



Makale Geliş | Received: 26.12.2023  
Makale Kabul | Accepted: 11.03.2024  
Yayın Tarihi | Publication Date: 20.03.2024  
DOI: 10.20981/kaygi.1410415

### Kenan MUTLUER

Doktora Öğrencisi | Doktoral Student  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İstanbul, TR  
Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Science and Letters, Department of Philosophy, İstanbul, TR  
ORCID: 0000-0001-7568-4038  
kemutluer@gmail.com

## İmgelerin Eleştirel Gücü ve Tarih İmgesi Üzerine Bir İnceleme

**Öz:** İmgelerin hakiki bilgi edinme yolundaki statüsü felsefe tarihi boyunca çeşitli biçimlerde tartışılmıştır. Geleneksel metafizikten Kant'ın transendental felsefesine kadar epistemolojik ve ontolojik olarak yanılmalara, sanı ve kanaatlere yol açtığı ileri sürülmüştür. Duyum ile algıya dayanan duysal ya da hissedilir dünyanın nesnelere, kavram ve fikirlere göre çok daha düşük bir mertebeye yer almıştır. Kant'ın transendental felsefesiyle birlikte hayal-gücü ile imgeler, zihinde üretimi ve canlandırılması bakımından asli bir konuma yerleştirilmiştir. Günümüzdeyse imgeler, bilişsel kapasitelerin yanında, kişisel ve toplumsal yaşamı yeniden kurma ve temsil etme bağlamında oldukça kurucu bir role sahiplerdir. Toplumsal yaşamı yeniden kurma gücü, kültür inşasındaki merkezi konumu ve toplumsal bellek yaratımındaki etkin rolü, imgeleri tarih ve gelenek kavramlarıyla birlikte yeniden düşünmenin önüne açmıştır; böylelikle imgeler aracılığıyla zaman-dışı ya da tarih-dışı bir noktada konumlanmanın felsefi olanakları etik ve politik bir eksenle tartışılabilir. Bu çalışmada öncelikle, imgelerin ele alınış biçiminin felsefe tarihindeki serüvenini betimledikten sonra, Erwin Panofskyci ikonoloji geleneği ve William Mitchell ile Gottfried Boehm gibi "resimsel dönüş" temsilcileri ekseninde, imgelerin çağdaş tartışmalarındaki konumu ele alıyoruz. Ardından imge ve tarih ilişkisini, tarih felsefesinin temel tartışmaları ekseninde tartışıp "tarih imgesi" kavramını derinleştiriyoruz. Daha sonra, imge ile tarih imgesi kavramını, Walter Benjamin'in "diyalektik imge" ve "aura" kavramıyla ilişkilendiriyoruz. Böylelikle tarih, gelenek, kültür, kavramlarını imgelerin eleştirel gücü ekseninde değerlendirmeyi, imgelerin eleştirel gücünü ise "hümanite" kavramıyla birlikte ele almayı öneriyoruz.

**Anahtar Kelimeler:** İmge, Kavram, Tarih, Gelenek, Kültür, Toplumsal Bellek, Diyalektik İmge, Estetik

## An Investigation on the Critical Power of Images and the Image of History

**Abstract:** The status of images in gaining true knowledge has been discussed in various ways throughout the history of philosophy. It has been claimed that it leads to epistemological and ontological illusions, conjectures, and convictions, from traditional metaphysics to Kant's transcendental philosophy. The objects of the sensory or sensible world, which is based on sensation and perception, are at a much lower level than concepts and ideas. With Kant's transcendental philosophy, imagination and images have been placed in a fundamental position in terms of their production and vitalization in the mind. Nowadays, images, in addition to healthy capacities, have a very constitutive role in the possibilities of reconstructing and representing personal and social life. Its power to reconstruct social life, its central position in the construction of culture and its active role in the creation of social memory have opened the way for rethinking images together with the concepts of history and tradition. Thus, the philosophical possibilities of being positioned at a timeless or extra-historical point through images can be discussed on an ethical and political axis. In this study, first, after describing the adventure of the way images are handled in the history of philosophy, we discuss the position of images in contemporary discussions on the axis of Erwin Panofsky's iconology tradition and representatives of the 'pictorial turn' such as William Mitchell and Gottfried Boehm. Then, we discuss the relationship between image and history based on the basic discussions of the philosophy of history and deepen the concept of 'image of history'. After that, we relate the concept of image and history image to Walter Benjamin's concept of 'dialectical image' and 'aura'. Thus, we propose to evaluate the concepts of history, tradition, culture on the axis of the critical power of images, and to consider the critical power of images together with the concept of 'humanity'.

**Keywords:** Image, Concept, History, Tradition, Culture, Social Memory, Dialectical Image, Aesthetics

### Giriş

Bu çalışmanın amacı, düşünce faaliyetinin bir unsuru olan imgelerin, felsefenin bir disiplini olan tarih felsefesiyle olan ilişkisi ekseninde eleştirel bir gücünün olanaklı olup olmadığını soruşturmak; bu soruşturmada kapsamında elde ettiğimiz çıktılar, tarihe yönelik eleştirel bir yaklaşım sunan Walter Benjamin'in "diyalektik imge" kavramıyla birlikte değerlendirmeye tâbi tutmaktır. Bu doğrultuda öncelikle, imgelerin felsefe tarihindeki ontolojik ve epistemolojik statüsünü serimleyerek imgeler üzerine tarihsel bir perspektif geliştirmeye çalışacağız. Burada, geleneksel metafizik, Kant'ın transendental felsefesi ve güncel tartışmalar ekseninde, özellikle fenomenolojik bir yaklaşımla, imgelerin nasıl ele alındığını ortaya koyacağız. Ardından tarih felsefesi ekseninde tarihin, imgelerle gelenekle olan ilişkisini tartışarak, imgelerin zaman-dışı ya da tarih-dışı bir mekânı/sahayı tesis etme olanağını toplumsal bellek kavramından hareketle

problematize etmek suretiyle soruşturmamızı olgunlaştırmayı hedefliyoruz. Daha sonra, imge ve tarih imgesi üzerine geliştirdiğimiz temel argümanları Walter Benjamin'in diyalektik imge ve aura varsayımı üzerinden yürütmüş olduğu tarih okuması eşliğinde derinleştireceğiz. Bu noktada özellikle egemenin tarih imgesini nasıl hükmü altına aldığını gösterip imgeleri politik olanaklıları bağlamında yeniden değerlendireceğiz. Son bölümdeyse, tartıştığımız birçok unsuru birlikte değerlendirmeye olanak tanıyacak temel problemler ekseninde imgelerin yaratmış oldukları olanaklılık ufkunun zemini ya da kaynağı üzerine Kant'ın "estetik ideler" ve Benjamin'in "diyalektik imge" kavramı ekseninde bir tartışma yürüteceğiz.

### 1. İmgeler Üzerine Tarihsel bir Perspektif

İmgelerin ya da imajların felsefe tarihindeki ontolojik ve epistemolojik statüsü asırlardır tartışılmalıdır. Platon ve Aristoteles'ten başlayarak Kant'ın transendental felsefesine gelene kadar imgeler, fikirlere (*idea*) ya da kavramlara (*énnoia*) göre çok daha alt bir mertebede yer almaktadır. Geleneksel metafizik olarak tarif edeceğimiz bu dönemde, düşünce ve varlık arasında bir tür mütakabiliyet (*correspondence*) olduğu savunulmasından dolayı, eş deyişle düşünce yasası (mantık) ile varlık yasası arasındaki uygunluk ya da uyumdan dolayı, düşünülür dünyanın nesnelere (*noeton*) ya da düşüncedeki kavramların (*noien*) kendisi, aklın yalnızca *noesis* ve *dianoia* faaliyetlerinin araştırılma konusu olarak görülmüştür. Aklın aracısız bir şekilde sezgisel (*intuition*) ve gidimli/diskürsif kapasitelerinden hareketle elde edilen fikirler ya da kavramlar, kendi özlerini düşünce dışındaki "nesnel" varlıktan (*einai*) ya da tözden (*ousia*) alması bakımından, doğru ve kesin düşünce yönteminin uygulanmasıyla hakiki bilgi (*epistéme*) elde edilebilmektedir. Bunun sonucu olarak, *pesteis* ve *eikasias* faaliyetlerinin konusu olan ve duyum ile algıya (*aísthêsis*) dayanan duyusal ya da hissedilir dünyanın nesnelere (*oraton*), epistemolojik ve ontolojik olarak yanılısamalara, sanı ve kanaatlere yol açtığı ileri sürülmüştür. Dolayısıyla imgeler, hayal-gücünün bir ürünü olarak görülerek duyulur ve hissedilir dünyanın konusu

olması bakımından fikirler ve kavramların tekabül ettiği gerçeklikten çok daha uzak bir şekilde konumlanmıştır.<sup>1</sup>

Kant'ın transendental felsefesiyle birlikteyse, hissetme yetisi (*Sinnlichkeit*), hayal-gücü (*Einbildungskraft*) ve imgelerin geleneksel metafizikteki yitirilen itibarı âdeta geri kazandırılmıştır. *Saf Aklın Eleştirisi*'in *Transendental Estetik* bölümünde Kant, daha önce düşük mertebede görülen hissetme yetisinin (*Sittlichkeit*), düşünme yetisine (*Apperzeption*) farklı kökenli olmaları bakımından asla indirgenememesi gerektiğini öne sürmüştür. Bu öne sürüşün en önemli sonucuysa, hissetme yetisinin empirik görü ve saf görü olarak ikiye ayrılmasıdır. Kant, empirist filozoflardan farklı olarak görünün (*Anschauung*) tezahürlere (*Erscheinung*) dönük kullanımında duyusallığın sadece *a posteriori* bir biçimde olmadığını –empirik görü–, aynı zamanda *a priori* nitelikte de olduğunu –saf görü– ileri sürmüştür. Buradan hareketle Kant, duyusallığı tüm ilkelerin bilimi olarak ele almış ve *sentetik a priori* yargılara yönelik bir araştırma yürütmüştür. Tüm bilimlerin ilkesi olarak duyusallığın ön plana çıkarılması ve *sentetik a priori* yargıların felsefi düşüncenin temellerini oluşturmasının en önemli çıktısı, nesnenin öznde tesis edilen bir niteliğe sahip olmasıdır. Hatta öyle ki, nesnenin öznde tesis edilmesi felsefi düşüncede öyle bir devrim yaratmıştır ki, nesnenin tesis edilmesi aynı zamanda öznenin kendisinin de tesis edilmesine olanak sağlamıştır. Burada transendental mantığın tüm öğeleri [düşünme yetisi, hissetme yetisi ve hayal-gücü] devrededir. Bu süreci genel hatlarıyla şu şekilde tarif edebiliriz: Saf görünün *a priori* bir niteliğinin de açığa çıkartılmasıyla birlikte tezahürlerin tutunabildiği bir görü mekânı tesis

---

<sup>1</sup> İmgelerin geleneksel metafiziğin sınırları içerisinde ele alınışı yönelik egemen görüş, özellikle Platon'un *Devlet* adlı eserinin VI. kitabının son bölümünde yer alan *bölünmüş çizgi benzetmesine* dayanmaktadır [bkz. Platon (2010). *Devlet*, (çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları]. Nazile Kalaycı, Platon'un imgeye karşılık olarak *eidolon*, *eikôn* ve *phantasma* sözcüklerini kullandığını ifade eder. Kalaycıya göre hayal, gölge, idol, yansıma *eidolon* kavramıyla; imge, kopya, temsil, heykel, model *eikôn* kavramıyla; fantazy, görüntü, görünüş, rüyaysa *phantasma* kavramıyla karşılanmaktadır. Bir başka önemli ayrımsa, *eidolon*ların daha çok duyulur olanın taklidi olarak, *eikôn*larınsa düşünülür olanların görselleştirilmesi için kullanıldığıdır. Ayrıntı bir okuma için bkz. Kalaycı, N. (2020). Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: Poetik Kültürde ve Sokratik Kültürde İmge Üretimi. *Cogito – İmajı Düşünmek*, (ed. Emre Şan), Sayı 97, Bahar 2020, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

edilmiştir. Dışsal olan tezahürler uzay (*Raum*) ve zaman (*Zeit*) vasıtasıyla görü mekânında tutunurlar. Henüz anlama yetisinin (*Verstand*) saf kavramları olan kategoriler yoluyla belirlenmemiş bir türdeş çoklu (*manifold*) tesis edilir. Burada, bir taraftan hayal-gücünün transendental zaman belirlenimleri olan *şemalar* aracılığıyla hem de anlama yetisinin ayrımsamasından/kavrayışından (*apprehension*) hareketle duyusal malzeme, anlama yetisinin saf kavramları olan kategorilerin altına yerleştirme edimiyle ya da yargısıyla birlikte nesne (*Objekt*) tesis edilmiştir. Bu yargı fiili ya da yargı edimi, sentezleyici yapısıyla birlikte duyusal malzeme ve düşünsel muhteva arasında bir irtibatlandırma görevi üstelenir. Bu irtibatlandırma faaliyetiyle ya da yargı fiilinin sentezleyici niteliğiyle, Transendental Ben ve nesnenin tesis edilen bir yapıda olduğu açığa çıkarılmıştır. Böylece, hayal-gücü *şemaları* vasıtasıyla yargı fiili aracılığıyla nesne tesis edilirken görüsel malzeme ile anlama yetisi kategorileri arasında bir köprü görevi kurması bakımından, oldukça asli bir konuma yerleştirilmiştir. Bununla da kalmayarak, hayal-gücünün nesne tesis etmeye yönelik faaliyetini *yeniden-üretici* (*reproductive*) hayal-gücü olarak tarif edip bir de Transendental Ben'i (*transendental apperzeption*'un birliğini) tesis eden en üst mertebedeki *üretici* (*productive*) hayal-gücünün faaliyetini açığa çıkarmıştır. Genel itibariyle, Kant'la birlikte hayal-gücü yetisinin itibarı bir daha elinden alınmayacak şekilde geri kazandırılmıştır. Hayal-gücü, imgelerin üretimi ve zihinde canlandırılması bakımından asli bir konumda yer almaya başlamıştır.

Kant'ın transendental felsefesi çerçevesinde *şemalar* ve *semboller/simgeler*, imgelerin üretimi ve törelliğin ifadesi olması bakımından oldukça önemli tartışmalara olanak sağlamaktadır. Bu konuyu biraz açmak gerekirse, transendental zaman belirlenimleri olarak *şemaların* işlevi, *belirleyici* yargı-gücünün nesne tesis etmeye ya da sentezlemeye yönelik bilişsel kapasitelerle ilişkilidir. Kant'ın transendental felsefesi bağlamında sentez, en genel anlamıyla, iki ayrı alan olan duyulur dünyanın (*mundus sensibilis*) ve düşünür dünyanın (*mundus intelligibilis*) birleştirilmesiyle ya da irtibatlandırılmasıyla ilişkilidir. Bu birleştirme, anlama

yetisinin saf kavramının (kategoriler) duyusal içeriği kavrayışı görü yoluyla verilmiş belirlenmemiş türdeş çokluğun anlamlı yargılar üretme süreci olarak düşünülebilir. *Şemalar*, anlama yetisinin saf kavramlarının görünümün saf formları olan uzay ve zamana verilmiş türdeş çokluğa nasıl uygulanacağını kurallarını içerir. Bu suretle şemalar, kavramların, algıda temsil edilmesi bakımından görüde kategorinin somutlaşmasına olanak tanınması bağlamında, zihninde (*Gemüt*) canlanmasına izin verirler. Dolayısıyla şemalar, görü mekânında tutulan belirsiz ve anlamsız türdeş çokluğun, kategorilere bakarak nasıl uygulayacağını belirlemesi, anlamlı imgeler ve ifadelere dönüşmesi bakımından hayal-gücünün anlam üretme merci olarak çalışmasına olanak tanır. Gelgelelim burada hayal-gücü, anlama yetisinin kategorileri tarafından belirlenmiş olmasından ötürü, eş deyişle nesne tesis etmeye yönelik belirleyici yargı yetisinin hizmetinde olmasından ötürü, özgür bir hareket alanına sahip değildir.

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde duyulur dünya ile düşünülür dünyayı birleştirme sürecinde yeni olanakları tartışmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada, doğayı sadece bilmekle kalmayıp ondan çıkarsız bir haz almanın koşullarını ve canlı doğayı (amaçsız bir) amaçlılık (*Zweckmäßigkeit*) kavramı altında düşünebilmeyi amaçlamaktadır. Böylelikle Doğa alemi, amaçlılık kavramı altında düzenleyerek, ahlâkî bir dünyanın edimselleşmesinin ilkelerini sergilemeyi hedefler. Anlama yetisinin teorik ilgi bakımından yasa koyuculuğu ya da egemenlik alanı; doğaya yönelik, tezahürlere yönelik ya da nesne tesis etmeye yöneliktir. Aklın pratik ilgi bakımından yasa koyuculuğu ya da egemenlik alanı, özgürlüğe yönelik, ahlak yasasına yönelik ya da maksimlere yöneliktir. İlkinde doğanın nedenselliği, ikincisindeyse özgürlüğün nedenselliği tesis edilmişti. Kant, bu iki egemenlik alanı arasında, eş deyişle doğa yasası ve ahlak yasası arasında bir uçurum saptanmıştır. Doğa yasasının ahlak yasası üzerine hiçbir etkisi yoktur; fakat ahlak yasasının doğa üzerinde bir etkisi olmalıdır; yani duyulurüstü alana ait olan özgürlük idesi, duyusal dünyanın fiili gerçekliğinin (*Wirklich*) amacı (*zweck*) kılınmalıdır. Zira, doğanın ahlak yasasına uygun ve onun uğruna eylemde bulunmamıza bir şekilde imkân

verdiğini, ona zemin hazırladığını, onu imkânsız kılmadığını kabul etmek gerekir; öyleyse bu ortak zemini aramak ve kavramsallaştırmak gerekmektedir. Dolayısıyla, doğa öyle bir şekilde düşünülmelidir ki, onun yasallığının formu, en azından özgürlüğün yasalarıyla fiilen gerçek olabilecek amaçlarının olanağıyla uyumlu olabilsin. Yargı gücü, bu noktada, doğa kavramlarıyla özgürlük kavramı arasında dolayım kavramını sağlar. Bu dolayım da saf teorik olandan saf pratik olana geçişi mümkün kılar. İlkine göre olan yasallıktan ikinciye göre olan nihai amaca (*Endzweck*) geçiş doğanın amaçlılığı (*Zweckmäßigkeit*) kavramında mümkün olur.<sup>2</sup>

Bu noktada, üçüncü kritiğin hem *estetik* yargı gücünde hem de *teleolojik* yargı gücünde nesne tesis etmeye yönelik faaliyet gösteren belirleyici yargı gücünün değil de *reflektif* yargı gücünün işlerlik kazandığını belirtmek gerekir. Hayal-gücü burada özgürce işler; çünkü artık anlama yetisinin kategorilerine ya da herhangi bir yasa koyucu kavrama tâbi değildir. Hayal-gücünün özgürce işleyişinde, herhangi bir zorunlu yasalara tâbi olmaması, başka bir deyişle anlama yetisinin himayesinden kurtulması her yetinin kendi adına özgürce hareket edebilecek hale gelmesini sağlayacak bir yetiler işleyişine zemin oluşturur.<sup>3</sup> Özgür olan hayal-gücü yetisi, belirlenmemiş olan anlama yetisiyle uzlaşır. Bu uzlaşımın, aslında belirlenimsiz olması bakımından olumsallık (*Möglichkeit*) ile ilişkili olduğuna dikkat çekmek gerekir. Bu noktada iki önemli çıkarım yapılabilir. 1) Duyulur nesnel yetilerden birine zorunlu olarak tabi olmak yerine, yetilerimizin hepsiyle olumsal bir uzlaşımaya girebilir; 2) Belirlenmemiş bir özgür uyum tesis edilir. Olumsallığın zemini, *yasa koyulamayan alana yönelik* düşünmeyi (*denken*) olanaklı kılar (Deleuze 2019: 95). Böylece Kant, üçüncü kritikte bir yandan nesnenin formunu olumsallık zemininde

---

<sup>2</sup> Burada, amaçlılığı düşünürken Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin "İkinci Önsöz"ünün sonunda yapmış olduğu tabloya işaret etmekte yarar var: Anlama yetisinin (*Verstand*) nesne tesis etmeye yönelik kullanımı, eş deyişle doğayı bilme yetisi altında düşünmenin *a priori* ilkesi *yasallık* (*Gesetzmäßigkeit*), yargı yetisinin (*Urteilkraft*) sanatı ve doğayı haz ve habsızlık duygusuyla birlikte düşünmesinin *a priori* ilkesi *amaçlılık* (*Zweckmäßigkeit*) ve aklın (*Vernunft*) özgürlüğü istek yetilerine göre düşünerek pratik alanda maksimlere yönelik kullanımının *a priori* ilkesi Son Amaç (*Endzweck*) olarak tarif edilir. Bkz. (Kant 2000: 83).

<sup>3</sup> Bilindiği üzere, Kant yetilerin reflektif yargı gücüyle özgürce işlemesini yetilerin özgür oyunu olarak tarif etmektedir.

özgürce düşünebilme olanağı sağlamıştır; öbür yandan, yasa koyulamayan alana yönelik düşünmeye fırsat vererek şeyleri birtakım olanaklar altında düşünebilmenin yolunu açmıştır.

İşte imgelerle ilişkili olması bakımından sembol ya da simge meselesi kendisini tam da bu noktada gösterir. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin "Törelliğin Simgesi Olarak Güzellik Üzerine" başlıklı 59. Paragrafta Kant, *hypotyposis* (sergileme) olarak anlama yetisinin görüde örneklendirilmesi ya da duyusallaştırılması olarak *şemalara* işaret ederken, aklın tecrübe esnasında saf aklın idealarının (bilhassa özgürlük) reflektif yargı sayesinde analogi yoluyla düşünmesinin önünü açan örneklere ya da duyusallaştırmalara *semboller/simgeler* der. Başka bir deyişle, belirli izler ya da karakteristik nitelikler yoluyla nesnenin kendisine dair herhangi bir çıkarımda bulunmaksızın hayal-gücünün özgürce işlemesine olanak tanımlar. Bu noktada hayal-gücünün serbest kalması, algıda karşılaştığı birtakım izler vasıtasıyla analogi yoluyla saf aklın idealarını canlandırması aracılığıyla, eş deyişle özgürlük idesiyle ilişkili olması bakımından ahlakilik ekseninde düşünceyi genişletmesine yol açar. Toparlayacak olursak, Kant'ın transendental felsefesinde imgelerin ya da estetiğin nesnelere özgürlüğün olanaklarının sergilemesi bağlamında pozitif bir işleve sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Günümüzdeyse imgelerin, bilişsel kapasitelerin ötesinde, kişisel ve toplumsal yaşamı temsil etme ve yeniden kurma ekseninde kayıtsız kalınmayacak şekilde önemli rollere sahip olduğunu ileri sürebiliriz. Görsel sanatlar, fotoğraf, sinema, dijital imgeler, montaj vb. gibi unsurlardan hareketle imgelerin yaşamla vazgeçilemez bir bağı söz konusudur. Georges Didi-Huberman, *Tarihin Özgür Gözleri* adlı makalesine imgelerin mahiyetine yönelik betimlemeleri oldukça vurucudur:

Onlar hem hareket hem zamandır, durdurulamaz, öngörülemezler. Uzamda göç eder, Aby Warburg'un dediği gibi tarihte yaşamayı sürdürürler. Dönüşür, veçhe değiştirir, oradan oraya uçar, bir görünüp bir yok olurlar. Kendilerine özgü bir "yaşamları" vardır, bizi ilgilendiren, "gözümüze takılan" şey de bütünüyle bize bırakabilecekleri ölü derilerden çok bu "yaşamlar"dır. Dolayısıyla, imajlara bakmanın en iyi yolu onları hareket özgürlüklerini tehlikeye atmadan gözlemlemeyi başarmak olabilir: Sonrasında, *onlara bakmak kendimize saklamak* anlamında değil,



tam tersine, var olmalarına izin vermek, onları kendi “bütünü görme”, “evrensel sınıflandırma” ya da “mutlak bilgi” düşlemlerimizden *kurtarmak* anlamına gelir. Böyle hareket edildiğinde –dolayısıyla bilme istencimiz konusunda sürekli bir bitmemişlik ilkesi riski kabullendiğinde– görme öznesi de Jacques Rancière’in yerinde ifadesiyle *özgürleşebilecektir* (Didi-Huberman 2020: 183).

Didi-Huberman’ın belirttiği üzere imgeler, kendine özgü bir yaşamlara sahip olması bakımından yaşayan şeyler olarak tarif edilmesiyle oldukça gerçek olmalarının yanı sıra, bir an görünüp bir an yok olmaları bakımından da gerçekliğin yitimine de yol açma riskini barındırmaktadırlar. Fakat bu risk, Didi-Huberman’ın belirttiği şekliyle epistemolojik olarak onları içeriksiz ve boş soyutlamalardan hareketle tarif etmeye çalışmaktan gelmektedir. Burada imgelerin, nedensellikten ve evrensellikten bağımsız olarak kaynak ya da kökenle (*Ursprung*) ilişkili fenomenler olarak görmek yerinde olacaktır. Dolayısıyla imgeleri, kendisince olağatirilen *fenomen (phainomenon)*<sup>4</sup>, yani *kendini-kendinde-gösteren* olarak ele almak gerekmektedir; buradan hareketle de, anlamın dile getirilişini dinleyen düşünce anlamında *deloun* açıklanmalı, eş deyişle “sözü edilenin” söz etme esnasında kendisini apaçık hale getirmesi anlamındaki *logos*’la olan bağı serimlenmelidir.<sup>5</sup> Dolayısıyla imgelerin özüne (*essence*) yönelik bir tanım (*definition*) yapmak, onu sınırlamak ve nesnenin kendini gösterme olanaklarını ya da kendi *logosunun* üstünü örtmek anlamına geleceğinden ötürü, fenomenoloji geleneğinin yaşam dünyası ve yönelimsellik (*intentionality*) tezinden hareketle fenomeni serbest bırakarak ya da onun kendisini açıklamasının izin vererek açıklandığı ve kendini gösterdiği haliyle betimlenmesi (*description*) en uygun yol olacaktır. Böylelikle imgelerin kendilerini özgü pozisyonlarını, bir sınırlama ya da ihlale açık bırakmak suretiyle ele alma olanağına sahip olabiliriz. Dolayısıyla imgeleri yaşam ile ölüm ekseninde kurucu ve yıkıcı pozisyonda diyalektik bir

---

<sup>4</sup> *Phainomenon* (fenomen) sözcüğü Grekçe *kendini gösteren* anlamına gelen *phainesthai* fiilinden türemiştir.

<sup>5</sup> Burada, *logos*’un *phainestai* fiiliyle birlikte ele alınması, onun *synthesis* karakterini göstermesi bakımından son derece önemlidir. “Bir şeyi başka bir şeyle *birlikteliği* içinde, bir şeyi bir şey *olarak* görünür kılma” (Heidegger 2018: 63) bağlamında *logos*, daima bir başka şeyle *birlikte* dile gelir ve bu dile gelme esnasında kendisiyle birlikte başka bir şeyi de açıklar. Asıl mesele, tam da o birlikte gelen şeye yönelik bir belirlenime sahip olup olunmadığıyla ilgilidir.

ilişkisel zeminde ele alabiliriz. Böylelikle, imgelerin fenomenolojik bir düzlemde ele alınması, onları sadece kitaplarda ya da kadim geleneklerde aramanın ötesinde, modern dünyada kentlerde, sokaklarda, bitimsiz çeşitliliğiyle yaşamın bilfiil içinde de bulunabileceğinin en büyük göstergelerinden biridir.

İmgelerin nasıl ele alınması gerektiğine yönelik yapmış olduğumuz bu değerlendirmeler, belirli ölçüde Erwin Panofskyci ikonoloji geleneği ile William Mitchell ve Gottfried Boehm gibi “resimsel dönüş” (*pictorial turn*) temsilcileri arasındaki gerilimi tartışmak için de verimli bir kaynak sunmaktadır. Sözgelimi Panofskyci ikonoloji geleneği, imgelerin her zaman kendilerine dışsal bir hakikatin somut tezahürü olarak kabul etmesinden ötürü, imgelerin kendilerinden ziyade onların arkasında yatan dile ya da *logosa* yönelmişlerdir. Yukarıda Kant’ın şema ve semboller/simgeler üzerine düşüncelerini genel olarak değerlendirmiştik. İkonoloji geleneği, imgeleri bir tür dile ya da *logosa* ait göstergeler olarak yorumlamasından hareketle, imgeleri temellendirecek ideal düzlemler yaratmaya çalışmışlardır. Kant ekseninde bunun, yetilerin serbest bırakılmasından doğacak bir tür amaçlılık ekseninde tartışılmasının bu tarz bir yönelim olduğunu belirtmemiz gerekir. İkonoloji geleneğine göre imgeler, kendi başlarına bir anlama (*Sinn*) sahip değildir; dolayısıyla imgeleri sıkı bir analize tabi tutularak onların neyin *sembolleri* ya da gönderimleri (*Bedeutung*) olduğu keşfedilmelidir. Ernst Cassirer’in sembolik formların felsefesine dair düşünceleri ya da dünyayı ve düşünceleri anlamak için dili merkeze alan, ki bu yönelim Rorty tarafından “dile dönüş” (*linguistic turn*) olarak adlandırılır, analitik felsefe geleneği bunun en bilinen örneklerindedir. “Resimsel dönüş”ün temsilcileriye, bilhassa dil zemininde ortaya çıkan *logos* merkezli bir imge teorisini eleştirmektedir. Onlar, fenomenolojinin ortaya koyduğu haliyle dilin kendi formel mantığına dayanmayan, fenomenlerin kendisinde doğal dünyanın *logosunu* açıklamasına izin veren bir imge teorisi geliştirmişlerdir. En genel anlamıyla, dünyanın ya da varoluşun verilisinde bir tür belirli ve belirsiz olan, aktüel ve potansiyel olan ya da görünür ve görünmez olan arasındaki gerilimi korumak adına “olanaklılık ufku”nu her zaman “açık” tutan

fenomenolojik yönetime dayanarak, imgelerin olanaklılık ve açıklanmasını her daim açık tutacak bir teori ortaya koymuşlar. Böylelikle, hem imgelerin reel nesnelere farkını koruyan hem de onların karmaşık yapısını açıklık getiren bir yöntem benimsemişlerdir. Bu yönde, dilin düşüncüyü belirleyen temel grameri vermesinden hareketle, dilin sınırlarıyla belirlenmeyecek bir “ufuk” görüşü sunmuşlardır. Dolayısıyla, sadece aktüel olan ya da görünür olana dair bir çözümleme yapmaktansa, açıklığı ve farkı her daim koruyarak ya da imgelerle mesafeyi baki kılarak onların canlılığına işaret etmektedirler.

Resimsel dönüşün temsilcilerin aktüel dünyanın ötesine yönelmesi ile Panofskyci ikonolojinin imgeleri bir gösterge olarak okuyarak arkasındaki ideallere yönelmesi arasında ilk bakışta bir benzerlik kurulabilir. Hâlbuki, ikisi arasında oldukça ciddi bir fark vardır. Yukarıda belirttiğimiz üzere, ikonoloji geleneği imgeleri birer sembol olarak okuyarak onları bir tür tanımlama (*definition*) yoluna giderler; başka bir deyişle kapalı bir sistem içerisinde bir yere yerleştirmeye çalışırlar. Oysa resimsel dönüşün temsilcileri, imgeleri bir tür olanaklılık ufkuna yerleştirerek, nesnelere bir kavram altına yerleştirilmesinin önüne geçerler. Böylelikle, imgeler bir yandan aktüel olan dünyaya bir tür temas kurabilmekte bir yandan ufkun ötesindeki olanakları dünyaya yansıtma potansiyeline sahip olabilmektedir. Buradan hareketle, imgelerin serbest bırakılarak betimlenmesi (*description*), onların kendi olanaklarını ve farklarını açığa çıkarıp mevcut dünyanın aktüel sınırlarını aşmaya ya da mevcut dünyayı ihlal etmeye yönelik bir gerilimi görünür kılar. Bu gerilim, sürekli bir bitmemişlik hissiyle imgeleri gören özneyi de özgürleştirebilecek bir yana sahiptir.

Bütün bunlardan hareketle, imgelerin tarih fenomeniyle nasıl bir ilişki kuracağını tartışabiliriz. Özellikle, tarih felsefesinin asli fenomenlerinden biri olan “gelenek”le birlikte imgelerin konumu serimleyerek Benjamin’in tarihi diyalektik imgeyle nasıl okuduğuna işaret edebiliriz. İmgelerin sahip olduğu bu potansiyellerden hareketle eleştirel bir düşünce hattı gelişip geliştirmeyeceğimizi tartışabiliriz.

## 2. Tarih ve İmge İlişkisi Üzerine

Georges Didi-Huberman, Ali Akay'la yapmış olduğu söyleşide sanat tarihini disiplinlerarası (*transdisipliner*) bir disiplin olarak tarif ettikten sonra bir disiplini tanımlayan şeyin yöntem olduğunu belirtir. Didi-Huberman'a göre yöntem, *kapalı* ve *açık* olmak üzere iki anlama ayrılmaktadır. Kapalı yöntem, bütün nesnelere birlikçi bir şekilde kural getirmeye çalışan, incelenen sanat eserlerinin birtakım yasalara örnek olduğunu öne süren ve imgelerin belirli bir dönemin ürünleri olması bakımından toplumsal tarihin belirli bir anındaki yansıması olarak kabul eden bir tür kesinlik iddiasında bulunan yöntemdir. Açık yöntemse tekillere, istisnalara, ayrılmalara (*écarts*) ve semptomlara<sup>6</sup> karşı duyarlı olmaya çalışan, genelliklerden öte tikel olanları temel alan ve onların farkına işaret etmek suretiyle görünür kılınmasına olanak tanıyan yöntemdir (Akay 2013: 27-28). Didi-Huberman'ın açık yöntem olarak tarif ettiği yöntem, yalnızca sanat tarihini değil bir o kadar da tarihin bilfiil kendisini okuma sürecini köklü bir şekilde dönüştürmektedir. Tekillerin ya da farkın öne koşulduğu bir zeminde tarihin kimin tarihi olduğu ve geleneğin aslında nelerin üstünü örttüğünü görünür kılınmaya çalışılır. Böylelikle tarih yalnızca olgular manzumesi olarak değil, tam da toplumsal bellekle birlikte düşünülen bir mekân –Aby Warburg'un ifadesiyle *Denkraum*– olarak açılır. Dolayısıyla, eleştirel bir tarih okumasının da olanak koşulu ortaya çıkmaktadır; tarihin sorumluluğu sadece faillerin değil yaşayan herkesin müşterek yaşamına dahil edilir.

Eleştirel bir tarih okuması, belirli bir ölçüde mevcut tarih imgesiyle ya da gelenekle bir çeşit mücadeleyi zorunlu kılmaktadır. Zira egemen, sahip olduğu yapı ve kurumlarla toplumsal bellekte baskın bir güç, hatta zor ve şiddet olarak kendisini dayatmakta, böylelikle de tarihsel geleneğini bitimsizce inşa etmektedir. Sözelimi Michel Foucault, *Nietzsche, Soybilim ve Tarih* adlı çalışmasında kurumların ve bu kurumlarda geçerli olan iktidar ilişkilerinin analizini yaparken, modernleşmenin çelişkilerini hesaba katarak tarihsel olayların menşeinin (*Abkunft*) taşıyıcı bir

---

<sup>6</sup> Semptom sözcüğü, belirti olarak da Türkçeleştirilebilir. Didi-Huberman, "belirti"yle bedeni ve görüntüsünü harekete geçiren belleğe işaret etmektedir.

mekânı olan beden izlerini takip etmeyi hedeflediğini belirtir. İç içe geçmiş sayısız olaylar arasındaki güç ilişkilerini, onlarda saklı olan tekil rastlantısal ya da tesadüfi olayların zuhur ettiği (*Entstehung*) mekânın izlerinin soybilimini yapar. Bu doğrultuda modernliğin olumsuz yönlerinden korunmak için, kendisinin tarihe yaklaşırken herhangi bir kural, yön ve koordinatlardan yoksun olduğunu, kendi yasasını baktığı şeyde aramayı hedef edinmiş bir yöntemi kullandığını öne sürer. Bu bakışı Foucault hem iyi bir panzehir hem de kurtarıcı reçete olarak sunar (Foucault 2011: 231-253). Soybilim, temel olarak, kendisini *bir şekilde sunmuş* mevcut yapıların kendi kurucu faaliyetleri içerisinde ya da *söylemleri* içerisinde üstünü örttüğü, bastırıldığı yanları deşifre etmeye çalışır. Kendi kitaplarını molotof kokteyli ya da mayın tarlası olmasını, tıpkı bir donanma fişekleri gibi kullanıldıktan sonra kendilerini yok etmeyi isteyen Foucault, soybilim vasıtasıyla tarihi, bilgi anlamında değil ama kesip biçmenin hizmetine alarak, tahakküm altına alınanları açığa çıkarmanın bir olanağı olarak görür. Böylelikle Foucault'un örtük olanın belirtik kılınacağı bir olanaklılık ufku dikkate alarak tarihe yaklaştığını öne sürebiliriz.

Foucault'nun yöntemin, tarih-dışı bir perspektife yerleştiği ortadadır. Nietzsche, *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası* adlı eserinde tarih-dışı olmaklığı şu şekilde tarif eder: “[İ]nsan ancak söz konusu tarih-dışı unsuru düşünüp taşınarak, karşılaştırarak, ayırıştırıp birleştirerek sınırlandırmak yoluyla, kuşatıcı her sis bulutunun içinde şimşek gibi çakan bir ışık huzmesinin doğması yoluyla, yani ancak geçmişten yaşam için yararlanmak ve olup bitmiş olanı yeniden tarih kılmak yoluyla insan olur” (Nietzsche 2015: 9). Bu açılan tarih-dışı mekân (*Denkraum*) tekil farklılıkların ve baskılananların kendine söz hakkı bulduğu bir ufuk oluşturur. Fakat tarih-dışı bir konuma yerleşmek ya da egemenin somut gerçeklik ve imgeler üzerinde yarattığı geleneğin zor ve şiddetinden çıkabilmek bir hayli güçtür. Hannah Arendt'in ifade ettiği şekliyle, “[i]çinde doğduğumuz kültür ve dünyadan farklı olan, zamanın tam da kalbinde bulunan bu küçük zaman dışı mekânı geçmişten miras veya devralmak mümkün değildir. O sadece gösterilebilir; her yeni kuşak, daha doğrusu kendini sonsuz bir geçmiş ile sonsuz bir gelecek arasına dahil eden her yeni

insanın onu yeniden keşfetmesi ve bu yolu sebatla, zahmetle yeniden hazırlaması gerekmektedir” (Arendt 2012: 26). Dolayısıyla mevcut tarihsel gelenek, kendi içinde geçmişte yapılagelen ve örtük kalmış özgürleşme pratiklerini ve potansiyelini, üstü örtülü kalan sessizlerin payını mevcut şimdiki ve tarihe egemen olan düşüncenin perspektifinde taşıyamaz. Burada söz konusu olan durum, şimdiki otoriter olarak kuşatan geleneği bertaraf etmekle ilgilidir. O bertaraf edildikçe, geçmiş kendisini şimdiki başka bir suretle açar; dolayısıyla tarihsel bir kavram olan gelenek fenomenini aktüel dünyadan hareketle değil tam da olanaklılık ufkundan yorumlamak gerekmektedir. Zira geleneğin özgürleştirici yönü bu suretle *gelecekte* ve *şimdiki* yakalanır. Geleneği pozitif anlamda ele almak, aktüel dünyanın sınırlarından çıkmaya, eş deyişle geleceğe yönelik bir adım attıkça geçmişin de kendisini yepyeni bir surette göstermeye çalışmasıdır. Walter Benjamin’in öne sürdüğü üzere, “[g]eçmiş tarihsel olarak kurmak ‘onu gerçekten olduğu gibi’ tanımak değil, tehlike ânında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir. [...] Geleneği, onu hükmü altına almak üzere olan konformizmin elinden çekip almak, her dönemde yeni baştan girişilmesi gereken bir çabadır” (Benjamin 2012: 41). Dolayısıyla otorite tarafından ele geçirilmiş bir tarih imgesiyle karşı karşıya buluruz kendimizi. Hem tarihi hem de kendimizi kurtarmaktır söz konusu olan. Geleceği bir ufuk olarak karşıya koyup geçmişin egemenin anlattısının pençelerinden çekip almaktadır. Geleceği bir ufuk olarak karşıya koymak, mesafeyi her daim açık tutmak anlamına gelir. Geleceği, mevcut şimdiki elinden kurtarmaktır. Ufuk, her ne kadar ona yürünürse yürünsün kendi varlığını koruyacaktır. Nietzsche’nin belirttiği üzere, “yaşayan varlık yalnızca bir ufkun içinde sağlıklı, güçlü ve verimli olabilir; çevresinde bir ufuk çizmeyecek kadar yeteneksiz ve yabancı bir bakışın içine kendi bakışını yerleştiremeyecek kadar bencilse, hastalıktan bitkin durumdadır ya da vakitsiz bir çöküşe doğru hızla ilerlemektedir” (Nietzsche 2015: 8). Dolayısıyla hastalıktan kurtulmak için risk almayı göze alarak geleceğe uzanmaya cesaret göstermek gerekmektedir. Benjamin’in haklı olarak işaret ettiği üzere, sadece kurtarıcı

olmayı değil, aynı zamanda Deccal'e boyun eğdirmeyi de gerektirmektedir (Benjamin 2012: 41).

Aby Warburg'un *Bellek Atlası (Mnemosyne Bilderatlas)* adlı çalışması tam da Deccal'e boyun eğdirmeye yönelik bir çaba olarak okunabilir. Aby Warburg, sanat tarihi alanında sözünü ettiğimiz türden bir zaman-dışı ya da açık yöntem olan *synderesis* yöntemi üzerine kurulmuştur. *Synderesis* yöntemi, Aby Warburg'un tarihin belirli türden parçaları arasında haritalandırmayla birlikte deneyim ve kavram arasında farklı türden analogik bir ilişki kurma çabası zaman-dışı bir mekân açma, metaforik bir mesafe kurma edimi olarak yorumlanabilir. İmgelerin, kolektif bellekteki iz bırakan unsurlarını açıklamaya çalışan Aby Warburg, *pathosformel* (pathos formula) ile imgelerin *logosla* farklı türden bir ilişki kurmasını sağlayarak temsil edilemeyen temsil edilmesi ve sessizin sesini duyurmaya çalışmıştır. Bilginin lineer, birikimli bir şekilde ilerleyen yığın olmadığına dikkat çeken Aby Warburg, canlı ve devinimli imgeler aracılığıyla yaşayan imgelere işaret etmektedir. Aby Warburg, *pathosformel* ile sanat eserinde açığa çıkan öznel dışavurum ve açıklama biçimlerin, kolektif bellekle olan ilişkisini açığa çıkartmaya çalışır.<sup>7</sup> Didi-Huberman, Aby Warburg'un *pathosformeller* retorik, duygusal ya da bireysel dönüşlerin basit konularına indirgenemeyecek düzeyde ruhsal zamanın görünen -bedensel, jest/işaretsel, sergilenen, figüratif- semptomlarıdır (Didi-Huberman 2001: 622). Böylelikle Aby Warburg, kolektif hafızada bastırılmış olan bilinç-dışı durumları açıklamayı hedeflemektedir. İmajların, bilinç-dışıyla ilişkisi bakımından psikanalizle olan bağı yadsınamaz bir şekilde ortadadır. Fakat bu metin nazarında merceğimizi daha çok tarihle olan ilişkisine çevirmeyi amaçlıyoruz.

Şimdi, zaman-dışı ya da tarih-dışı bir mekân açma hâlini tarih felsefesi kapsamında gelenekle olan ilişkisini yeniden düşünmeye çalışalım. Edward H. Carr, *Tarih Nedir?* adlı kitabında tarih üzerine yapılan herhangi bir soruşturmanın

---

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, Aby Warburg'un *pathosformelin* epistemolojik bir kopuşa neden olduğunu savunmuştur. Ayrıntı için bkz. Akay, A. (2013). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

zorunlu olarak akıp giden zamana hangi yönden baktığımızın, daha da ötesinde bu bakışla içinde yaşadığımız somut, pratik, canlı toplumsallığa nasıl katıldığımızın ve onu nasıl ürettiğimiz bir göstergesi olduğunu ifade eder (Carr 2011: 58-59). Burada, geçmişte olup biten ve varolagelen tüm insanî ve toplumsal eylemleri, olayları ve ürünleri kuşatan *res gestae*<sup>8</sup> olarak tarihe dair ve tarih-yazımında tarih üzerine bilgi edinme etkinliğini bir tür “tarihsel metodoloji” bağlamında konu edinen *historia rerum gestarum*<sup>9</sup> olarak tarihçiye dair felsefî ve politik bir tavırla karşı karşıyız. Felsefî bir tavırla karşı karşıyayız; zira *res gestae* olarak tarih, insanların hem bireysel hem de toplumsal olarak kolektif bir zeminde yapıp ettiği bütün sosyal, kültürel, hukuki, ahlaki ve politik etkinlikleri ve ürünleri kapsamı bakımından, yaşanan *şimdiden* dönüp bakıldığında, insani olanın ihtiva ettiği bir *geçmişin* olduğuna, daha doğru bir ifadeyle, *şimdinin* her zaman *gelenekle* birlikte gelen bir *şimdi* olduğuna işaret eder. Zira Hegel’in dikkat çektiği üzere “gelenek, hareketsiz bir yapı arz etmez; tersine canlıdır ve kaynağından hareket ettikçe hacmi artan güçlü bir ırmak gibi çağlar. Bu geleneğin içeriği, düşünce dünyasının meydana getirmiş olduğu şeydir ve evrensel tin durağan kalmaz” (Hegel 2013: 71). Bu bakımdan, şimdii gelenekle birlikte ele almak ya da şimdinin yaşamsal yanını hesaba katmak, onun, tekil insanın öznel yaşantısının tarihsel olagelişinin yanında topyekûn insanlığın müşterek edimselliğini ve toplumsal belleğini içeren kültürel kurumların ya da törelliğin (*Sittlichkeit*) de tarihsel olagelişini içerdiğinin göstergesidir.

Burada tarihsel bir fenomen olarak geleneğin toplumsal bellekle olan ilişkisi oldukça derindir. Toplumsal bellek, canlılığı hasebiyle her ne kadar sınırlarını belirlemekten imtina edilmesi gereken bir kavram olsa da, özellikle muhafazakâr otorite toplumsal belleği sınırlamakta, tabiri caize açıklanabilecek her yaşamsal

---

<sup>8</sup> Yapılmış işler ya da şeyler anlamına gelen *res gestae* sözcüğü, geçmişte yapılmış tüm şeyleri niteler.

<sup>9</sup> Yapılmış işlerin ya da şeylerin anlatımı ya da betimlenmesi manasında kullanılan *historia rerum gestarum*, geçmişte yapılan tüm şeylerin yazıya geçirilmesi ya da kaydının tutulmasını niteler. Tarihinin geçmişe olan ilgisinin, içinde yaşadığı çağın şimdisiyle kurduğu ilişkiyle birlikte ele alınmasında bu kavrayışı temel alındığı öne sürülebilir.



olanağı dondurup katılaştırarak öldürmektedir. Tarihin önemli görünüşleri karşısında kendilerini körleştirmektedirler. Tarihi belirleyen çeşitlilik ve çok boyutluluk açıklığına karşı, kendi şimdisini geçmişle sürekli özdeşleştirerek tarihsel olanakları tamamen kapatmaktadır. Onların nazarında toplumsal bellek, bir depo vazifesi görür ve tarihsel imgelerin mitleştirilmesine dönüşür. Bu noktada imgelere yönelik önemli bir belirlenim yapmak durumundayız. İmgeler, yaşayan potansiyellerin üstünün örtülerek egemenin kukllarına dönüşme tehlikesine sahiptir. Özgürleştirme potansiyellerin elinden alınarak, tarihle yapay bir özdeşlik ve duygudaşlık kurma riskini barındırırlar. Böylelikle, tarih deposunda bulunan sayısız katliam, soykırım, toplumsal felaketleri belirli bir nedensellik kılıfına uydurarak meşrulaştırılma krizine yol açar. Bu noktada, Rancière'in ifade ettiği gibi, imgelerin özgürleştirme potansiyelini koruyabilmek için, imgeleri "duyulurun paylaşımı" nı ya da ortak bir yaşam formunu açıklamasına fırsat verecek, canlılığını ve olanaklılığı açık tutacak bir konumda tutmak gerekmektedir. Bu durumu Mehmet Şiray, Rancière'den hareketle şu şekilde ifade eder:

Rancière hiç bir imgenin kendine has, yalın bir gerçeklikle karşımıza çıkmadığına bizi ikna etmeye çalışıyor, ona göre her imge belli bir duyumsanabilir gerçekliğe aittir. Rancière'e göre, imge dediğimiz şey belirli bir gerçeklik ve belirli bir sağduyu (*sens commun*) denen şeyden oluşmuştur, imge her şeyden önce duyumsanabilir verilerin ortaklığıdır: yani görünürlükleri herkes tarafından paylaşılan şeylerin, bu şeylerin algılanış biçimlerinin ve yine paylaşılır olan, onlara atfedilen anlamların ortaklığı, anlam verme biçimi olarak uzay ve zamansal düzeneklerden bahsediyoruz (Şiray 2020: 95).

Mehmet Şiray'ın Rancière'den hareketle dikkat çektiği üzere, imgelerin belirli bir gerçeklik ve belirli bir sağduyudan hareketle oluşmuş olması, onlara yaklaşma biçimimizde belirli ölçütleri korumak gerekliliğine işaret etmektedir. Rancière'in "duyulurun paylaşımı" olarak tarif ettiği estetik kavrayış, belirli ölçüde görülebilir, söylenebilir ve duyulur olanın ne olması gerektiğine karar vermekle ilgilidir. Dolayısıyla, duyulurun paylaşımını temel alarak hem tekilliklerin söz bulduğu hem de özdeşleştirici bir totalitarizme gidilmeden belirli anlamsal bağlar yakalanabilir görünmektedir.

Bu noktada, Kant ve Hegel'i paranteze aldığımızın farkında olarak, doğrudan Herder'e vurgu yapmamız yerinde olacaktır. Zira Herder, tarihsel olanı hem kendi tekillikleri içinde ele alarak hem de evrensel olarak bir kurucu bir bütünlük arayışına gitmeden belirli değerler eksenine tarihe yaklaşılabilirliğini öne sürmektedir. Herder'e göre tarihsel olaylar, doğa bilimlerinde görüldüğü gibi teorik aklın konusu olan kendine has bir tür yasallık ya da nedensellik içermez. Tarihsel olaylara analitik düzlemde süreklilik ya da tekrar kazandırılabilir soyut ve ebedi ideler yoktur. Parçalardan hareketle bütüne gidimli/diskürsif bir faaliyet sonucu erişilemez. Bu bakımdan tarihe şekil veren, onun harcını karan, tıpkı canlı bir organizma gibi doğup büyümesini sağlayan yegâne şey, her bir tarihsel fenomenin kendine has bireyselliği, biricikliği, bir kere gerçekleşen ve tekrarı olmayan yapısıdır. Böyle bir yaklaşımla Herder, tarihsel olanı başka bir düzlemde birlik altında toplar; ona göre "[h]ümanitenin örnekleri tarihte hep parıldar ve ona yaklaşmak için gösterilen her çaba, kaderin büyük koruyuculuğu altında daima canlı bir iz bırakır. Böyle bakıldığında ulusların tüm tarihi, hümanitenin ve insani yetilerin en güzel tacına erişime konusundaki bir yarış okulu olarak görülebilir" (Herder 2012: 30). Herder tarihsel olanın tinsel boyutuna işaret ederek *hümanite* idesi altında düşünme olanağına dikkat çeker. Amaçlar doğrultusunda insan doğası ve tek tek insanların kendisi özel bir *anlama* ve *değere* sahiptir. Ancak bu şekilde tarihsel olan ya da gelenek, salt epistemolojik bağlamda öznel bir surete bürünerek hüviyetini kendine benzeten kısır bir konumdan sıyrılıp ontolojik olarak neyse o olduğu şekliyle, eş deyişle öznel ve nesnel boyutta yaşamı ve anlamı da kapsadığı hâliyle ele alınabilir. Dahası bu yaklaşım, toplumsal belleği ve *kamusal* geçmişi de içeren *özneler-arası* bir düzlemi konu edinir; gözlerini hümanitenin sürekliliği ile özgürlüğün olanaklılığının öne-koşulduğu tarihsel bir sahneye çevirir.

Herder'in tarihe yaklaşımı ile Rancière imgeleri yaklaşımı, her ne kadar birbirlerine tamı tamına örtüşmüyorsa da anlam ve değer bağlamında düzenleyici bir *hümanite* idesi ve *özneler-arasılık* bağlamı, "duyulurun paylaşımı"yla bir arada neden düşünülmesin? Böylelikle hem tekilerin farkını gözetken hem de tekilliğin

müşterek bir kamusal yaşam düzlemini korumasına olanak tanıyan, eş deyişle tekilliğin egemen karakter olarak bir baskı mekanizmasına dönüşme tehlikesini bertaraf etmeye çalışan, bir zaman-dışı ya da tarih-dışı mekân açılmınamaz mıdır? Bu zaman-dışı mekâna bir dair bir yönelim ya da uzanım edimiyle, imgelerin eleştirel gücü tesis edilemez midir?

Sanıyorum ki bu noktada, imgelerin eleştirici gücünü tesis etmek adına, eleştiri kavramını yeniden tarif etmek gerekebilir. Roland Barthes, *Eleştiri ve Hakikat* adlı çalışmasında eleştiriye şöyle betimler: “Eleştiri, geleneksel yargılama işleviyle sınırlı kalması halinde ancak konformist olabilirdi; yani yargıçların çıkarlarına uygun davranabilirdi. Ancak kurumların ve dillerin hakiki “eleştiri”si, onları “yargılamaya” değil, onların *farklarını anlamaya*, onları *tefrik etmeye*, *bölümlemeye dayanır*” (Barthes 2016: 9-10). Eleştirinin farkların ayırt edilmesi ve görünür kılınmasıyla birlikte eleştirel tutumu tam da temsil edilemeyeniyi temsil etmeye olanak tanıyan bir düzleme yerleştirme olanağı söz konusu olabilir. Eleştiri, mahkeme kurarak bir tür yargı mekanizmasını işletip evrensel bir ölçüt yerleştirmenin yanı sıra, tam da farklı olanın kendi sözünün ve bedeninin duyulur ve görünür kılacak bir karar verebilme cesaretiyle ilişkilendirilebilir.

Yukarıda, imgelerin tarihsel bir fenomen olan gelenekle olan ilişkisini biraz dağınık da olsa belirli bir hassasiyeti göstererek tartışmaya çalıştık. Tarih imgesi ve gelenek arasındaki ilişkiyi, imgelere yönelik belirli bir eleştirel yönelim kazandırmaya çalışarak sorunsallaştırmayı denedik. Peki, imgelerin eleştirel gücünü içinde yaşadığımız dünyada hangi fenomenlerde arayacağız, onların sahip olduğu potansiyelleri görme olanaklarına nasıl sahip olacağız? Tarihin hâlihazırda bir depo olmaktansa, yaşayan imgelerle birlikte geleceği kurabilecek gücünü nasıl betimleyeceğiz? Bütün bu soruların cevabını, Walter Benjamin’in “diyalektik imge” kavramının tarihle olan ilişkisinde bulmaya çalışalım.

### 3. “Diyalektik İmge” ya da Tarihin Havını Tersine Taramak

Nurdan Gürbilek, Benjamin’in *Son Bakışta Aşk* adlı kitabı için kaleme almış olduğu “Sunuş” yazısında Benjamin’in yöntemini, kendisinin de *Alman Tragedyasının Kökeni*’de öne sürdüğü üzere “çileci bir çıraklık” olarak tarif eder: “Zihin nesnesine ancak uzaktan, kendini geri çekerek, bütünlük fikrinden vazgeçerek yaklaşmalıdır. Geçmişin ya da uzak ruhsal dünyaların ifadelerini kendine mal etmek, kendi fantezilerinin parçası kılmak yerine, nesnelere ya da olguların kendisinin konuşmasına izin vermelidir” (Gürbilek 2012: 31). Varsayımlardan sıyrılmış bir şekilde nesnesiyle temas etmek ister Benjamin; tıpkı Didi-Huberman’ın yukarıda belirttiğimiz üzere, bilme istencin sürekli bir bitmemişlik ilkesi riskini kabul etmiştir çoktan. Üstü örtülmüş o tekil anın kendisine konuşacağı anı sebatla bekler; tekilliğin gücünü duyumsamaya çalışır. Kültür adı verilen enkazdan, kurtarılabilecek parçalar arar durur. “Tutarlı bir sisteme kuramsal açıklığa ulaşmayı hedeflemektense, düşüncenin gergin, belirsiz uçlar arasında salınmasından bir şey umar. Hakiki zihinsel bir bütünden çok, yıkıntılarda, eski sistemlerden arta kalanda, kırık dökük parçalarda arar” (Gürbilek 2012: 24-25). Taşlaştırılmış, durağanlaştırılmış, özdeşleştirilmiş o geçmişten bir ışık, bir ses, kelimenin tam anlamıyla bir yaşam yakalamak ister. İlerleme arzusu değildir onunki, çöküşün içinden filizlenen bir yaşam umudunu kovalar. Koleksiyonlarda, alıntılarda, pasajlarda, montaj tekniğinde bulmaya çalışır o devinimi. Şimdinin geçmişi ele geçirmesini kırmaktır niyetini; tarihi ve geçmişi özgürleştirmek için Deccal’e boyun eğdirmektir. Kelimenin tam anlamıyla, geçmişe asıl sadakat, bugüne şiddet uygulamaktan geçmektedir. Bugünün tarihsel imgesine, geleneğin yarattığı imgeyle mücadeleyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla sistemli bir yaklaşım sunmaz Benjamin, nedensellikler kurarak çözümleyici bir yola gitmez. Tarihi kavramların altına yerleştirmek değildir niyeti. Tüm insanlığın sahne aldığı birer izdir tarih; izleri bir araya getirerek, yeni kümelenmeler yaratarak ufuğa işaret eder. Pasajlarda dolaşması bu yüzdendir, gelecek kriz ve çatlaklardan sızacaktır. Yaşam, *flâneur*ün keşfiyle dile gelecektir; umut tekil anın çözülmesinden doğacaktır.

Benjamin'in talebi, tam da baktığı nesnenin kendisine cevap vermesini beklemektir; eş deyişle *aurasını* yitirmiş bir çağın yılgınlıklarını aşmaya çalışmaktadır. "Bu eğilimler, itici gücünü Yeni'den alan imgelemi en eski geçmişe yöneltir" (Benjamin 2021: 89). Bütün bir toplumsal belleği canlandırır bu yönelim; toplumun bilinç-dışında açılan ufuk, umudu filizlendirir. Zaman-dışı ve tarih-dışı bir mekân açılır orada; kurtarır geçmişi şimdinin gölgesinden. "Mutluluk imgemiz ayrılmaz biçimde kurtarma ve kurtarılma imgemizle birliktedir. Tarihin konusu olan geçmiş imgemiz için de böyledir bu. Geçmiş, gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısı açan budur" (Benjamin 2012: 39-40). Bu tarih-dışı mekân, tarihin kaybolmayan olaylarını içerir. Geçmişi bütün anlarıyla kuşatır. Tarih bir ilerleme olarak ele alınmaz bu yüzden, tarihin yıkıntılarında kurtuluşu bulmaktır söz konusu olan. "[T]arihçi, olaylar dizisini tespih çeker gibi peşpeşe sıralamaktan vazgececektir. Bunun yerine, yaşadığı dönemin çok belli bir dönemle oluşturduğu kümenin farkına varır. Böylece kurulan bugün kavramı, içinde Mesiyani zaman kırıntılarının uçtuğu 'şimdi'nin zamanı'dır" (Benjamin 2012:49). "Şimdi'nin zamanı" diye adlandırdığı, insanlık tarihinin tamamını içeren tarih-dışı toplumsal bellektir.

Geçmişin izi nesne, olgu ve imgelerde keşfedilmeyi durup beklemez. "Geçmişin gerçek imgesi *uçucudur*. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzerine kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren resim olarak yakalanır" (Benjamin 2012: 10). Dolayısıyla geçmiş imgesi yitirilme tehdidi taşır; bir daha yakalanamayacak şekilde kaybolur gider. Fakat yakalanırsa, tarihsel olgular zincirinin sürekliliğini bozar. İmajlarla dolu düşünceye birden farklı bir surette görünür her şey. "Düşünme sadece düşüncelerin akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konulmasıdır. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisini de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür" (Benjamin 2012: 48). İmge, içinde toplumsal belleği sonsuzca içeren bir monad gibidir âdeta; tarihin yıkıntılarında açılan imge, sanki bastırılmadan kurtulurcasına haykırarak bir şok etkisi yaratır. Geçmişin

gerçekleşmemiş vaatlerinin açılma olanağı bulmuşçasına yoğunlaşır tarihin yıkıntılarının parçalarından açılan o sızıntıya. Tekil anda çözülmesinde bütün bir toplumsal bellek kristalleşir. İmgenin diyalektiği denilen şey tam olarak budur. Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı* adlı eserinde “diyalektik imge”yi şu şekilde tarif eder:

Diyalektik imge: Tek tek parçalar öyle bir biçimde kümelenecek, bağlamından kopartılmış alıntılar öyle bir biçimde yan yana getirilecek, birbirlerine uzakmış gibi görünen nesnelere arasında öyle yakınlaşmalar kurulacak, bugünle geçmiş arasında öyle takımyıldızları oluşturulacaktır ki, insanın zihninde şimşek hızıyla çakan imge modernliğin ilk tarihini aydınlatmada en büyük soyutlamadan daha aydınlatıcı olabilecektir (Gürbilek 2019: 14)

Bugünle geçmiş arasında oluşturulan takımyıldızları, geleneğin ve imgenin egemenin özdeşlik ve meşrulaştırma aracı olmasından sıyrır; kurtarıcı potansiyele işaret eder. Böylece toplumsal bellek, gelenek olarak tanınmayan görülebilir, söylenebilir ve duyulur olmasına koşul oluşturabilme imkânına sahip olur. Kültürün enkazından parçalar, kümeler halinde kurtulur; hükmedenlerin elinden alınır geçmiş imgesini, geçmişin hesabını sormak kuvvetiyle birlikte. Bastırılmışlar bir hayalet gibi geri döner böylece. Elbette bu geri dönüş, tarihi bir ilerleme olarak görmeye götürmemelidir. Benjamin’in “Tarih Kavramı Üzerine”nin dokuzuncu maddesinde Klee’nin *Angelus Novus*’u betimlediği satırlarda öne sürdüğü üzere, “[b]iraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet’ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, *bu fırtınadır*” (Benjamin 2012: 43) Bu yüzden, ezilenlerin kayıp zamanının açılmasındır geçmişten beklenen, bir kurtuluş momentinden daha fazlası değildir. Tarihin fırtınası üzerine kurucu bir bütünsellik inşa etmek hiç değildir. Bu yüzden kültürü, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olarak tarif eder Benjamin. Toplumsal hafıza bir duygudaşlık ve özdeşlik değildir; anlamını farkı belirleme üzerine kuracaktır her daim. Kültür, geçmişin ganimetleri olarak kabul edilmez; tarih imgesi her zaman yığıntılar olarak

parçalarda bulur sözünü. Dolayısıyla, “ezeli ebedi” bir geçmiş çıkmaz ortaya; görev tarihin havını tersine taramaktan öteye gitmeyecektir hiçbir zaman.

Buradan hareketle diyebiliriz ki, bir olgunlaşma ya da ilerleme süreci değildir tarihin havını tersine taramak; birbirleriyle ilişkisiz görünen iki anın birleşmesidir. Bu tıpkı, süregiden düz bir insan kuyruğunda sırayı bozan birinin geriye dönüp baktığında sırayı bozan başka birini doğrudan görmesi gibidir; aradaki hiçbir kişi (yani tarihsel moment) bu derece dikkat çekmez. İşte “şimdi’nin zamanı”nda o ikisi arasında bir kümeleşme ya da yoğunlaşma, bir ilişkisellik yakalanır. Diyalektik imgenin bu gücü, tam da *aura* varsayımı ve kökenle ya da kaynakla (*Ursprung*) ilişkilidir.

Susan Buck-Morss *Görmenin Diyalektiği*’nde Benjamin’den yaptığı alıntıyla kökeni şu şekilde tarif eder:

Köken (*Ursprung*) tümüyle tarihsel bir kategori olmasına karşın, yine de başlangıçlarla hiçbir ilişkisi yoktur (...) Köken sözcüğü, ortaya çıkan şeyin oluş sürecini değil, daha fazlasını, oluş ve ortadan kalkma sürecinden çıkan şeyi ifade eder. Köken, bir girdap gibi oluşun akışı içinde durur (...); ritmi yalnızca çifte bir içgörüyü açıktır (Buck-Morss 2015: 24).

Kökenin başlangıçlarla değil de başlangıç ve sonucu kuşatan bir bağlamdan açığa çıkması oldukça vurucu bir ifadedir. Başlangıç ve sonucun lineer çizgisinin kendi içsel nedenselliğini belirleyen bir etken olarak yer alması da o ilişkiselliğin kökeninde kendisini gösteren bir girdap gibi “içinde” durur. Buradaki içinde-olmaklık ifadesi, bir kapalı bir mekânın içinde bulunduğu anlamda bir içinde-olmaklığa işaret etmemektedir. Belki de tam Heidegger’in belirttiği gibi, “[i]çinde-olma mevcut şeylerin mekânsal “iç içeliğini” ifade etmez; çünkü asli olarak “içinde” ifadesi sözü edilen türden bir mekânsal ilişkiyi imlemez. Almanca ‘in’ [içinde] sözcüğü *innan*’dan (ikamet etme), *habitare*’den (eğleşme) gelmektedir. ‘An’ ise alışkın olmak, aşına olmak, koruyup kollamak anlamında olup *habito* ve *diligo* olarak *colo* imlemine sahiptir. İçinde-olma bu imleme sahiptir” (Heidegger 2018: 95). Dolayısıyla kökenin içinde olmaklığı, tam da dünyaya soğurulmuş anlamında “beraberce var olma”, daha kesin bir ifadeyle birlikte temas edilebilir bir halde olma manasındadır. İkamet edilen ya da aşına olunan bir dünyada zaten örtük olarak

bulunanın açılmasına, kapalılığını açmaya işaret etmektedir. Diyalektik imgenin bu noktada *aurayla* kurduğu ilişki açığa çıkar. Georges Didi-Huberman, auranın *imgenin kökense bir fenomeni* olduğunu ifade ettiği satırlarda yapmış olduğu şu belirlemeler oldukça önemlidir:

Benjamin'i keşfetmeye yönelik kelime dağarcığının üretken değişkenliğine sadık kalındığında, "tamamlanmamış" (*uncompleted*) ve "her zaman açık" (*always-open*) bir fenomendir. Bu nedenle, aura ve auranın çözülüşü aynı sistemin bir parçasıdır. (...) Ama aura ısrar eder, çözülüşüne tam olarak varsayım olarak direnir (Didi-Huberman 2015: 5).

Aura ve imgenin kökense bir birliği söz konusudur; imgenin tam da fenomenolojinin betimleyici (*description*) yöntemine uygun olarak hiçbir zaman *tamamlanmamışlık* ve *her zaman açıklık* niteliğinden ötürü bir tür serbest kalmışlığı söz konusudur. Bu bakımdan, kendisini her zaman bir *varsayım* olarak dretir. Tarihin yıkıntılarında kristalleşen ve bir hale gibi beliren, herhangi bir izah gerektirmeden kendini apaçık diyalektik imgenin, örtük olanın belirtik kılınmasıdır sadece. Bu yüzden tarihin havını geri taramaktır işlevi; kendisini her zaman tamamlanmamışlık ve her zaman açıklık karakterinden ötürü bir varsayım olarak sunmaya devam edecektir. Kökene yönelik soruşturma, bu yüzden bir şeyi tamamlamak ya da nihayete erdirmek için değildir. Kurulan durağan ve katı ilişkileri çözüp onların kıvrımlarını açmaktır tek hedef. Panofskyci ikonoloji bu yüzden yetersiz kalır burada; zira bir idenin tamamlanmasına işaret edecek unsurlar arayıp durur yaşamın vitrininde. Oysaki köken, tam da "şimdi'nin zamanı"yla ilgilidir; tarih-dışı ya da zaman-dışı o kökene temas edip yaşama dönmekle ilintilidir. O temas ki, mevcut ilişkilerin çözülmesine ve toplumsal belleğin görünür kılınmasına olanak tanıyacaktır. Benjamin bu yüzden imgeyi diyalektikle ilişkilendirmiştir; olumsuzlamanın olağanüstü gücünü kullanarak ve yeni bir senteze varmadan çözecektir. İmge, bir zaman kristali oluverir böylece, hiçbir belirlenime ait olmaksızın, eş deyişle belirlenimsiz bir şekilde tarihin yıkıntılarında açılabilir. İşte bütün bunlardan sonra, aura deneyimin nasıllığı üzerine belirli betimlemeler yapabilme olanağına sahip oluruz. Aura deneyimi, bakışın yöneldiği yerden bir yanıt verilmesi *beklentisiyle* (*Erwartung*) ilişkindir. Yalnızca, bu beklenti gerçekleştiğinde



tam manasıyla bir aura deneyimi söz konusu olur. Bir şey için bakılan nesnenin ya da imgenin sahip olduğu aurayı duyumsamak, ona bakışımıza yanıt verme kapasitesiyle donatmak demektir. Hiç şüphesiz aura deneyimi, bilinç-dışı olan toplumsal bellekle bir beklenti içinde ilişkilenecek anlamına gelir.

### **Sonuç**

Bu çalışmada, öncelikle imgelere yönelik tarihsel bir perspektifte bulunarak üç önemli uğrağı öne çıkarmaya çalıştık; ilk önce geleneksel metafiziğin sınırları çerçevesinde imgelerin mahiyetine değindik. İkinci olarak, Kant'ın transendental felsefesini temel hatlarıyla tartışarak şemalar ve sembollerin, hayal-gücü yetisinin imge üreten ve zihinde imge canlandıran bir içeriğe sahip olduğunu tartıştık. Üçüncü olarak da imgelerin fenomenolojik olarak nasıl yorumlanabileceğini güncel tartışmalar ekseninde ele aldık. Bu bağlamda, özellikle imgelere yönelik tartışmada Panofskycini ikonoloji ile William Mitchell ve Gottfried Boehm gibi "resimsel dönüş" temsilcileri üzerinden bir perspektif belirledik.

İkinci olarak, tarih ve imge ilişkisini, tarihin mevcut şimdiyle olan bağıni göstererek birçok filozofun düşüncesi ekseninde tartışmaya çalıştık. Özellikle, tarih felsefesinin bir kavramı olan gelenek fenomeniyle birlikte tarih imgesinin olduğundan başka türlü okunup okunamayacağını, egemenin geleneği kendi elinde tutmasından hareketle özellikle imgelerin gücüne dayanan eleştirel bir tarih imgesinin mümkün olup olmadığını soruşturduk.

Son olaraksa Benjamin'in "diyalektik imge" kavramından hareketle, tarihin "şimdi'nin zamanı" olarak zaman-dışı ve tarih-dışı, dolayısıyla da bilinçdışı bir toplumsal bellek mekânından hareketle tarihin yıkıntıları arasında kurtuluşun kendisini imgesel olarak nasıl açıkladığını ele aldık. Böylelikle eleştirel bir tarih imgesinin Benjaminici örneklerini genel hatırlarıyla tartıştık.

Bütün anlatılanların ışığında önemli bir tartışmaya işaret ederek bu çalışmayı sonlandırmayı planlıyorum. Panofskyci ikonoloji ve resimsel dönüşün temsilcileri arasındaki tartışma bağlamında, Kant'ın "estetik ide" ile Walter Benjamin'in "diyalektik imge"sini birlikte ele almanın bir olanağı söz konusu

mudur? Başka bir ifadeyle, estetik idelerin hayal-gücünün bir temsili olması bakımından yetilerin arasındaki özgür oyundan hareketle hiçbir belirleyici yargıyla kategorilerin altına denk gelmemesi, dolayısıyla belirlenim kazanmaksızın düşünülebilir olmaya fırsat verme olanağı ile diyalektik imgenin tamamlanmamışlığı ve her zaman açıklığı aynı düzlemde okunabilir mi? Zira Kant bağlamında, estetik ideler aracılığıyla dehanın yarattığı ürünün tecrübesi, yetilerin *serbest kalmasına* olanak tanıyor ve böylelikle yetilerin özgür oyunuyla oluşan beğeni yargısında çıkarsız bir haz almak mümkün oluyordu. Kant'ın özellikle imgelerin hayal-gücüne yarattığı bu serbestlik ve olumsuzluk zemini, olanaklılığı düşünmek bakımından çok kıymetlidir. Benjamin bağlamındaysa, "diyalektik imge"nin ya da genel olarak fenomenolojik yöntemin imgeyi *serbest bırakması* vasıtasıyla onun kendi kendisini açıklamasına olanak verme, imgenin içerdiği bütün insanlığı kuşatan bir toplumsal belleğin söze ve görünüme sahip olmasına koşul oluşturuyordu. Bu noktada özellikle, imgelerin yarattığı görünümlerin tarihdışı ve zaman-dışı bir dünyasallık ya da mekân açıklaması bakımından şimdiki yakalama ekseninde oldukça kıymetlidir. Bu iki serbest bırakma olanağını birlikte nasıl düşüneceğiz? Burada soru açık bir şekilde, düşünülür dünya (*mundus intelligibilis*) ile köken ya da kaynak (*Ursprung*) arasında nasıl bir ayrım olduğu sorusuna dayanmaktadır.

Her iki düzlemin de *anlam ve değer* ekseninde bir arada düşünülmesinin olanağı vardır elbette; fakat idelerin imgelerin dilini elinden alma tehlikesiyle de karşı karşıyayız. Bu noktada belki Herder'in ifade ettiği anlamıyla *hümanite* idesinin her bir tarihsel olgunun kendi bireyselliğini koruyarak ele almasının imgeler ve ideleri pozitif anlamda birleştirecek bir olanak tanıdığını ifade edebiliriz. Bu bağlamda ide, Herder'in ifade ettiği şekliyle zorunlu olarak sentezleyici bir bağlamda ele alınmayabilir. Bu noktada özellikle dikkat çekmek istediğim fenomen, aura varsayımının en özgün karakterini veren beklenti fenomenidir. Ele aldığımız üzere, auranın bir varsayım olması, aslında belirli bağlamda yaklaşılacak nesneye yönelik yanıt verme beklentisi içinde olma ya da auranın olanaklarını öne-koşma

fırsatı verir.<sup>10</sup> İşte, bu öne-koşma ya da varsayımı hümanite idesiyle ilişkilendirebilirsek, Rancière'in "duyuların paylaşımı"nı daimî kılacak bir imge ya da imajlar teorisi tesis edebiliriz. Böylelikle imgeler, tarihsel bir fenomen olan geleneği pozitif anlamda canlı tutabilecek bir olanağa sahip olabilirler.

---

<sup>10</sup> "Beklenti" fenomeninin, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eserinde Dasein'in olası bütünlüğü tesis etmek için *ölüm* fenomeniyle ilişkisini düşündüğümüzde, aslında henüz olmayan ama hep-olabilirlik niteliğine sahip olan bir fenomeni beklemenin, sahil/otantik bir ilişkisellik olanağı yaratmasıyla ilişki kurmaya çalışıyoruz. Benjamin, ne arayacağını önceden belirlemeden yine de tarihin yıkıntılarında bir şey araması, o yıkıntılardan bir şey bulmayı beklemesi, aslında bir anlamlılık düzleminde hareket ettiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu suretle aura varsayımındaki beklenti ediminin, tam da kapalı olanın açılması için en büyük olanak olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla imgelerin söz ve görünüm kazanması, tam da sessiz olanı duymak isteme arzusuyla ilişkilenebilir.

## An Investigation on the Critical Power of Images and the Image of History

### *Summary*

**Kenan Mutluer**

Doktoral Student

Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Science and Letters, Department of Philosophy, Istanbul, TR

ORCID: 0000-0001-7568-4038

kemutluer@gmail.com

### **Introduction**

The aim of this study is to investigate whether images, which are an element of thought activity, have a critical power in terms of their relationship with the philosophy of history, a discipline of philosophy; Our aim is to evaluate the outputs we obtained in this investigation together with Walter Benjamin's concept of 'dialectical image', which offers a critical approach to history. In this regard, we will first try to develop a historical perspective on images by revealing the ontological and epistemological status of images in the history of philosophy. Here, we will reveal how images are handled, especially with a phenomenological approach, on the axis of traditional metaphysics, Kant's transcendental philosophy and current debates. Then, we aim to mature our investigation by discussing the relationship of history with images and tradition on the axis of the philosophy of history, and by problematizing the possibility of images to establish a timeless or extra-historical space/field, based on the concept of social memory. After that, we will deepen the basic arguments we have developed on the image and the image of history, accompanied by Walter Benjamin's reading of history based on the assumption of dialectical image and aura. At this point, we will show how the sovereign dominates the image of history and re-evaluate the images in the context of their political possibilities. In the last section, we will conduct a discussion on the basis or source of the horizon of possibility created by images, on the axis of the basic problems that will allow us to evaluate many of the elements we have discussed together, on the axis of Kant's 'aesthetic ideas' and Benjamin's concept of 'dialectical image'.

### **1. A Historical Perspective on Images**

The ontological and epistemological status of images in the history of philosophy has been discussed for centuries. From ancient Greece to Kant's transcendental philosophy, images have been at a much lower level than ideas (*idea*) or concepts (*énnoia*). In this period, which we will describe as traditional metaphysics, it is argued that there is a kind of correspondence between thought and existence, in other words, due to the correspondence or harmony between the law of thought (logic) and the law of existence, the objects of the intelligible world (*noeton*) or the concepts in thought (*noien*) itself has

been seen as the object of investigation only of the *noesis* and *dianoia* activities of the mind.

With Kant's transcendental philosophy, the lost reputation of the ability to feel (*Sinnlichkeit*), imagination (*Einbildungskraft*) and images in traditional metaphysics was virtually restored. In the Transcendental Aesthetics section of the Critique of Pure Reason, Kant argued that the faculty of feeling (*Sittlichkeit*), which was previously considered to be of a lower order, should never be reduced to the faculty of thinking (*Apperzeption*), as they are of different origin. The most important result of this assertion is that the faculty of feeling is divided into two: empirical vision and pure vision.

Within the framework of Kant's transcendental philosophy, *schemes* and *symbols* enable very important discussions in terms of the production of images and the expression of morality. This point is very important, especially in terms of addressing the relationship between the intelligible world and the sensible world. This is exactly where the issue of symbol or icon manifests itself as it is related to images. In the 59th paragraph of *the Critique of the Power of Judgment*, titled 'On Beauty as a Symbol of Morality', Kant points out the *schemas* as the exemplification or sensualization of the faculty of understanding in intuition as *hypotyposis* (exposition), while the ideas of pure reason (especially freedom) during the experience of the mind are expressed by analogy through reflective judgment. He calls the examples or sensualizations that pave the way for thinking as symbols. In other words, it allows the imagination to operate freely without making any inferences about the object itself through certain traces or characteristic qualities. At this point, the release of imagination leads to the expansion of thought on the axis of morality, by reviving the ideas of pure reason through analogy through some traces it encounters in perception, in other words, in terms of being related to the idea of freedom. In this context, we can say that in Kant's transcendental philosophy, images or objects of aesthetics have a positive function in the context of displaying the possibilities of freedom.

Nowadays, we can argue that images, beyond cognitive capacities, have important roles that cannot be ignored in the axis of representing and reconstructing personal and social life. Visual arts, photography, cinema, digital images, montage, etc. Based on elements such as these, images have an indispensable bond with life. As Didi-Huberman points out, although images are very real in that they are described as living things that have a life of their own, they also carry the risk of causing a loss of reality in that they appear for a moment and disappear the next. But this risk, as Didi-Huberman states, comes from trying to describe them epistemologically from contentless and empty abstractions. Here, it would be appropriate to see images as phenomena related to the source or origin (*Ursprung*), independent of causality and universality. Therefore, since making a *definition* regarding the *essence* of images would mean limiting it and covering up the object's possibilities of self-display or its own *logos*, it is necessary to free the phenomenon or allow it to reveal itself, based on the life world and *intentionality* thesis of the phenomenology tradition. The most appropriate way would be to describe it as it is explained and manifested by allowing it. In this way, we may have the opportunity to handle the specific positions of the images by leaving them open to a limitation or violation.

These evaluations we have made regarding how images should be handled, to a certain extent, also provide a productive source for discussing the tension between the Erwin Panofskyian iconology tradition and representatives of the 'pictorial turn' such as William Mitchell and Gottfried Boehm. For example, the Panofskyan tradition of iconology, because it always accepts images as the concrete manifestation of an external truth, has turned to the language or logos that lies behind the images rather than the images themselves. Representatives of the 'pictorial turn', on the other hand, criticize a logos-centered image theory that emerges especially on the basis of language. They have developed a theory of the image that does not rely on the formal logic of language itself, as phenomenology puts it, but allows it to reveal the logo of the natural world in the phenomena themselves. In the most general sense, based on the phenomenological method that always keeps the 'horizon of possibility' 'open' in order to preserve the tension between the certain and the indefinite, the actual and the potential, or the visible and the invisible in the giving of the world or existence, we always examine the possibility and disclosure of images. They have put forward a theory that will always keep it open.

From this point of view, the *description* of images by releasing them reveals their own possibilities and differences and makes visible a tension aimed at exceeding the actual boundaries of the existing world or violating the existing world. This tension has the ability to liberate the subject who sees the images with a constant feeling of unfinishedness.

## **2. On the Relationship between History and Image**

A critical reading of history necessitates, to a certain extent, some kind of struggle with the existing image of history or tradition. Because the sovereign imposes itself as a dominant power, even force and violence, in social memory with the structures and institutions it has, thus endlessly building its historical tradition. For example, in his work titled *Nietzsche, Genealogy and History*, Michel Foucault states that, while analyzing the institutions and the power relations valid in these institutions, he aims to follow the traces of the body, which is a carrier space of the origin of historical events (*Abkunft*), taking into account the contradictions of modernization. It carries out the genealogy of the power relations between countless intertwined events and the traces of the place where the individual coincidental or coincidental events hidden in them occur (*Entstehung*). Genealogy basically tries to decipher the aspects that are covered and suppressed by the existing structures that have presented themselves in some way, within their own founding activities or discourses.

Through genealogy, Foucault sees history as an opportunity to reveal those who are dominated, not in the sense of knowledge, but by putting it in the service of extermination. Thus, we can argue that Foucault approaches history by taking into account a horizon of possibility in which the implicit will be made explicit. It is obvious that Foucault's method is based on an ahistorical perspective. This opened ahistorical space (*Denkraum*) creates a horizon where singular differences and the oppressed have the right to speak.

Therefore, the current historical tradition cannot carry within itself the liberation practices and potential that remained implicit in the past, and the share of the silent ones that remained implicit in the perspective of the thought that dominates the present

and history. The situation in question here is about eliminating the tradition that surrounds the present authoritatively. As it is eliminated, the past reveals itself to the present in a different form; Therefore, it is necessary to interpret the phenomenon of tradition, which is a historical concept, from the horizon of possibility, not from the actual world. For in this way the liberating aspect of tradition is captured in *the future* and in *the present*. As Walter Benjamin put it, 'to establish the past historically is not to recognize it as it really was, but to seize the memory that flashes up in times of danger. [...] To wrest tradition from the hands of conformism that is about to dominate it is an effort that must be undertaken anew in every period' (Benjamin 2012: 41).

Aby Warburg, who tried to explain the elements of images that leave a trace in the collective memory, tried to represent the unrepresentable and make the voice of the voice heard by enabling images to establish a different kind of relationship with logos with *pathosformel*. Pointing out that knowledge is not a linear, cumulatively progressing mass, Aby Warburg points to living images through lively and moving images. With *pathosformel*, Aby Warburg tries to reveal the relationship between subjective expression and expression forms revealed in works of art and collective memory.

Here, the relationship of tradition as a historical phenomenon with social memory is quite deep. Although social memory is a concept that should be avoided from determining its boundaries due to its liveliness, conservative authority in particular limits social memory and kills every vital possibility that can be explained by freezing and solidifying it, so to speak. They blind themselves to important aspects of history. Against the diversity and multidimensional openness that determines history, they completely close off historical possibilities by constantly identifying their present with the past. In their view, social memory serves as a repository and turns into the mythification of historical images. At this point, we have to make an important determination regarding images. Images have the danger of covering up living potentials and turning into puppets of the dominant. They carry the risk of establishing an artificial identity and empathy with history by taking away their liberating potential. Thus, it causes a crisis of legitimation by fitting the countless massacres, genocides, and social disasters in the historical repository with a certain causal cover. At this point, as Rancière states, in order to preserve the liberating potential of images, it is necessary to keep the images in a position that will allow them to reveal the 'the distribution of the sensible' or a common form of life, and keep their liveliness and possibility open. Aesthetic understanding, which Rancière defines as 'the distribution of the sensible', is about deciding what should be visible, sayable and sensible to a certain extent. Therefore, based on the distribution of the sensible, it seems that certain semantic bonds can be captured without resorting to an identifying totalitarianism in which singularities find expression.

Herder points out the spiritual dimension of the historical and draws attention to the possibility of thinking under the idea of humanity. For purposes, human nature and individual human beings themselves have special meaning and value. Only in this way can the historical or tradition be stripped of the barren position that makes its identity similar to itself by taking on a subjective appearance in a purely epistemological context, and can be addressed as it is ontologically, that is, as it includes life and meaning in

subjective and objective dimensions. Moreover, this approach deals with an intersubjective plane that includes social memory and public history; He turns his eyes to a historical scene where the continuity of humanity and the possibility of freedom are presupposed.

Although Herder's approach to history and Rancière's approach to images do not fully coincide with each other, why should not they be considered together with the idea of a regulative humanity in the context of meaning and value and the context of intersubjectivity, 'the distribution of the sensible'?

### **3. 'Dialectical Image' or To Brush History Against the Grain**

Benjamin's demand is to wait for the very object he is looking at to respond to him; In other words, he is trying to overcome the frustrations of an age that has lost its *aura*. 'These tendencies direct the imagination, which derives its driving force from the New, towards the oldest past' (Benjamin 2021: 89). This orientation revives an entire social memory; The horizon that opens in the unconscious of the society germinates hope. A timeless and ahistorical space opens there; It saves the past from the shadow of the present. This ahistorical space contains the events of history that do not disappear. It encompasses the past with all its moments. History is not considered as progress, so it is a matter of finding salvation from the ruins of history. The image is almost like a monad that contains social memory infinitely; The image that is revealed in the ruins of history creates a shock effect by crying out as if it is freed from repression. He concentrates on the leak that opens from the fragments of the ruins of history, as if he had the opportunity to reveal the unrealized promises of the past. In its dissolution in a singular moment, an entire social memory crystallizes. At that point, the constellations created between the present and the past strip tradition and image from being the dominant means of identity and legitimization; It indicates redemptive potential. In this way, social memory has the opportunity to create conditions for what is not traditionally recognized to be seen, said and heard. From the debris of culture, fragments escape in clusters; The image of the past is taken away from those who rule, along with the power to call the past to account. So the repressed returns like a ghost. Based on this, we can say that to brush history against the grain is not a process of maturation or progress; It is the merging of two seemingly unrelated moments. With the dialectical image, an aggregation or concentration, a relationality is captured between two moments in the 'now-time'. This power of the dialectical image is related precisely to the assumption of the aura and the origin or source (*Ursprung*). There is an original unity of aura and image. There is a kind of liberation of the image due to its quality of never being complete and always open, precisely in accordance with the descriptive method of phenomenology. In this respect it always insists on itself as an assumption. The image becomes a crystal of time, and is revealed in the ruins of history without belonging to any determination, in other words, in an indeterminate way. After all this, we have the opportunity to make certain descriptions about what the aura experience is like. Sensing the aura of the image means equipping it with the capacity to respond to our view. Undoubtedly, aura experience means interacting with the unconscious social memory in an expectant manner.



### **Conclusion**

In this study, we tried to highlight three important moments by first taking a historical perspective on images; First, we touched upon the nature of images within the framework of traditional metaphysics. Secondly, we discussed Kant's transcendental philosophy in basic terms and argued that diagrams and symbols have a content that produces images and revives images in the mind. Thirdly, we discussed how images can be interpreted phenomenologically, in the context of current debates. In this context, especially in the discussion of images, we determined a perspective through Panofsky's iconology and representatives of the 'pictorial turn' such as William Mitchell and Gottfried Boehm.

Secondly, we tried to discuss the relationship between history and image on the basis of the thoughts of many philosophers by showing the connection of history with the present. In particular, we investigated whether the image of history can be read differently than it is, with the phenomenon of tradition, which is a concept of the philosophy of history, and whether a critical image of history is possible, based on the power of images, based on the sovereign's possession of the tradition.

Finally, starting from Benjamin's concept of 'dialectical image', we discussed how salvation reveals itself imaginatively among the ruins of history, starting from a timeless and ahistorical, and therefore unconscious, social memory space as the 'now-time' of history. Thus, we discussed the Benjaminian examples of a critical image of history in their general sense.

### KAYNAKÇA – REFERENCES

- Akay, A. (2013). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Arendt, H. (2012). *Geçmişle Gelecek Arasında*, (çev. Bahadır Sina Şener), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Eleştiri ve Hakikat*, (çev. Elif Bildirici ve Melike Işık Durmaz), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk*, (çev. Nurdan Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2021). XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris (çev. Ahmet Cemal). *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Buck-Morss, S. (2015). *Görmenin Diyalektiği*, (çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Carr, E.H. (2011). *Tarih Nedir?* (Çev. Misket Gizem Gürtürk), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deleuze, G. (2019). Kant Estetiğinde Oluşum Fikri (çev. Hakan Yücefer). *Issız Ada ve Diğer Metinler*, (der. David Lapoujade), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Didi-Huberman, G. (2011). Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm. *Art History*, 24 (5), 622.
- Didi-Huberman, G. (2015). The Supposition of The Aura: The Now, The Then, and Modernity. *Walter Benjamin and History* (ed. Andrew Benjamin), London and New York: Continuum.
- Didi-Huberman, G. (2020). Tarihin Özgür Gözleri (çev. Orçun Türkay). *Cogito – İmajı Düşünmek* (ed. Emre Şan), Sayı 97, Bahar 2020. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Foucault, M. (2011). Nietzsche, Soybilim ve Tarih (çev. Işık Ergüden). *Felsefe Sahnesi – Seçme Yazılar 5* (çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). Sunuş, *Walter Benjamin – Son Bakışta Aşk* (çev. Nurdan Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2019). *Sessizin Payı*, İstanbul: Metis Yayınları.

Hegel, G.W.F. (2013). *Gelenek Üzerine [Felsefe Tarihi Üzerine Dersler]* (çev. Güçlü Ateşoğlu). *Alman İdealizmi 2: Hegel*, (Ed. Güçlü Ateşoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*, (Çev. Kaan H. Ökten), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Herder, J.G. von (2012). *İnsanlık Tarihi Felsefesi Üzerine Düşünceler* (çev. Doğan Özlem). *Tarih Felsefesi – Seçme Metinler*, (Ed. Güçlü Ateşoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kalaycı, N. (2020). Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: Poetik Kültürde ve Sokratik Kültürde İmge Üretimi. *Cogito – İmajı Düşünmek*, (ed. Emre Şan), Sayı 97, Bahar 2020, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment*, (trans. Paul Guyer and Eric Matthews), Cambridge ve New York: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2015). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, (çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon (2010). *Devlet*, (çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Şiray, M. (2020). Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği. *Cogito – İmajı Düşünmek*, (ed. Emre Şan), Sayı 97, Bahar 2020, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.