakça.

‘... Bu bana sırf bizimle aynı büyüklükte oldukları, kusurları ancak bir dev aynasında görülebildiği için bize o kadar güzel görünen bizim İngiliz bayanlarımızın güzel tenlerini düşündürdü: o aynada deneyimle anlarız ki, en düzgün ve en beyaz tenler pürüzlü ve kaba, kötü renkli görünür.’ (Aktaran, Jameson; 58-9).

Jameson’un modern sonrası zamanlara tarihlendiği sanattaki sapmalar – onun pastiş ya da boş-parodisi- insanın bir günlük, sıradan dilin “norm” olarak varlığına inanmaktan vazgeçmesiyle ortaya çıkmaktadır. ‘Kültürel Dönemeç’te (2005) bunun gerçekleşmesinin ardından heterojenlik, tuhaf üsluplar ve *idelect*’lerle karşılaşmanın ortaya çıkacağını belirtir (16-7). Los Angeles’taki Westin Bonaventure Hotel’e (1974, J. Portman) ilişkin çözümlemesi binanın mimari mekân, hacim ifadelerinin yüksek skolastiğin Gotik mimariye, akılcılığa miras verdiği ‘açıklık için düzenleme’, ‘açık seçik anlatım’ ilkelerinin yüksek modernizmde yerini ‘başka’yı işaret eder olmanın dışındaki farka özneye çevresi – ‘öteki’- arasında bir “tehlikeli karşıtal ayırma” (22-6) gelip dayanma serüvenini gözler önüne seren ‘anıtsal’ özelliğini özetlemeyi amaçlamaktadır.

E. Said ve Eagleton: postkolonyal edebi eleştiri

Said, Jonathan Swift üzerine yazdığı 1969 yılına tarihlenen incelemesinde Swift’in eserine egemen olan yıkıcı yerginin eleştirmeni tüm eseri içerisinde gerçek Swift’i teşhis etmekten, onu konumlandırmaktan alıkoyan bir kafa karışıklığına ait yönüne dikkati çeker. Said’e göre -onun en derli toplu eseri olarak nitelediği- *Gulliver’in Seyahatleri*’nde kendisini Swift metinlerinin bir külliyata dönüşüp dönüşmediğini sorgulama aşamasına getiren öncelikle Swift’in Gulliver’in hezeyanlarını aktarırken tarihsel geçmiş zamanı ağırlıklı olarak tercih ettiği bir sahte şimdiki-zaman ile okuyucu arasında bilinçsel bir edebi bariyer biçiminde kullanmasında kendini göstermektedir (52).¹⁷ Deformasyon, Swift’in anlatısını bu yöntemin yanısıra sürekli kendisini yansıttığı bir arı bilgi biçiminde etkisi altında tutarken yine bu kavram, yayımlandığı ilk günden günümüze baskısı hiç tükenmeyen bir *palimpsest* kıvamındaki bu popüler eserin mündericatu üzerinden zamana karşı muhafaza edilir hale gelecektir.

Ella Shohat ve Robert Stam’da, *Sömürgeci Söylemin Oluşumu* bahsinde (1994), köken itibarıyla bir İrlandalı olan Jonathan Swift’in ‘Gulliver’in Seyahatleri’ndeki allegorileri yaratırken zihninin her halükarda Büyük Britanya

¹⁷ Swift kurmaca dışında ağırlıklı olarak ahlâk din ve siyaset konuları üzerine yazar. Mina Ungan’da özellikle düzyazı yazarı Swift için, L. Stern’den aktararak ‘bu aklına geleni söyleyen romancının bile söylemeye cesaret edemediği binlerce şeyi söylemekten çekinmeyen bir Swift’in” varlığına dikkatimizi çekmektedir. Ungan’ın İngiliz Edebiyatı Tarihi’ndeki Jonathan Swift başlıklı 6. bölümü için bkz: s.452- 83, içinde.

İmparatorluğuna karşılık gelen bir İrlanda imgesinin işgali altında bulunduğu bahseder. Shoat ve Stam'a göre anlatı türü açısından eğer *Robinson Crusoe* sömürgecilikğin zihinlerde oluşmasına neredeyse felsefi bir çerçeveyi sağlamışsa yayın tarihi ile onun yakın takipçisi olan Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri* aslında bu kurumun bir istihzasına yeltenmektedir. J. Swift'in eseri İngiliz sömürge hakimiyeti için önemli bir tarihten, köle ticaretini İngiliz ekonomik yayılmacılığı açısından merkezi bir konuma yerleştiren *Assiento*'nun¹⁸ çıkmasından sadece onüç yıl sonra yazılmıştır (84). Tamamlanıp okuyucu önüne çıktığı 1730'lu yıllardan itibaren apolitik bir okumanın ardından edebiyat çevrelerinde basit bulunan muhayyilesi nedeniyle eğlendiricilik vasfı ile öne çıkan ve daha çok çocuklar için uygun bir klâsik biçiminde telakki edilen¹⁹ eserin ihtiva ettiği yıkıcı ironi ise yine Shohat ve Stam'ın C. Hawes'i (1991) izleyerek aktardığı üzere, bu zamandizinsel kesişmeyle birlikte 'kolonyal diyalektiğe ipotekli' bir tahakküm, hükmetme arzusu açısından adeta zorunlu bir aşamayı oluşturmaktadır (85). Kolonyal bilinç daima güdümleyicidir, Swift eserinde bir İrlandalı olarak bunu sadece yansıtır. Said'in öne çıkardığı ve *Gulliver'in Seyahatleri*'nin başkahramanı Lemuel Gulliver'i eserde *misanthropy*'nin ya da nevrozun sınırlarında dolaştıran "bireysel patoloji" Hawes'e göre aynı zamanda "metnin apolitik alınlanması" zaafını gelnekleştiren edebi eleştireye ait ayrımlar arasındadır (Hawes; 188). Yine, Swift Britanya imparatorluğu'nun sömürge dönemini işaret eden bir çok "yaygın klişeyi tersine çevirirken" metnin içerisindeki bu, bir İrlandalı bir İngiliz olma hali istihzai uslûbu açığa çıkararak tam bir 'strateji'ye dönüşür. (189). Swift'in bakışı, kahramanının cücceler ve devler ülkesine seyahat ettiği eserin ilk iki bölümünde sürekli, ziyaret ettiği bu coğrafyaların sakinlerini abartılı bir oran unsurunun berisinden güdümleyerek aktarmasına yarayacak bir mesafe duygusunun inhisarındadır. Üçüncü bölümün başında Doğu Hindistan'a seyahat etmek üzere evinden ayrılan Swift'in Laputalı'ların ülkesinde geçecek macerasına sürüklenmesine aracılık eden korsan gemisinin başında Felemenkli bir kaptan! bulunmaktadır (s157). Kitabın sonunda ise, bu kez, yardımına koşan Hollandalı denizciler Luggnagg'a ve oradan Japonya'ya geçen Gulliver'i ülkesi İngiltere'ye ulaşması için gemilerine alıp Amsterdam'a getirirler (s233).

¹⁸ İspanyol hükümetinin diğer ülkelere, kendi sömürgelerine köle satışı imtiyazlarını tanıdığı sözleşmelerin genel adı. 1713 tarihindeki Utrecht antlaşması Büyük Britanya'ya otuz yıl süresince yeni dünya kolonilerindeki şeker kamışı üretiminde çalıştırılmak üzere köle -ve yine onların işçesi için diğer emtianın- tedariki imtiyazını tanıtır. Ardından geleneksel olarak İngiliz ticaretine kapalı olan Amerika'lar üzerindeki bereketli İspanyol pazarı İngiliz tacirlerinin faaliyetlerine açılacaktır.

¹⁹ 'Sömürgeci Söylemin Oluşumu' *Formations of Colonial Discourse* başlıklı bölüm için, bkz: **Unthinking Eurocentrism**, p.55-99

Korsanlığın çok dışında, İngiliz ve Hollandalılar için 17. yüzyılın ortalarından itibaren Portekizlilerin ardından kademeli bir biçimde “denizin yeni efendileri” olma dönemi başlamıştır. Lemuel Gulliver’in hayali seyahatlerinin geçtiği kendi sınırlarının çok ötesindeki bu uzak denizlerde elde tuttıkları ticaret üslerinin yanında bu denizler üzerinde yelken açan teknelerinin trafiği, su üzerindeki yeni ‘Avrupa imparatorlukları’ni oluşturacak “deniz-mekânlarını” açığa çıkarmak üzeredir (P. Chaunu, 2000; 62). *Gulliver’in Seyahatleri*’nin gerçek şimdiki zamanından bir yüzyıl önce (1600’ler) Van Dyck, onun ustası P. Paul Rubens gibi (1577- d1640) Flaman ülkesinden sanatçılar bu seyrüsefer diyarlarından adeta bir niş olarak getirilecek *chiaroscuro*’yu resimden barok uslûba eklemeye başlamışlardır. Daha ileride Swift’in eserinin uygulamaya koyduğu bu yöntemi kadar modernizmin, aydınlanmanın akılcılığın ‘dikte ettikleri’yle rekabete girecek şekilsizlik, fark, karşıtlık temaları popüler edebiyat türlerinden sinemaya kültür ürünlerinin sahipleneceği bir öncül, birer matris olacaktır. Bununla birlikte, örneğin günümüzün bol EMMY ödüllü televizyon dizilerinden *Malcom in The Middle* (L. Boomer, FOX), yeni kıtadaki, etkileri halen devam eden ırk ayrımcılığının parodisini yapmak için bu klâsik Swiftian *sarcasm* tekniğini kullanır. Çok çocuklu ve alt orta sınıftan bir Amerikan ailesinin gündelik yaşantısına odaklanan bu durum komedisinin kahramanları, hikâyede, oturdukları mahallenin, üst tabakadan siyahlarının oluşturduğu sakinleri ile kuşatılmıştır!

Said, ‘Kültür ve Emperyalizm’de (2004) bir daha Swift’e dönmez. Bu eseri aynı zamanda, “... farklı renkte önemsiz insanların yaşadığı, ikincil ve Robinson Crusoe’ların müdahalesine açık olarak resmedilen bir dünya” (2004; 19) üzerinde müdahil olma arzusundaki bir tahayyülü bir ilk bozguna uğratacağı ‘Şarkiyatçılık’ (1978) için bir saha çalışmasıdır. Fanon’un ‘sömürge kentinin manik yapısı’na atıfla ifade ettiği gibi kendiside tıpkı Swift gibi sürekli tümüyle birinden ya da diğerinden olmaksızın “kendisini aynı anda bir kaç tarihe, bir kaç topluluğa birden ait” hissederek yazan Said (2004; 33) belkide bir 18. yüzyıl edebiyatı uzmanı, bir uslûpçu *stylist* olarak, Swift’de teşhis ettiği bu barok yansımanın bir izdüşümü olmaktan kaçmaktadır.

Medyanın hakimiyeti, 1960’lı yıllardan itibaren ivme kazanan gelişmesi, kültür araştırmalarını belirleyen klâsik sınırların yeniden düşünülmesi neticesini, dolayısıyla kültürel çalışmalarını zorunlu hale getirmektedir. Eagleton postkolonyal eleştiri karşısında, tarihsel anlamda yapıbozumcuların kesinlik kazandırdığı farklılık kavramınının geçmişte yabancılaştırma etkisini politik toplumu ‘yapaylaştırmak’/‘yadırgatıcılaştırmak’ için kullanan onun “sorgulanabilir olduğunu” gösteren sanatçıların elinde olduğu gibi kullanılabilirliği noktasında temkinlidir. Postkolonyal eleştiri “Batı’nın kendi kendinden tikslenme” aşamasına gelen patolojisini sürekli teşhir

eder ve bu haliyle oldukça “özgül bir postmodern temadır”. (171). ‘Çokkültürcülüğü’ merkezine alan Batı’nın kendi kimliğini kurgulama, bunu sanat eserleri kanonunda ifade etme yöntemine bir meydan okuma, bu “dar biçimde tasarlanmış Batı kültürel kanonunun kırılarak açılmasına” yarayan, alışılmış yöntem sorunlarının ötesine atılmış bir adımdır ancak, son tahlilde kendi içerisinde “bir totoloji olmaya” doğru yol alır (2003; 284). Eagleton’da, arkadaşı Said’in ‘Yersiz Yurtsuz’la (2003) arzuladığı türden herşeyin sona ermek üzere olduğu o an gelmeden önce kendi tâbiyyet duygusu üzerinden gerçekleştireceği bir muhasebenin ardından defteri ebediyen kapatma arzusunun tam bir karşılığı yoktur. Ferial Ghazoul’ın (2005) yönelttiği soruya kendisini sadece *Gatekeeper*’ı kaleme alırken bulduğunu Said’in anlarcının ise onun politik, eleştirel duruşunun anlaşılabilmesi için “hayati bir bağlamı” teşkil ettiği cevabını verecektir. Eagleton, Said’in eserinin neredeyse tümünde göndermede bulunduğu hümanizmini vurgular, ancak onun kendi mütereddit tabiatını içerisine sığdırıp adeta dengelemeye çalıştığı romantizminin bir yansıması olan sembolik milliyetçiliğini ‘makûl’ bulmayı tercih etmez: “Anti- sömürgecilik radikal aydınlanmanın içerisinde kıymetli bir miras bununla birlikte milliyetçilik az ileriye tarihlenen romantik bir doktrindir.” (2005; 2).

Sonuç yerine:

***Récit*, ‘keyfiliğin karmaşası’ ya da postmodern dönemin ilk ‘özel kadın’ projesi**

Yönetmen Gerry Marshall’ın kadın kahramanı Vivian (Julia Roberts), 1990 yapımı *Pretty Woman* (ABD) filminin başlangıcında, yüzleşmeyi ertelediği bir gerçek Vivian’ın ‘varlığı’ ile ilgili olarak sürekli etrafındakilerin rızasını alma ihtiyacı içerisinde. Vivian ilk önce iş arkadaşına Carol Channing’e benzeyip benzemediğini sorar, Kit’in (Laura San Giacomo) cevabı ‘Hayır, bu haline bayılıyorum, çok güzelsin’dir. Vivian’ın biraz sonra gideceği Edward’ın dairesinde seyredileceği komedi filminde kahkahalarla güleceği eski vodvil, perde sanatçısı Channing, burada, bir parodi unsurudur. Genç kızlar, şöhretler kaldırımında bir başka zamanı dolmuş sarışının Carol Lombart’ın adına yerleştirilmiş yıldızın üzerinde müşteri beklerler. Post-modern –bir kez daha- modernin sadece final oyunudur. Ancak, her fırsatta bu geleneğini reddeder, onu aşağılamak için her türden “kritik mesafe mevhumunu ortadan kaldırır” (Eagleton, 1985; 72). Yönetmen Marshall’ın kurgusu; Edward’ın dairesinde ona ilk yaklaştığında genç kızın saçına elini uzatmasının ardından Edward’la Vivian’ın bu varlığı ikisini de ürküten, ilk kez ortaya çıkacak ‘öteki’ Vivian’a ilişkin, yüz ifadelerini neredeyse göz hizasına eşleyerek yakın planda perdecye taşır. Böylece, onun varlığını anlatısı içerisinde bir dolayım olmaktan kurtarır, farklılığını belirgin hale getirir. Vivian, Edward’ın çatı-dairesinin

banyosunu kullanmak üzere aynanın karşısına geçtiğinde henüz kafasındaki peruğu çıkartmamıştır. Bu sahneye kadar gerçek Vivian -yine Vivian'ın zihninde- bir vaad ya da bir *aporia* olmayı sürdürmektedir. Oteldeki ilk gecenin ardından Edward, birlikte olduğu bu kızıl saçlı 'fahişe'nin peruğunu farkeder. Vivian sabah, kahvaltı masasında onu bekleyen Edward'a saçlarını gösterip "red", yani kızıl der. Vivian, Edward'a aynı zamanda, 'çirkinmiyim'diye sormaktadır. Ancak, Marshall'ın bu püritan kahramanı Edward'da da Ovid'in *heroic* karakterinin sabrı ve şefkati vardır. Edward'ın cevabı 'daha iyi'dir. Marshall öyküsünü bir değişim öyküsü biçiminde tasarlayarak anlattığı hususunda ısrarlıdır.²⁰ Ancak, bu aynı zamanda, o ana kadar seyrettiğimiz - aynaya yansıtılacak- gerçek Vivian'a bakamayan Vivian'ın, bir 'kendinden başka her şey olmaya razı olma' anıdır. Marshall bize filmin başında gerçek Vivian'ın yüzünü bir kez, onun kurgunun parçaladığı kadrajlanmış çıplak gövdesinin arasından, yaşadığı yerdeki panoda asılı fotoğrafları üzerinden gösterir. Bu başlangıçtan itibaren Vivian'ın varlığına ait geçmişi de bu fotoğraflarda bırakırız. Marshall'ın anlatısının aslında bize, bu panoda bıraktığı "manevi kırılış sahnelerinde" kalan, ancak onlarda açığa çıkabilecek gerçek Vivian'ın dönüşümüyle ilgili bir öykü anlatmaya niyeti yoktur.²¹ Sahnenin sonunda kirpiklerine son rötuşları yaparken bize gösterdiği sarışın Vivian'ın yüzü biraz sonra Marshall'ın postmodern anlatısının, Eagleton'ın ifadesiyle yine onun "poker suratlı temsilinin 'tuhaf' bir tecrübesi" (1985; 72) kılmaya hazırlandığı yüzünü yansıtmaktadır. Vivian'ın bakdığı Marshall'ın, kamerasının yerine geçen -bizim göremediğimiz- aynası aslında bir değişimden çok bir başkalaşım hikâyesini aktarabileceği *anamorphic* bir aynadır. Marshall'ın, Vivian'ın Edward'ın otel odasından ayrılmasından itibaren -anlatının geri kalan bölümünde- yine onun otelin içerisinde, Rodeo Drive'in caddelerinde, dükkanlarında rastlayacağımız diğer 'sofistike' Edwardian kadın tasvirlerinin bir 'versiyon'u haline gelmesinin hikâyesi biçiminde bize hızlı, hızlı tekrar aktarmaya devam edeceği, perdeden söyleyebileceği gerçek Vivian'e ait, "en

²⁰ Değişim sözcüğünün karşıladığından farklı olarak 'başkalaşım' *anamorphosis*, "... aynı zamanda izleyicinin, düz olmayan bir ayna kullanılarak bozulmuş görüntüyü yeniden biçimlendirebilmesi" sürecini işaret eder. Genetteci *récit*, bu noktada Marshall'a bu metaforu, anlatısının geri kalan kısmını bir değişim hikâyesi şeklinde inşa edebileceğine kendisinde kaptırıp -onu- kullanacağı imkânı sağlamaktadır. Ancak bu versatil konfor aynı zamanda bir açmazdır. *Anamorphosis* ile ilgili olarak, (bkz: Jay, içinde s. 48).

²¹ 'manevi kırılış'ı Taylan Altuğ (2005; 13); *Pretty Woman*'ın bir romans denemesi aktarmaktan çok onun parodisine yelteneceği anlatıcısının çok uzağındaki, ancak yine bir 'yüzyıl sonu bozgunu'nun ardından yaşanan farklı başkalaşım/ değişim açmazlarının yansıdığı sahici karakterlerle dolu Reşat Nuri Güntekin'in külliyatını incelediği ve **ruh kimliği** ayrımını öne çıkardığı çalışmasının giriş bölümünde kullanıyor.

son sentez ise gelecekte çok ister istemez geçmişe yönelik” bu ‘belirsizlik ilişkisi’ etrafında dönecektir (75).²²

90’lı yıllar, yirminci yüzyılın, sinemayı olduğu kadar, kadına, ötekine yönelik sinsi yıkıcı televizyon anlatılarını da peşinden sürükleyecek *fin de siecle*’ını tamamlamaktadır. Garry Marshall’ın perdede bize anlattığı öykü, tam olarak, teması Pygmalion’dan Strabo’nun masalındaki küçük kıza bir dizi kahramanın etrafında örülü olan arkaik hikâyenin arkasına saklandığı bir ‘edebi düzyazı’ görünümündedir. Bu gerçeğe kanıt toplamak için anlatıyı V. Propp’un (1928) ya da -daha ekonomik olan- Greimas’ın (1967) şemalarından birine indirgeseydik bir önceki kısa cümleyle ifade ettiğimizi kanıtlamak için daha zahmetsiz bir yol takip etmemiş olurduk. Yine bu bölümde sıraladığımız oldukça mütevazı anlam yekûnunu ise sadece ‘söylemiş’ yani söylenmiş olmuş bitivermiş- gibi kabüllenme zorunluluğumuz ortaya çıkardı.

KAYNAKÇA

Altuğ, T., (2005), *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul.

Arslan, A., (2006), *İlkçağ Felsefe Tarihi: Sofistlerden Platon’a*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Bordwell, D., (1985), *Narration In The Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.

²² *Adalet Felsefesi*’ndeki ‘rastlantı’ probleminin ortaya konmasında saptadığı çelişkiyi karşılaması için Yılmaz Öner’in “keyifliğin veya (rastlantının- Y.Ö) karmaşası”olarak kullandığı kavramı hende burada Jay’in yukarıda yararlandığım “yaratıcı ikizleme” kavramına da daha yakın bulduğum için ve post-modern eleştirmenlerin “politik modern”, “neo- modern” yönetmenlerin filmlerine atfen kullandıkları *ambiguity* kavramının yerine kullanmaya çalışıyorum. Öner’in, Lukacs’ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* çevirisine yazdığı ve ilk kez N. fizikçi Heisenberg’in (1901-76) bu sahadaki çalışmalarının ardından dolayına giren kavramın tarihi maddecilik ve ayniyet özdeşleşme bağlamları çerçevesinde bir izahına yer verdiği 28 no’lu dip notu için, bkz: 2006; s. 75; ve yine Öner’in *Heisenberg belirsizliği* olarak da adlandırılan bu temellendirmeden itibaren temsil etmeye yarayan gerçeklik tarzlarının artık tümüyle “dolayimsız olmaktan çıktığına” bizi ilâ nihâye inandırmaya yarayan ‘kültür ürünleri’nin üretimine de yansıyan “bu beklenmeyici karşısındaki şaşkınlıktan” kaynaklanan değişime tekrar döndüğü, aynı eserdeki bölüm sonlarına eklediği düzenli serh notlarındaki 1. maddesi için ise, ‘Yılmaz Öner’in Notları’, s.336’ya bakılabilir. Yine ayrıca J. Orr’un, P. Anderson ve T. Fagleton’un 80’lerin ortalarından itibaren Neo-modern’e ve bütün bir 20. yüzyıl modernizmi için bu tür ‘hassas’ dönemselleştirmelere olan itirazlarını içeren yazılarının yer aldığı NLR’sayılına ait kaynakçasının bulunduğu 6 nolu dipnotu için, 1997: s. 32’ye; ve son olarak ise Rodowick’in yine ‘Politik modern’ tanımlamasının derli toplu bir eleştirisinin yer aldığı *The Discourse of Political Modernism* başlıklı bölümü için, 1988: s. 2 -6’ya bakılabilir.

- Bordwell, D., Thompson, K. (1993), *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill.
- Branigan, E., (1992), *Narrative Comprehension And Film*, Routledge, London.
- Chaunu, P., (2000), *Aydınlanma Çağı Avrupa Uygarlığı*, Çev. M. A. Kılıçbay, Dokuz Eylül Y., İzmir.
- Cömert, B., (2006), *Giotto'nun Sanatı*, De Ki Basım Yayın, Ankara.
- Eagleton, T., (1985), Capitalism, Modernism and Postmodernism, *New Left Review*, 1/152, July- August, pp. 60- 73, Verso London.
- Eagleton, T., (2003), *Azizler ve Alimler*, Çeviren Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Eagleton, T., (2004) *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eyhenbaum, B., (2005), 'Düzyazı Kuramı', T. Todorov (Der.) *Yazım Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde, s.186 -198 Çevirenler Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gasché, R., (2006) *Views and Interviews on 'Deconstruction' in America*, The Davies Group Publishers, Aurora CO.
- Genette, G., (1983), *Narrative Discourse: An Essay In Method*, Translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca New York.
- Ghazoul, F. J., (2005), T. Eagleton, E. Said: Cultural Politics and Critical Theory (an interview), *Alif: Journal of Comparative Poetics*, January 1, American University in Cairo Press CA.
- Gombrich, E. H., (1980), *Sanatın Öyküsü*, Çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hawes, C., (1991), Three Times Round the Globe: Gulliver and Colonial Discourse, *Cultural Critique*, No. 18 Spring , p. 187-214, University of Minnesota Press, Minneapolis MN.
- Hünler, H., (1998), *Estetik'in Kısa Tarihi: Modern Kültür Ve Sanat Üzerine Felsefi Bir Tartışma*, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Jameson, F., (1973), The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber, *New German Critique*, No. 1. (Winter), pp. 52- 89, Cornell University, Ithaca NY.
- Jameson, F., (2003), *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, Çeviren Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Jameson, F., (2005), *Kültürel Dönemeç*, Çeviren Kemal İnal, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

- Jay, M., (1993), *Downcast Eyes: The Denigration Of Vision In Twentieth-Century French Thought*, University of California, California.
- Jonas, H., (1954), The Nobility of Side, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 14, No. 4. (Jun.), pp. 507 -519, IPS, Brown University, Providence RI.
- Lukacs, G., (2006), *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çeviren Yılmaz Öner, Belge Uluslararası Yayıncılık, İstanbul.
- Martin, T. P., (1980), Henry James and Percy Lubbock: From Mimesis to Formalism, *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 14, No. 1, (Autumn), pp. 20 -29, Brown University.
- Orr, J., (1997), *Sinema Ve Modernlik*, Çeviren Ayşegül Bahçıvan, Ark Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Parer, M. Ö., (2004), *Rus Biçimciliği Ve Şklovski*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Panofsky, E., (1995), *Gotik Mimarlık Ve Skolastik Felsefe*, Çeviren Engin Akyürek, Kabalcı Yayımevi, İstanbul.
- Rodowick, D. N., (1988), *The Crisis Of Political Modernism: Criticism And Ideology In Contemporary Film Theory*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago.
- Said, W. E., (1969), Swift's Tory Anarchy, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 3, No. 1, pp.48-66, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland.
- Said, W. E., (2004), *Kültür ve Emperyalizm: Kapsamlı Bir Düşünsel Ve Siyasal Sorgulama Çalışması*, Çeviren Necmiye Alpay, Hil Yayın, İstanbul.
- Said, W. E., (2006), *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Çeviren Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul.
- Said, W. E., (2003), *Yersiz Yurtsuz*, Çev. Aylin Ülçer, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Shohat, E., Stam, R., (1994), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism And The Media*, Routledge, London, England.
- Stam, R., Burgoyne, R. and Others, (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond*, Routledge London
- Swift, J., (2007), *Gulliver'in Gezileri*, Çeviren İrfan Şahinbaş, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Türkçü, H. Ç., (tarihsiz), *Mimaride İzdüşüm Çizim Yöntemleri: Çok Görünümlü Çizimler, Paralel Perspektif, Çizgisel Perspektif, Gölgeleme, Birsen Yayımevi, İstanbul.*
- Ungan, M., (2004), *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.