

cogito

İmajı Düşünmek

Sayı: 97 Bahar 2020

Cogito

Üç aylık düşünce dergisi

Sayı: 97 Bahar, 2020

ISSN 1300-2880

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.

adına sahibi:

LEVENT ALTUNBEK

Genel Müdür:

TÜLAY GÜNGEN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:

ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:

ŞEYDA ÖZTÜRK

Bu Sayının Editörü:

EMRE ŞAN

Yayın Kurulu:

ZEYNEP DİREK, İMGE ORANLI
NAZLI ÖKTEN, ŞEYDA ÖZTÜRK,
EMRE ŞAN, ZEYNEP TALAY

Grafik Tasarım:

FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ

Renk Ayrımı / Baskı:

PROMAT BASIM YAYIM SAN. VE TİC. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34
Esenyurt-İstanbul
Tel.: (0212) 622 63 63
Sertifika No: 12039

Yapı Kredi Yayınları: 5589

Reklam ve Halkla İlişkiler:

DERYA SOĞUK

Yazışma Adresi:

COGITO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161
Beyoğlu 34433 İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
E-posta: cogito@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: <http://www.cogitoyky.com>
<http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Yayın Türü:

Yerel süreli

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Sertifika No: 44719

Bu Sayıda:

Cogito'dan

- 5 • İmajı Düşünmek
- 17 • Nazile Kalaycı: Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik:
poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi
- 42 • E. Burak Şaman: Hat Nasıl Bir Surettir?
- 56 • Nami Başer: İmago
- 71 • Cana Bostan: Divandaki Tarih Meleği: Walter Benjamin'de
İmge-Uzam
- 81 • Mehmet Şiray: Jacques Rancière'in İmge Felsefesi:
Estetik İmgenin Diyalektiği
- 97 • Hakan Yücefer: İmgenin Ardındaki İmge:
Deleuze'de Eylem-İmgenin Üç Krizi
- 126 • W.J.T. Mitchell: Resimler Ne İster?
- 152 • Jacques Rancière: İmajlar Gerçekten Yaşamak İster mi?
- 163 • Emmanuel Alloa: İmajların Okunurluğu Bir Görsel Hegemonya
Eleştirisi
- 180 • Georges Didi-Huberman: Tarihin Özgür Gözleri
- 193 • Pelin Dilara Çolak: Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir? Sanatın İngesel
Doğası Üzerine Bir Deneme
- 208 • Lewis Johnson: İmajlarla Çalışmak: Resimlemenin Yapıbozumu ve
Gözde İlkin'in Sanatı
- 224 • Zeynep Talay Turner: Kavram, Metafor, Benzetme:
Nietzsche, Blumenberg, Musil
- 237 • Özgür Taburoğlu: Bilge Karasu Anlatılarında Işıklı İmgeler

Geçen Sayıdakiler

- 255 • İnsan Sonrası
- 256 • Yazarlar Hakkında

İmajı Düşünmek

Bugün imajlarla ilişkimiz ile dünyada varoluş tarzımız arasındaki bağlantı nedir? İmajların dünyayı algılayışımız, onu ifade edişimiz, kişisel ve kolektif kimliklerimiz üzerindeki etkisi nasıl anlaşılır? Bu sorulara yanıt vermek için, sanat kuramlarının, görsel kültür araştırmalarının, sinemanın ve edebiyatın imaj üzerine çalışmalarının yanında felsefi bir bakışa da ihtiyaç var.¹

Günümüz dünyasında imajların bireysel ve sosyal varoluşumuzda giderek önemli roller oynamaya başladığına tanık oluyoruz. Zihinsel ya da maddi, statik ya da hareketli, özel arşivlerimizde ya da kamusal alandaki geniş ekranlarda bulunan tüm imajlar belli bir mesajı aktarmak ve duyguları harekete geçirmek konusunda eşsiz bir güce sahipler. Gelgelelim imajlar kendilerini her zaman aynı şekilde sunmazlar. Bunun nedeni imajın muğlak bir fenomen olmasıdır, imaj hem yabancılaştırır hem özgürleştirir. Söz konusu muğlaklık beraberinde bir tür güvensizliği de getirir. İmajda hiçbir zaman kendimizi dilde olduğu gibi evimizde hissetmeyiz.

Fotoğraf, sinema, dijital imajlar ve sentez imajlar felsefenin imaja karşı takındığı eski tutumları sarsmıştır. Dijital devrim ve modern teknoloji, Platon'dan beri felsefenin kendisinden uzaklaştırdığı imajları hayatımıza sokmayı başardı. Özellikle sentez imajlar söz konusu olduğunda imajın kendisini bir tür kopya olarak sunacağı "asıl" şeyden bahsetmek güçleştiği için imajın artık sadece taklit modeliyle açıklanamayacağı fikriyle yüzleşmemiz gerekir. Öyleyse imajı nasıl yeniden düşüneceğiz? Platon'dan Adorno'ya kadar felsefenin imajlara karşı takındığı eleştirel tutumun önemi bizim için açık olsa da, imaj meselesi söz konusu olduğunda bu eleştirinin bir tür dışlamaya ya da yok saymaya dönüşmemesi gerekir. Kaldı ki imajı düşünmek, modern imajlarla ilişkimiz

1 Türkçede hayal, resim, suret, görüntü anlamlarındaki "imaj" ve "imge" kavramlarının her ikisi de Latince *imago* sözcüğünden gelmektedir. Elinizdeki sayıda yazarların makalelerindeki teorik konularına göre her iki sözcük de kullanılacaktır.

hakkında bir kriz okumasına dönüşerek, Panofsky'yi² takip eden eleştirel bir ikonoloji olanağını ortaya çıkarabilir. Söz konusu eleştiri, imajı halihazırda görsel kültür çerçevesinde verili bir fenomen olarak almak yerine onu yeniden sorunsallaştırmaya çalışır. Şu halde, imajı düşünmek için televizyon ve ardından internet ile ortaya çıkan görme rejiminin bilişsel ve sosyal etkisini hesaba katmalıyız. Bugün görünürlük mekânını kaplayan imajların aşırı üretimi, imajların depolanmasını, yönetimini ve iletimini sorunlu hale getirir. Bunun yanında ekran üzerinde görülen sayısal imajın ve dijital teknolojilerin bakışa nasıl egemen olduğu ve belli bir üretim ve dağıtım ekonomisi içinde toplumsal hayatı nasıl istila ettiği sorgulanmalı. İmajları sınırsızca depolamak ve her ânı kayıt altına almak geçmişte daha iyi hatırlayıp geleceğe hazırlıklı olmamızı sağlamaz. Bu anlamda bakışa nüfuz eden, onu yönlendiren ve eğiten imajlardan söz edebiliriz. Görsel hegemonyanın konuşan özneleri nasıl tükettiği ve imajın sözün konumunu sarsarak toplumsal güvenilirlik ilişkilerini nasıl aşındırdığı incelenmeli. İmajın bakışın sadece nesnesi değil aynı zamanda öznesi haline geldiğine tanıklık ediyoruz. Bu tarz bir sorgulama elbette kolektif bellek, toplumun imgeseli ve politika ile birlikte ele alınmalı.³

Modern dünyada imajlar olmadan bir kültürden bahsetmek neredeyse imkânsızdır çünkü imaj öznelerarası ilişkide dil ile rekabet edecek kadar kurucu bir role sahiptir. Gottfried Boehm'in ifade ettiği gibi imajlar "modernliğimizin laboratuvarı" olarak kendilerini düşüncenin konusu haline getirirler.⁴ İmajlar elbette bizi bir düşüncenin etkilediği gibi etkilemez fakat onlar belli bir algılama tarzı ortaya çıkarır. Modern imajların dünyayı algılayışımızda yarattığı dönüşümün sonuçlarını henüz kavramış değiliz, öyle ki sadece bizim algımız değil nesnelerin kendileri de teknik yoluyla yeni kavranırlık kriterlerine maruz kalır. Bu durumda dijital teknolojilerin mi imajı özgürleştirdiği ya da imajın mı maddi gerçekliği özgürleştirdiği soruları sorulmaya başlanır. Gayri maddi üretim ilişkileri ve sınırsız enformasyon içinde imajlar, görünürlük endüstrisinin vazgeçilmez aygıtına dönüşür. İmajlar sorgulanmadıkları için gerçekliğin kendisinden çok daha gerçek hale gelirler. Böylece görsellik dünyanın kumaşı haline gelir.

2 Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları*, çev. Orhan Düz, İstanbul, Pinhan, 2012.

3 Bu konuda detaylı bir analiz için, bkz. Chiara Bottici, *Imaginal Politics Images Beyond Imagination and Imaginary*, New York, Columbia University Press, 2019.

4 Gottfried Boehm, "Par delà le langage ? Remarques sur la logique des images", *Trivium*, S. 1, "Iconic Turn", 2008, s. 3. Çağdaş imaj teorisyeni ve İsviçre'deki Eikones Araştırma Enstitüsü'nün kurucusu G. Boehm, imajın Kantçı anlamda imkân koşullarını araştıran bir *Bildkritik* düşüncesinin en önemli temsilcilerinden birisidir. Bkz. G. Boehm, *Was ist ein Bild*, Münih, Fink Verlag, 1994.

Şu halde dünyanın görünürlüğüne yeniden betimleyebilmek amacıyla imaj fenomeninin kendisine gitmeliyiz. İmajlara dönmeyi hedefleyen bir sorgulama öncelikle onların yaşam dünyamız (*Lebenswelt*) içindeki konumlarını ortaya koymaya çalışmalıdır. Simulakrlara karşı kendimizi korumak yerine, imajın bize ne sunduğunu,⁵ nasıl verildiğini, nasıl bağımlılık yaptığını ve özellikle imaj eğitimini düşünmemiz gerekiyor. İmaj pedagojisi bir tür tüketim nesnesine dönüşen imajlara bakışın, onlara mesafe almanın ve onları deşifre etmenin eğitimi olmalıdır.

Ne var ki imajın ne olduğu ya da nasıl işlediği sorusuna cevap vermek hiç de kolay görünmüyor. İmajın görünürlüğünden onun anlaşılabilirliğine geçiş nasıl işler? Asıl işi kavramlar üretmek olan felsefe imajı nasıl ele alır? Günümüzde “imaj bilimi” (*Bildwissenschaft*) nasıl yapılmalıdır? İmajın ne olduğunu sormak onun varlığını araştırmak ise imajın *varlığı* sorusu düşüncemizin önüne bir engel olarak çıkıyor çünkü imajın mimetik özelliğini hedefe koyan klasik töz ontolojisi içinde ilerlemek birtakım zorlukları beraberinde getirir. Söz konusu yaklaşıma göre imajın bize bir şey göstermesinin koşulu, onun görmediğimiz bir gerçekliğe bağlı olmasıdır. İmaj bir yandan gerçekliğin görünüre gelmesi, diğer yandan bu görünürün tanık olduğu bir gerçeklik yokluğunu ya da nemevcudiyeti çağırıştırır. Dolayısıyla, imaj gerçekliğin hayaleti olarak varlık ve yokluk arasında bir yerde konumlanır. İmajın duyuşal boyutu onun evrensel olmasını engeller ve belli bir göreceliliğe götürür. Böylece asıl olanın anlamı kaybolur çünkü imaj doğası gereği şeyin gerçekliğine işaret etmekte yetersiz kalır. Gelgelelim, modern dünyanın imajları kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırdıkları için imaj artık şeyin fiili varoluşunun yokluğu yerine bir tür mevcudiyet yanılmasına yol açar. İmaj artık şeylerle bir benzerlik ilişkisine sahip olmayan sanal gerçekliktir. Hatta Jean Baudrillard'ın ifade ettiği gibi, “sentetik imaj yeniden yaşanması mümkün olmayacak bir ânı tespit etme niteliğinden uzak olduğu için, onda zamansal kesinlikten, analogik imaja özgü zamansal *punctum*'dan eser yoktur”.⁶

- 5 İmajın nasıl sunulduğu ve antropolojik açıdan nasıl ele alındığı konusunda çeşitli analizler için Hans Belting'in *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Münih, Fink, 2001) kitabına ve Aby Warburg'un 1924 ve 1929 yılları arasında hazırladığı *Mnemosyne Atlası*'na (*Der Bilderatlas: Mnemosyne*, Berlin, Verlag, 2000) bakılabilir. Ayrıca Zeynep Sayın'ın değerli kitabı *İmgenin Pornografisi* (İstanbul, Metis, 2003) ve Emmanuel Alloa'nın imaj teorisini güçlü bir şekilde tartışmaya açtığı *Penser l'image* dizisinin ikinci derlemesi *Penser l'image II Anthropologies du visuel* (Dijon, Presses du réel, 2015) kitapları bu konuda önemli kaynaklar arasındadır.
- 6 Jean Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi? Analogik İmgeden Sayısal İmgeye*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Doğu Batı (2. Basım), 2019, s. 39 (Türkçe çeviride geçen “imge” sözcüğü yerine yazının bütünlüğünü korumak için “imaj” sözcüğü kullanılmıştır).

Şu halde imajların şeylerin yerine nasıl geçtiğini düşünmek yerine, imajların bize nasıl verildiğini ve bizim onlara nasıl eriştiğimizi yeniden düşünmek istiyoruz. Fiziksel nesnelere mekânda birbirleri ile belli bir dışsallık ilişkisi içerisinde bulunurlar. Örneğin çalışma masam mekândadır ve diğer nesnelere belli bir dışsallık ilişkisi içerisinde bulunur. Oysa taşın, ahşabın, kumaşın, kâğıdın üstünde ya da dijital ekranlarda bulunan imaj, çalışma masamın bulunduğu şekilde mekânda değildir ve maddeye indirgenemez. İmaj diğer fiziksel nesnelere nedensellik ilişkisi ile bağlı değildir. Elbette imajın fiziksel dayanağı fiziksel dünyaya dahildir ve öznelarasılık içinde ona belli ölçüde sabitlik ve devamlılık kazandırır. İmajın tarihsel ve estetik koşullarını belirleyebilir ama onun varlığının anlamını bütünüyle kuşatamaz. Dolayısıyla imajın varlığının ortaya çıkış koşulları onu ifade eden araçların koşullarına indirgenemez. Fiziksel dayanak zarar görse hatta yok olsa bile imaj varlığını sürdürür. İmaj kendisini ifade eden aracı aşarak dilsel metafor, resim, fotoğraf ya da dijital platformlar gibi başka araçlara geçer. Bu anlamda Husserl'in ifade ettiği gibi imaj ideal bir nesnedir ve algılanan şeyin maddi gerçekliğiyle karıştırılmaz.⁷ Husserl'in ardından imajın fenomenolojik betimlemesini yapan Sartre onu gerçek-dışı (*irréel*) olarak adlandırır. Ona göre imajın yönelimsel bir yapısı vardır ve o, ne muğlak bir düşünce ne de zayıf bir duyumdur, o, bir şey değil bir eylemdir.⁸

Öyleyse imaj nasıl verilir? İmajlar yaratmak insanın en ayırt edici özelliklerinden birisidir ve imajla fiziksel dayanağı arasındaki ilişki mağara resimlerinden beri *homo pictor*'un dünyayı sembolikleştirmek için imaja yönelimini gizemli hale getirir. *Göz ve Tin* adlı eserinde Merleau-Ponty mağara resimlerindeki figürlerin sunumunu şöyle ele alır: "Lascaux'un duvarında resmedilen hayvanlar, orada kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmazlar. Ama başka yerde de değildirler. Biraz önde, biraz geride, duvarın ustalıklı yararlandıkları kütesine dayanmış, kavranılmaz bağlarını hiç bozmadan, onun çevresinde parıldamaktadırlar."⁹ Dolayısıyla Lascaux'nun duvarında resmedilen hayvan figürleri ancak temsil ettikleri hayvanların gerçek

7 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Fr. çev. Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950, s. 373.

8 Jean-Paul Sartre, *Imagination*, Paris, Gallimard, 1940, s. 12.

9 Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis, 2003, s. 36. Bugünün imajlarını düşünmenin bir yolu da imajlarla ilişkimizin nasıl başladığına odaklanmaktır. Kaldı ki Picasso, Miró, Klee, Ernst, de Staël gibi modern ressamlar mağara resimlerinden etkilenerek hem insanlığın kökeni sorununa geri gitmişlerdir hem de paleolitik sanatı anlamamızı sağlamışlardır.

mevcudiyetleri ile aralarında bir farklılık, bir ayırım sayesinde bilinçe verilirler. Bu demektir ki imaj, temsil edilen gerçek hayvanların görünüşten çekilmesiyle ortaya çıkar. İmajın kendine has işleyişi işte bu geri çekilmeye, bu ayırmada ortaya çıkar. Fakat söz konusu yokluk bir tür aşkınlığı beraberinde getirir. İmaj ne halihazırda mekânsallaşmış bir duyuşsal verilişi ne de saf bir biçimi ortaya koyar. O resmedilen nesnenin biçiminin mekânla karşılaşmasını bakışa sunar. İmaj görünürü derinleştirerek bakışı cezbeder ve naif algıya duyulan güveni sarsar çünkü imaj aslında şeyi değil onun yokluğunu taklit eder. Bu yüzden imaj hem bir şey hem de bir şey-olmayandır. O saf dokunulabilir olan ile tamamen hayal ürünü arasında bir yerdedir. Söz konusu olan gerçek bir gerçek-dışılık paradoksudur. Dolayısıyla imajın imkân koşulları ve temel işleyişini bu paradoks üzerinden yeniden düşünmek gerekir. İmajı belli bir yere mihlayan onu mekânsal bir belirlenime indirgeyen her yaklaşım onun varlığı sorusunu ıskalar zira onun fiziksel çevresi ile kurduğu ilişkiyi askıya alan kendine özgü bir mekânsallığı ve zamansallığı bulunur. Eğer imaj mekânsal düzene indirgenemiyorsa, bunun nedeni onun varlığına dair bir öznitelikte yatar. İmaj görünür şeyi göstermeye çalışmaz aksine şeyin olmak-üzere-olan görünürlüğünü¹⁰ gösterir. Şeyin görünürlüğünü göstermek, onun mekândaki diğer varolanlarla ilişkisini ve bende uyandırdığı ilişkiyi ortaya çıkarmaktır.

İmaj sorusunun ontolojik boyutuna ilişkin bu hızlı sorgulamanın ardından imajın farklı tezahür biçimleri ile ilgilenmemiz gerekir. İmaj ya da imge kavramı bizi zihinsel temsillerden dilsel metaforlara, sanatsal imajlardan iletişim imajlarına kadar sınırları gittikçe genişleyen fenomenler çokluğuna gönderir. Bu bağlamda modern dünyadaki imajların çeşitliliği de felsefenin önüne yeni sorular getirir. Geleneksel anlamda imaj, görsel sanatlar söz konusu olduğunda estetiğin, bir dil gibi ele alındığında göstergebilimin ve bir iletişim nesnesi olarak görüldüğünde de iletişim bilimlerinin konusu olur. Fakat modern dünyada bu üç alanın sınırlarını zorlayan bir imaj tufanından söz edebiliriz. Öyleyse söz konusu imaj tufanı içerisinde neyin imaj olduğuna nasıl karar vereceğiz? İmajları düşünmeye öncelikle zihinsel imajlardan başlayabiliriz. Zihinsel imajlar anımsanan ya da hayal edilen imajlardır ve görsel uyarıcıların dışında kurulurlar. Bunlar algının sonucu olmasalar da geçmiş görsel deneyimlerden yararlanıp hayal gücü yetimiz sayesinde yeni imajlar olarak ortaya çıkarlar. Zihinsel imajlar nesnelere, idelerin ve kavramların temsilleridir. Bilinçli olarak

10 *Age*.

ortaya koyduğumuz belleğin ve hayal gücünün imajları ile birlikte bilinçdışına ait rüyalar halüsinasyonlar ve sanırlardan söz edebiliriz. Algısal imajlar ise zihinsel imajların aksine bizzat görsel uyarıcıların etkisiyle üretilirler. Doğal imajlar olan aynalar ve gölgeler bunların ilk örnekleridir. Doğal imajların yanında bir araç yoluyla üretilen temsili imajlar vardır. Mağara resimlerinden başlayarak gravür, heykel, resim, fotoğraf ve sinema gibi sanatsal imajlardan bahsedebiliriz. Özellikle yirminci yüzyılın farklı sanat akımlarının imajları sergileme biçimleri (kolaaj, *readymade*, *allover*, performans, enstalasyon ve video) imajın mekânı sorusunu dönüşüme uğratmışlardır.¹¹ Fakat özellikle dijital teknolojilerin yükselişiyle imaj bir bilgi aracı haline gelir. Bir taraftan imajları fetişleştiren afişler, duyurular, reklamlar; diğer taraftan toplumsal ilişkilerde tanınırlık meselesinin sözün yerine imaj üzerinden gerçekleşmesi sorununu ortaya çıkaran bireysel ve kurumsal imajlar gibi iletişim imajlarından söz edebiliriz. Özellikle dijital dünyada sadece başkalarının bakışı için var olan öznellikler ortaya çıkaran bireysel imajlar bulunur. Son olarak diyagramlar, haritalar, tomografi, ultrason gibi bilimsel kullanım amaçlı imajlar neredeyse dilin yerini alacak bir araca dönüşür. Ne var ki bilimsel kullanım imajlarını hiçbir zaman afişleri ve reklamları okuduğum gibi okuyamam. Öyleyse bunların hepsine neden imaj ya da imge diyoruz?

İmajların çeşitliliği ve neye imaj adını vereceğimiz ile ilgili soruya imajın dilsel anlamındaki bulanıklığını çözmeye çalışarak yanıt vermeyi deneyebiliriz. Böylece imaj kavramını saflaştırabiliriz. Örneğin zihinsel imajları maddi imajlardan ayırıp sadece maddi olanlara imaj deriz. Bu çok yaygın bir stratejidir. Zihinsel imaj diye bir şey yoktur diyerek işin içinden çıkılabilir. Fakat bu tarz bir çözüm imaj ve hayal gücü ilişkisi sorununun üzerini örter. Diğer yandan, temsili imajlar ve teknik imajlar arasında bir ayırım yapılarak plastik sanatlar, resim, heykel, grafik gibi imajlar; fotoğraf, video, televizyon gibi dijital imajlardan ayrılır. Böylece imaja bazı kriterler atfedilebilir. Örneğin bir şeye imaj dememiz için onun bir sürekliliğinin ve doluluğunun olması gerekir. İmajların bir irade sonucu ortaya çıktığı da söylenebilir. Bu yaklaşıma göre doğal imajlar birer temsil olmadıkları için imaj sayılmazlar. Fakat bu durumda imajları belli kriterlere indirgeyerek, bu kriterlere uymayanları dışlamış oluruz. Söz konusu

11 Elbette burada sorulması gereken bir diğer soru imajların zamansallığı sorusudur. Örneğin bir sanat eserine erişim hiçbir zaman anlık değildir ve belli bir veriliş tarzını varsayar. Sanat eserinin karşısında geçirdiğimiz zaman ile bir reklamın karşısında geçen zaman aynı değildir. Hatta sanatsal imajların alımlanışı çizgisel bir zamansallık öngörmez çünkü sanatsal imajlar ilk karşılaşmadan çok sonra kendilerine geri dönülerek anlaşılır hale gelebilir.

zorluklardan kurtulmak için imajın varlığının anlamını araştırmayı bırakıp bir tür imaj sosyolojisi yapmayı deneyebiliriz. Böylelikle daha minimalist bir çözüm sunmuş oluruz. İmajlar içinde buldukları durumlara göre yorumlanır çünkü imajın derin bir doğası yoktur ama imaj kullanımları vardır diyebiliriz. Böylece imaj bir kavram olmaktan çıkar. İmajın kavramsal birliği ortadan kalkacağı için sadece imajın içinde bulunduğu durum hakkında konuşuruz. Şu halde zihinsel imajlar psikolojiye, optik imajlar fiziğe, resim, grafik, heykel ve mimarlık alanlarındaki imajlar sanat tarihine, sözel imajlar, metaforlar, tasvirler edebiyat eleştirisine başvurularak açıklanır. Dolayısıyla imaj sorununun tek bir yeri yoktur bu yüzden tutarlı bir bakış açısından ele alınamaz.

Ne var ki felsefi bir bakış açısından imajların çeşitliliği ve farklı imaj tezahürleri ile ilgili soruya getirilen yukarıdaki iki çözüm yeterli değil ve bizi tatmin etmiyor. İlk yaklaşıma göre imajlar gerçeklikte bulunmayan bir sınıflandırma içinde kesip biçiliyor. Dolayısıyla imajlara dair yaşantımızla örtüşmeyen bir yaklaşım deneyime bol gelen kriterler giydiriyor. Oysa düşünce biraz daha hareketli olup, gerçekliğe ve deneyime yakın olmalıdır. Diğer taraftan, ikinci çözüm ise gereğinden fazla betimsel ve dar. Şu halde imajın kavramsal birliğini ortadan kaldırmak imajın doğru bilgisini yakalamamıza engel olur. Dolayısıyla felsefenin başka bir yol izlemesi gerekir.

Özellikle modern dönemde imaj kendi sınırlarını zorlayarak görünür olanın ötesine, görünmez olana gönderir. İmajı düşünmek için onu görünürlüğün tekeliinden kurtarıp, anlamının ufku olarak sözü, yani imajın *logos* ile kurduğu ilişkiyi düşünmemiz gerekir. Öyleyse bugün imajı düşünmek için imajın görünmeyen dışını düşünmek durumundayız. Şu halde imajların görünürlüğü sorusuna onların okunurluğu sorusu eklenir. Ne var ki imajları yazılı bir metni okuduğumuz gibi okuyamayız. Öyleyse okunurluk nasıl olur da imajı kavramanın bir yolu olur? İmajı okumanın belli bir sistemi var mı? Görsel bir gramerden söz edilebilir mi? Bir imaj bir şeyi doğrulayabilir, yanlışlayabilir ya da soru konusu haline getirebilir mi? Gelgelelim imajları bir metni okuduğumuz gibi okuyamayız. Öncelikle imajın söz gibi bir zamansallığı yoktur. Özellikle duyguları harekete geçirme boyutunu düşünürsek, imajın zamansallığı bilginin zamansallığı gibi değildir. Etkileyici bir imaj güçlü bir söylemin ya da argümanın yerine geçebilir. İmaj bir önerme gibi olumsuzlamaya, çürütmeye uğramaz. Bir karşıt söz gibi karşıt imaj yoktur. Hatta sanatsal imajlar hem bir şeyi hem de karşıtını içerebilir. Bunlar yeni imkânlar açan, söze, düşünmeye, tartışmaya sevk eden imajlardır. Bunun yanında bir metnin okunması kurulu

bir dili varsayar fakat imajlar Türkçe, Fransızca, İngilizce gibi dil bariyerlerinin ötesine geçer. Okuryazar olmayan biri bile imajda verilmek istenen anlamı yakalayabilir. Bu yüzden imaj alfabe, dil ve gramerden ziyade öznenin bakışı sorusunu akla getirir. İmajların doğru okunması okuyan kişinin imajı deşifre etme yeteneği ile ilgilidir. Bu yaklaşıma göre imajın anlamı kendisinin dışındadır. İkonografi geleneğinde olduğu gibi imajlarda şifrelenmiş anlamı bulmak için onu önceleyen metne gitmek gerekir.

Öyleyse, imajların görünürlüğü ve okunurluğu arasında nasıl bir ilişki vardır? İmajlar ve sözler arasındaki rekabet ve işbirliği nasıl anlaşılmalıdır? İmajlar ve sözler birbirlerine nasıl eklenir? Roland Barthes'ın söylediği gibi imajları okumayı öğrenebiliriz. Tıpkı Yunanların eski mitleri deşifre etmeleri gibi çağdaş mitolojiler de okunabilir. Peki tüm imajlar böyle mi? Okunamaz karanlık imajlar yok mu? İmajların mesajını ya da içeriğini çözecek mutlak bir yorumun peşinden gitmek yerine onların neden saydam olmadıklarını araştırmak gerekir. Söz konusu yaklaşım bizi modern şeffaflık söyleminden uzaklaştırır zira imajın şeffaf olması onun sahici olduğu anlamına gelmez. Şu halde tüm imajlar için zorunlu olarak altyazıya ihtiyacımız olmayabilir. Georges Didi-Huberman'ın savunduğu gibi imajlarda görünmez olanın okunur olana indirgenmesi imajı düşünme imkânımızı kısıtlayabilir. Hatta Fransız filozofa göre bu durum sanat tarihindeki "okunurluğun tiranlığıdır."¹² İmajı yorumlamak için onu sabitleyip epistemolojinin konusu haline getiren geleneksel ikonolojinin araçları onu yakalayamaz. İmajlar sadece okunması gereken şeyler değil aynı zamanda eylemlerdir. Durdurulamaz ve öngörülemezlerdir. Dolayısıyla bugün aşırı-görünürlük dünyasında yaşıyor olmamız imajları doğal olarak aşırı-okunurluk içerisinde düşünmemiz gerektiği sonucunu doğurmaz. İmajın sadece okunurluk boyutunu öne çıkarıp onu rasyonelleştiren akımların aksine imajda görünür ve görünmez ilişkisi sorgulanabilir. İmajı düşünmek imajda belirmeyeni, olumsuz ve onun eylemini düşünmeye götürebilir. Sonuç olarak, imaj ve dil arasında keskin bir ayırım, bir tür kaşıt cephe düşünmek yerine birbirleriyle kesiştikleri yolları, ittifak biçimlerini ve birbirlerine nasıl eklemlendiklerini düşünmek gerekir.

Cogito'nun "İmajı Düşünmek" dosyasını hazırlarken yukarıda bahsedilen imajın ontolojik statüsü, farklı tezahür biçimleri ve imajın *logosla* kurduğu ilişkiye dair argümanlardan ve sorulardan hareket ettik. Bu sayı Türkçede imajı/

12 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, s. 16.

imgeyi ve onu düşünmenin farklı yollarını felsefi bir sorun olarak ele alan ilk dosyadır. Dosya Nazile Kalaycı'nın "Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: *poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi*" başlıklı yazısıyla başlıyor. Kalaycı Antikçağ'da felsefe ile imge üretimi arasındaki ilişkiyi ele alan makalesinde Platon'un kullandığı politik, ahlaki, psikolojik, pedagojik ve epistemolojik imgeler ile filozofun imge düşmanı tavrının nasıl bir araya getirilebileceğini tartışıyor. Söz konusu verimli tartışmanın açtığı yeni sorular Kalaycı'yı Platon'un felsefesini kateden *aporiaları* ve özellikle imgeye dair *aporayı* farklı bir bağlamda değerlendirmeye ve onun Eski Yunan dünyasına egemen olan agonal gelenekten kopmamış bir filozof olarak okunması gerektiği argümanına götürüyor. Burak Şaman, "Hat Nasıl Bir Surettir?" makalesinde görüntü, imaj, suret, tasvir, form gibi yakın gönderimleri bulunan terimlerin kullanımlarının felsefe tarihine ilişkin hangi meseleler yüzünden çetrefil bir hal aldığını ortaya koyuyor. Yazar söz konusu sorgulamayı İslam hat sanatı özelinde, suret kavramının imaj ve form olmak üzere iki veçhesini ortaya koyduğu bir düşünce hattı içerisinde okuyor. Okunabilir bir yazı olarak hat imaj mıdır? Makalenin temel savını ortaya koymak amacıyla hissedilir (Yun. *aistheton*) olan ile akledilir (Yun. *noeton*) olan arasındaki ilişkinin mahiyetini, bir başka açıdan *eikon* ve *eidos* ilişkisini sorgulamaya girişiyor.

Nami Başer, "İmago" başlıklı yazısında kavramın geçirdiği dönüşümleri izini sürerek Yunancadaki *eikos* Almancadaki *Bild*, Latincedeki *imago* kavramları ile birlikte Aristoteles'ten miras kalan *fantasia* kavramı arasındaki ilişkileri ele alıyor. Buradan yola çıkarak Freud, Husserl ve Lacan'a odaklanan Nami Başer kavramın yirminci yüzyıl içindeki serüvenini ve Türkçedeki kullanım biçimlerini kendine has yöntemiyle inceliyor.

Cana Bostan, "Divandaki Melek: Walter Benjamin'de İmge-Uzam" başlıklı yazısında, Sürrealizmin kurucu metni *Nadja*'dan hareketle Benjamin'deki uyanış konstellasyonunu inceliyor. Diyalektik-imge, rüya imgesi, imge-uzam ve beden-uzam kavramlarının, farklı zamansal uğraklarda, bakışı eğitime tarzının değerlendirildiği metinde, siyasal eylemin kurucu gücünün, diyalektik imhayı mümkün kılan dindışı aydınlanma anlarından kaynaklandığına dikkat çekiliyor. Nihayetinde de, Nadja karakteri, Benjamin'in konstelasyon epistemolojisindeki temel teolojik referanslardan biri olan "tarih meleği"nin seküler alandaki korunaksız ikizi formunda değerlendiriliyor.

Mehmet Şiray, "Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği" makalesine imgelerin düşünce tarihinde çelişik görünen ikili konumla-

rını ele alarak başlıyor ve imgenin çağdaş felsefede “kopya ve model” ilişkisinin ötesinde başka bir zamansallığa sahip kendi otonomileri olan *monad*lar olarak tartışılmasının nedenlerini araştırıyor. Ardından Jacques Rancière’e göre, yeni bir imge kavrayışının hangi koşullarda mümkün olacağını sorguluyor. Hakan Yücefer, “İmgenin Ardındaki İmge: Deleuze’de Eylem-İmgenin Üç Krizi” başlıklı makalesinde, Deleuze’ün sinema çalışmalarında imgelerin ve göstergelerin nasıl sınıflandırıldığına ve Fransız filozofun sinemanın tarihsel gelişimiyle ilgili tezlerine odaklanıyor. Yücefer’in okumasına göre hareket-imge ve zaman-imge sadece bir sınıflandırmanın iki büyük başlığına değil sinema tarihinin iki dönemine de karşılık geliyor. Yazar söz konusu sınıflandırma-tarihsellik gerilimini Deleuze’ün bir imge rejiminden diğerine geçişle ilgili üç ayrı kriz betimlemesinden yola çıkarak tartışıyor.

William John Thomas Mitchell’in “Resimler Ne İster?” makalesi son yılların en verimli tartışmalarından birinin merkezinde yer alır. Çağdaş imaj teorisyenleri William Mitchell, Gottfried Boehm ve Hans Belting, Amerikalı filozof Richard Rorty’nin 1967’de ortaya attığı “Dilsel Dönemeç” (*Linguistic Turn*)¹³ hipotezindeki dil merkezli modelin yerine bilginin yapısını ve kültür endüstrisini anlamak için imaj merkezli bir modeli geçirecek, imajın varlığının anlamı sorusunu “Resimsel Dönemeç” (*Pictorial Turn*) ya da “İkonik Dönemeç” (*ikonische Wende*) kavramları altında düşünmeye çalışırlar. İmajın dilsel olandan bağımsızlığını ve diskürsif *logosa* indirgenemezliğini konu edinen bu tartışma özellikle dijital imajlar ile olan ilişkimizde bir paradigma değişikliği bulunduğunu iddia eder. William Mitchell “Resimler Ne İster?” başlıklı yazısında resimsel dönemeç hipotezinden hareketle imajları arzu sorusu ekseninde okuyor. Arzuyu imajların üreticileri ve tüketicileri bağlamından çıkarıp arzunun konumunu bizzat imajlara taşıyan yazar, imajların anlam ve güç sorununu inceliyor. Mitchell’in metninin hemen ardından Jacques Rancière’in William Mitchell’in metninin eleştirel bir okumasını sunduğu “İmajlar Gerçekten Yaşamak İster mi?” başlıklı makalesi geliyor. Öncelikle “Dilsel Dönemeç” ifadesindeki çelişkileri yorumlayan Rancière, Mitchell’in hamlesinin modern söylemde neyi açığa vurduğunu ele alarak “Resimsel Dönemeç” ifadesinin hangi anlamda bir tarihsel dönüm noktasına işaret ettiğini araştırıyor. Fransız filozofa göre söz konusu olan gözlemcinin imajlara verdiği bir hak değil bizzat imajların güçlerinin değişimidir. “İmajlar yansıma değildir, siluet yahut taklit

13 Richard Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago, 1967.

de değildir, canlı varlıklardır, bir başka deyişle arzuyla donanmış organizmalar”. Fakat yazara göre Mitchell’in imajlar için talep ettiği yaşamın imkân koşullarını düşünmek beraberinde birtakım zorlukları getirir.

Emmanuel Alloa, “İmajların Okunurluğu Bir Görsel Hegemonya Eleştirisi” başlıklı makalesinde Bertolt Brecht ve Walter Benjamin’in izinden giderek metin ve imaj arasındaki ilişkileri sorgulamaya girişiyor. Fenomenoloji, göstergebilim, ikonoloji ve eleştirel teorideki, görsel gerçeklikler ile ilgili tartışmaları ortaya koyan yazar, yeni algı normları karşısında nasıl bir özgürleşmenin mümkün olacağı sorusunu ele alıyor. Alloa’ya göre içinde bulunduğumuz zamanla eleştirel bir ilişkiye girmek için birleşik bir dünya-imajı yerine, çoğul ve dağıtılmış bir görüşün peşinden gitmek gerekir. Fransız filozof ve sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman, “Tarihin Özgür Gözleri”, başlıklı yazısında, imajın eylemini ve düşüncenin eleştirel işlevini birlikte ele alarak, tarihin okunurluğunda imajın rolünün sorunsallaştırılmasını tartışıyor. Didi-Huberman’a göre “görme’yle zamanda olma’nın birbirinden ayrılmadığını, hatta karşılıklı olarak birbirini içerdiğini anlamak gerekir” çünkü zamanı okunur kılan imajdır. Ne var ki söz konusu okunurluk, ikonolojinin imajları dilbilimin terimlerine tercüme eden girişiminden farklıdır. Aby Warburg’un söylediği gibi tarihte yaşamayı sürdürüren imajlar onları hareketsizleştirmeye yönelik epistemolojik eğilime direnirler. Fransız filozof, imajları hareket özgürlüklerini tehlikeye atmadan okumaya çalıştığı bu yazısında, *Tarihin Gözü*¹⁴ adlı kitap dizisinde olduğu gibi, imaj teorisinin etik ve siyasal boyutuna odaklanıyor.

Pelin Dilara Çolak “Sanatı ‘Sanat’ Yapan Nedir? Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme” başlıklı yazısına genel bir sanat terimi ortaya koymanın zorluklarını ortaya koyarak başlıyor. Hans Belting’in imgenin tarihi üzerine yaptığı tartışmayı ortaya koyarak, sanat yapıtının imgesel olmasından hareketle sanatı sanat yapanın ne olduğu sorusunu fenomenolojinin argümanlarıyla yanıtlıyor. Ardından çağdaş sanatın özel konumunu inceleyerek soruyu göstergebilimin yardımıyla temsil ve anlam bağlamı içerisinde tartışıyor. Lewis Johnson, “İmajlarla Çalışmak: Resimlemenin Yapıbozumu ve Gözde İlkin’in Sanatı” başlıklı yazısında, Derrida’nın “İmza, Olay, Bağlam” makalesinde iletişimin anlamı sorusuna karşın takındığı tutumun benzerini takınıp, imajın

14 G. Didi-Huberman, *L’Œil de l’histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009-2016 (I. *Quand les images prennent position*, 2009. II. *Remontages du temps subi*, 2010. III. *Atlas ou le gai savoir inquiet*, 2011. IV. *Peuples exposés, peuples figurants*, 2012. V. *Passés cités par JLG*, 2015. VI. *Peuples en larmes, peuples en armes*, 2016).

kategorik olarak belirlenen anlamlarını ayırt etmenin ve bu anlamları muhafaza etmenin yollarını askıya almaya çalışır. Dolayısıyla imajın imgelemde ortaya çıkan ideal anlamı ve resimlerde örneklenen zihinsel olmayan anlamı arasında bir ayırım yapmadan ikisi arasında gidip gelmeyi önerir. Yazara göre farklı türden imajları anlamamanın yollarından biri imajın karşıtlıklar üzerinden kategorize edilmesine direnen bir karardan geçer. Lewis Johnson söz konusu hamleyi Gözde İlkin'in sanatında araştırıyor.

Dosyanın dilsel metaforlar ve imge tartışmalarını ele alan son bölümünde iki yazı bulunuyor. Zeynep Talay Turner "Kavram, Metafor ve Benzetme: Nietzsche, Blumenberg, Musil" başlıklı makalesinde felsefenin kavramlarla ele almada yetersiz kaldığı durumlarda kavramsal dille ifade edilemeyen dilsel metaforlarla nasıl ortaya konduğunu araştırıyor. Söz konusu metaforlar sadece belli anlamlara işaret etmekle kalmaz aynı zamanda kaçınılmaz olarak zihinde imgeler oluştururlar. Ne var ki imgeler algımızı biçimlendirip ve hakikati eğip bükebilir. Özgür Taburoğlu, "Bilge Karasu Anlatılarında Işıklı İmgeler" makalesinde yazarın anlatılarında aydınlık ve karanlık arasındaki ilişkiyi imgeler üzerinden ele alıyor. Bu karşıtlıktan yola çıkarak anlatıda görme ve görünme biçimlerinin ortadan kalkması ile birlikte ikon kırıcı deneyimleri betimliyor.

Emre Şan

Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: *poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi*¹

NAZİLE KALAYCI

I- Antikçağ'da felsefe ile imge üretimi arasındaki ilişkiyi en titiz tartışan filozofun Platon, bu tartışmayı en hassas yönlerine kadar analiz eden metnin de *Devlet (Politeia)* diyalogu olduğunu söylersek abartmış olmayız. Bu eserde Platon imge üretiminin ustası olan şairleri halkı kandırdıkları gerekçesiyle devletin dışına atmak istemekte, bu tavrını da etik, estetik, epistemolojik ve politik bakımlardan gerekçelendirmektedir: Şairler ürettikleri imgelerle duygularını eğitmek yerine azdırır; onların kullandıkları teknik –gerek dizelerin ezber yapmaya göre düzenlenmiş olması, gerekse kelimelerin muğlak kullanılışı– bizde eleştirel bir zihnin gelişmesini engeller; şairler imgesiz düşünebilmeyi imkânsız kılarak ortak kavramlara ulaşmamızı sekteye uğratar; imgelerin pençesine düşen ruhlar hakikate göre kurulacak *polis* için tehlikelidir. Ne var ki Platon'un imge üretimine dair düşünceleri basit bir düşmanlıktan fazlasıdır; çünkü imge üretimine şiddetle karşı çıkan filozofu diyalog boyunca imge üretirken, yasaklamaya çalıştığı sanatı icra ederken görürüz.² Platon'un bu iki-arada tutumunu gördüğümüz tek eserin *Devlet* olduğunu söylemek de doğru olmaz; filozofun neredeyse bütün eserleri yoğun ve canlı imgelerle doludur. Eserlerde kullanılan alegori, mecaz, metafor, analogi ve modellerin yanı sıra, yaratılan karakterler, anlatılan mitoslar, soylu yalanlar, dahası meseleleri canlandırarak anlatma biçimi ve diyalog formunun bizzat kendisi imgelem

1 Bu makaleyi yazarken sorularımı her an benimle heyecanla tartışan, ufuk açan, yeni yollar gösteren Güncel Oğulcan Ülgen'e ve Şirince Matematik Köyü Platon Kampı boyunca yaptığımız tartışmalarla beni esinleyen Tansu Açık'a, Ömer Aygün'e ve Arsen Nişanyan'a teşekkürü borç bilirim.

2 Platon'da imge yaratımı hakkında bkz. Pierre Destrée, Radcliffe G. Edmonds III (ed.), *Plato and the Power of Images*, Mnemosyne Supplements, Boston: Brill, 2017.

yetisinden bağımsız üretimler değildir; neredeyse bütün diyaloglarda dramatik-mimetik biçim hep işbaşındadır.³ *Phaidros* diyalogunda yazının kusurunu cansızlığı ve hakikati donuklaştırması diye belirleyen Platon, onu canlı kıla- cık imgeleri kullanmaktan hiçbir zaman geri durmamıştır. Diyalogların ana karakteri Sokrates bile –burada tarihsel Sokrates’i değil, dramatik Sokrates’i kast ediyorum– Platon’un yarattığı bir imge değil midir? *Savunma*’da rahat- sız eden at sineğine, *Menon*’da uyuşturan torpil balığına, *Şölen*’de dinleyenin ruhuna işleyen zehirli yılanı, *Phaidon*’da en güzel şarkısını ölmeden önce söyleyen kuğuya, *Kharmides*’te bir aslanın merhametine sığınan karacaya, *Birinci Alkibiades*’te gençlerin bakımına muhtaç yaşlı bir leyleğe benzetilen Sokrates ve Sokrates’in pratiğini görselleştiren bütün bu hayvanlar birer imge değiller midir?⁴ *Devlet*’te kullanılan devlet gemisi metaforu, mağara alegorisi, bölünmüş çizgi modeli, güneş imgesi, ruh göçü konusunda anlatılan Er Mitosu filozofun ürettiği imgeler değil midir? Diğer diyaloglardan da birkaç örnek vermek gerekirse, *Phaidon*’da ruh konusunda ileri sürülen “akort edilmiş lir” ve dokumacı tarafından üretilmiş “son palto” metaforları, ayrıca yeraltı dün- yasına dair alegorik anlatım; *Şölen*’de topaç gibi yuvarlanan “çift cinsiyetliler”; dahası bilginin “kafesteki kuş”a (*Theaitetos*), sofistin sanatının “balık avlama”ya (*Sofist*), ruhun “biri beyaz diğeri siyah iki at tarafından çekilen araba”ya (*Pha- idros*), Demiourgos’un farklı türden ruhları ürettiği ve karıştırdığı kozmik kabın “krater”e (*Timaios*) benzetilmesi Platon’un kullandığı imgelerin sadece en meşhurlarıdır. Bunların arasında politik imgeler, ahlaki imgeler, psikolojik imgeler, pedagojik imgeler ve epistemolojik imgeler vardır. O halde sorulması gereken sorular şunlar: Platon’un kullandığı bu imgeler, filozofun imge düş- manı yanı sıra nasıl bir arada durmaktadır? Acaba Platon iyi imge ve kötü imge

3 Platon imgeye karşılık olarak *eidōlon* (çoğul: *eidōla*), *eikōn* (çoğul: *eikōnes*) ve *phantasma/phasma* (çoğul: *phantasmata*) kelimelerini kullanır. Bu kelimelerin ise pek çok anlamı ortakdır: *eidōlon* hayal, hayalet, gölge, görüntü, kuruntu, idol, biçim, beti, sudaki ya da aynadaki yansıma; *eikōn* imge, kopya, temsil, tasvir, ikon, benzerlik, biçim, suret, heykel, yansı, model, kalıp, arketip; *phasma*, *phantasma* fantazya, görüntü, görünüş, şekil, rüya, görü anlamlarında kullanılır. *Devlet*’te bu imge türleri arasındaki ortaklık, onların bilginin en alt düzeyini temsil edişleridir; bu diyalog daha çok *ideayı* görünüşten ayırma sorununa odaklanmıştır. Ne var ki bilginin en alt düzeyinde olsalar da *eikōn* ile *eidōlon* arasında bir fark vardır: *eidōlon*’ları duysal olanı taklit eden şairler (genel olarak sanatçılar), *eikōn*’ları ise düşünülür olanı görselleştiren filo- zoflar (ya da anayasa ressamı) üretmektedir; bu bağlamda analogi, metafor, alegori, model, tip, diyagram gibi pek çok imgeden söz edilmektedir. *Sofist*’e gelindiğindeyse, *eidōlon* genel olarak imge anlamında kullanılmış gibi görünmektedir; onun alt türleri benzerliği temsil ya da taklit eden *eikōn* (bu iyi imgedir) ve görünüş üreten *phantasma* (bu ise kötü imgedir) olarak belirlenmiştir. Makalenin ilerleyen bölümlerinde bu ayrımlar tekrar ele alınacak.

4 Platon’da hayvan imgelerinin kullanımını hakkında bkz. Jeremy Bell, Michael Naas (ed.), *Plato’s Animals*, Indianapolis: Indiana University, 2015, s. 1.

arasında, imgeden yararlanmanın doğru ve yanlış yolları arasında bir ayrım mı yapmaktadır? Bazı imgeleri ötekilerden daha kullanılabilir kılan nedir? Platon ne zaman imgeye/şaire karşıdır, ne zaman kendisi bir imge üreticisine/şaire dönüşmektedir? Son olarak, Platon'un imge üretimine karşı oluşunun tarihsel arka planı nedir? Makalede bu soruları tartışmak niyetindeyim. Bunun için tarihsel arka plandan yola çıkarak Platon'un imge üretimine dair tavrının politik gerekçelerini ele almakla başlayacağım (II); bu gerekçeleri de sözlü kültürden yazılı kültüre doğru ilerleyen süreçle bağlantılı olarak inceleyeceğim (III). Bu süreç şiirden düzyazıya, poetik zihinden diyalektik zihne, dilin figüratif kullanımından argümantatif kullanımına doğrudur. Bu nedenle bu konulara da değineceğim (IV). Ardından Platon zamanında yaşanan devrim niteliğindeki dönüşümü tartışma konusu yapacak (V) ve bu bağlamda *Devlet* diyalogunu temele alarak imge üretimi ile adalet arasındaki ilişkiyi inceleyeceğim (VI). Sonra, kopya ile model, görünüş ile *idea* arasındaki ilişkiyi kesmeye çalışan Platon'un bir imge üreticisine nasıl dönüştüğünü *Devlet*'te sunulan soylu yalnlardan yola çıkarak tartışacak (VII) ve *Sofist* diyalogundan hareket ederek de iyi imge ve kötü imge arasındaki ilişkiyi ele alacağım (VIII). Makalenin sonunda, imgenin peşine düştükçe imge ile *ideanın*, iyi imgenin peşine düştükçe de kötü ile iyinin, hatta sahte ile gerçeğin arasındaki farkların silikleşmesine yol açan Platon'u *agonal* geleneğe ait bir filozof olarak ileri süreceğim (IX).

II- Antikçağ'da düzyazı felsefi düşüncenin ifade biçimi olmadan evvel, yazı biçimi olarak şiire yakındır; sadece yazı değil konuşma da böyledir, duygu ve düşünceler ölçülü ve uyaklı dizelerle anlatılmaktadır. Burada şiir derken kastedilen destanlar, tragedyaalar, komedyalar, dithyramboslar, dahası Sokrates öncesi düşünürlerin ve Thukydides öncesi tarihçilerin yazmış oldukları da dahil bütün bir Yunan külliyatıdır. Gelenek aktarımının henüz söze dayalı olduğu zamanlardır söz konusu olan. Homeros'tan önce Yunanların bütün kültür birikiminin sözlü hafızada depolandığını biliyoruz. Yazı Homeros'la birlikte ve onun çağında kullanılmaya başlar; ama Platon'un yaşadığı dönemde, yani yaklaşık üç yüz yıl sonra, kültür hâlâ sözlüdür. Halk yarı okuryazardır; şairler okunsun diye değil, dinlensin ya da sahnelensin diye yazmaktadır.⁵ Poetik kültüre savaş ilan eden Platon zamanında (elbette Platon'un savaş ilan ettiği şiir bugün bizim anladığımız şiir değildir; arada ortak unsurlar olsa da

5 Eric Alfred Havelock, *Platon: Filozof Şaire Karşı*, çev. Adem Beyaz, İstanbul: Pinhan, 2015, s. 54-56.

burada söz konusu olan şiirle biçimlenen bir kültür ve şiirle biçimlenen bir zihin yapısıdır) büyük bir devrim gerçekleşir. *Devlet* diyalogu da bu savaşın ilan gibidir ve savaş Sokrates'in şu sözleriyle ilan edilmektedir: "Glaukon... büyük bir savaş bu bizimki, sanıldığından çok daha büyük bir savaş... Dinlesek de, söylediklerine kanmadan dinleriz şiiri, içimizin dümenini kaptırmayız ona... onlar senin devletine girdi mi... acı ve tatlı duygular kanunların yerini alır, toplum her şeyde en iyiye bakacak yerde, acıya tatlıya bakar... bu başıboş sanatı devletimizden atmakta haklıyız; aklın gereğine uymak ödevimiz..."⁶

İlk bakışta sorun şiirin içeriğiyle ve içeriklerin sebep olduğu duygulanımlarla ilgiliymiş gibi görünür: Şairler arasında kaba saba hikâyeleri anlatanlar, çok abartanlar, insanları aşâğılık, acınası durumlarda gösterenler, adil kişilerin felakete düşüşünü betimleyenler, tanrılarla ilgili ensest, cinayet, tecavüz, ihanet, zulüm hikâyelerini söze dökenler, duyguları eğitmek bir yana azdıranlar kötü alışkanlıklara yol açmaktadır. Havelock'a göre, sorun sadece içerik olsa mesele bir revizyonla halledilebilecek, ayıklama yoluyla zararlı içerikler yararlılardan ayrılacaktır. Oysa şiir biçimi açısından da tehlikelidir. Gerek kelime seçimi –kelimeler açık ve tek anlamlı değil, muğlak, belirsiz ve çok anlamlıdır–⁷ gerekse dizelerin ölçüm, uyum ve tartımla dile getirilişi şairlerin bizdeki duygulara hükmedebilmelerini sağlayacak ve eleştirel bir zihnin gelişmesini engelleyecek şekilde düzenlenmiştir. Şiir sahip olduğu teknik araçlar sayesinde bilinçdışına etki ederek cezbetmekte ve kandırmaktadır; patolojik bir etkidir bu. Kısaca şiirin muhtevası ahlaki açıdan zararlıdır, mekanizması zihin için tehlikelidir; şiir akli kötürüm bırakmakta, ruhu zehirlemektedir.⁸

Buraya kadar şiirin pedagojik ve linguistik bakımlardan yol açtığı sorunlardan söz edildi; ne var ki Platon'a göre şiir insanları karmaşaya sevk ettiği için politik bakımdan da tehlikelidir. O halde bu hastalığın ilacını bulmak bir zorunluluktur; bu ilaç "şeylerin kendisine" (*auto kath auto*) uzanan, onların gerçekte ne olduğunun bilgisini içeren, dahası yeni bir zihin yapısı geliştirmeyi ve yeni bir eğitim modeli olmayı hedefleyen diyalektiktir; *Devlet* diyalogu ise diyalektik yöntemin ele alındığı temel eserdir. Ne var ki diyalogun temel konusu imge

6 Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi, 1992, s. 294-295: 607ab-608b (akışı sağlamak için alıntıda cümlelerin yeri değiştirildi –n.k.).

7 Tragedyalar kelimelerin muğlak kullanımına dair güzel bir örnektir. Bu eserlerde muğlaklık trajik kavrayışa hizmet etmekte, bilmece tarzında ifadeler açık ve anlaşılır konuşmaya tercih edilmektedir. Dil, kahramanların ya da koronun değil de nöbetçi, haberci gibi sıradan insanların ağzında muğlaklıktan uzaklaşmakta ve ritmini kaybetmektedir; onların açık ve anlaşılır ifadeleri ise o dönemin anlayışına göre siğ ve kabardır.

8 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 22, 30.

üretimi ile felsefe, şair ile filozof arasındaki ilişki değil adalettir (*dikaiosyne*). Diyaloğda diyalektik adaleti sağlayacak, hem bireyi hem de toplumu adalete götürecek yöntem olarak sunulmuştur: *poetik* zihin adaleti yıkar, *diyalektik* zihin adaleti inşa eder;⁹ şair ürettiği imgelerle toplumu karmaşaya sevk eder, filozof-kral ise toplumu bir ilke etrafında düzene sokar.¹⁰ Adalet, filozofun *polisi* düzene sokmak için dayandığı ilkedir (en genel anlamıyla da felsefe yapmaktır). Platon diyaloğda adaleti geçmişteki işlevsel ve imgesel kavranışından ayırıp soyutlamaya ve onun formunu belirlemeye çalışmaktadır. *Devlet*'te adalet tartışması bilgi türleri, imge üretimi, çocukların eğitimi, toplumsal sınıflar, bu sınıfların işleri ve erdemleri, sanatın işlevi, soylu yalan (*pseudes gennaion*), bellek aktarımı, veraset, ölümden sonraki yaşam gibi konular etrafında gelişir; bütün bu bakımlardan da eski ve yeni çatışması söz konusudur.

III- İmge üretimi ile adalet arasındaki ilişkiye odaklanan *Devlet* diyaloğu dramatik, tarihsel ve ironik bakımdan oldukça çarpıcı bir sahneyle açılır. Diyaloğun kişileri üç grupta toplanmıştır: Sokrates ve öğrencileri (Glaukon ve Adeimantos), Atina'ya Sicilya'dan göç etmiş filozof dostu varlıklı Kephalos ve oğulları (Polemakhos ve Lysias), sofist Thrasymakhos ve öğrencileri. Diyaloğun hemen başında Sokrates ve arkadaşları bir kutlamadan dönmektedir; yolda Kephalos'un oğlu Polemakhos onlara rastlamış ve onları zorla baba evine davet etmiştir. Daveti kabul etmeye mecbur kalan Sokrates ve yanındakiler Kephalos'un evinde adalet hakkında bir tartışma yapacak, adaletin ne olduğuna dair ileri sürülen ilk tanımlar Sokrates tarafından bir çırpıda çürütülecektir. Dönemin adalet anlayışını ifade eden bu tanımlar Kephalos ve Thrasymakhos tarafından öne sürülmüştür. Kephalos adaletin "borcu ödemek, alınan geri vermek" olduğunu söylemiş (kötü birinden borç alınan silahın geri verilmesinin adaletsiz olacağı kabulüyle çabucak çürütülecek bir savdır bu), meşhur sofist argümanı ileri süren Thrasymakhos ise adaleti "güçlünün işine gelen" diye belirlemiştir. Peki, daha ilk kitapta çabucak çürütülecek bu iki tanımla Platon neden tartışmaktadır? Tartışmanın yapıldığı zamana bakıldığında bu iki cevabın ironisi görülecektir.

Platon diyaloğun başında zamana dair bir kayıt düşmüştür: "Trakyalı tanrıça Bendis için Atina'nın periferisinde yer alan Pire'de ilk defa bir kutlamanın

9 *Age*, s. 24.

10 Ne var ki diyalektiğin yozlaşmış bir biçimi de vardır; çağın söz düelloları, akıl yarışları, sırf üstün gelmeyi hedefleyen tartışmaları böyledir: Platon, *Devlet*, s. 221-223: 537d-539c.

düzenlendiği yıldır ve Sokrates ile öğrencileri bu kutlamadan dönmektedir.”¹¹ Bu kayıt en azından ilk kitabın MÖ 380 civarında yazılmış olduğunu bildiriyor. O sırada Platon 47 yaşındadır (doğum 427), Sokrates demokrat bir rejim tarafından öldürüleli 19 yıl geçmiştir (ölüm 399). Kephalos’un oğlu Polemarkhos ise Sokrates’ten de 5 yıl önce aristokratların oligarşik darbesi sırasında Platon’un kardeşi Glaukon vasıtasıyla öldürülmüştür (404). Kısaca, Sokrates ve Polemarkhos bu diyalog yazıldığı sırada hayatta değildir; üstelik onlar farklı adalet anlayışları yüzünden öldürülmüştür. Polemarkhos’u öldürenler, Sokrates’i öldüren rejimin karşıtlarıdır. Thrasymakhos haklıysa, karşıt olan iki rejimin de adil olması gerekecektir. Birbirine karşıt iki şeyin bir ve aynı ilkeden çıkması olanaklı olamayacağına göre, onların ikisine de aynı adı vermek doğru olmamalıdır. Bu durum, adaletin *endoksalara*, yaygın kanılara dayalı kavranışının yol açtığı karmaşadır. Gerek Kephalos’un gerekse Thrasymakhos’un ileri sürdükleri savlar –duyusal alanda adalet bağlama göre belirlendiği için–, onların adaleti ve adaletsizliği aynı anda savunabilmesiyle sonuçlanmıştır. O halde Platon’un meselesi adaletin formunu belirlemek, çok’u bir yapmak olacaktır. Platon ilk kitapta bu tartışmayı Polemarkhos’un evinde yaparak artık borcu ödenemeyecek Kephalos’un kaybı için (büyük oğlu artık hayatta olmayan yaşlı adamın veraseti tehlikeye düşmüştür çünkü) bir telafi sunmuştur. Kuşkusuz Sokrates için de.

Böylesi bir ironik girişle açılan *Devlet*’te tartışmanın ana eksenini şiir ile diyalektik arasındaki çatışmadır. Diyalogda şairler sıklıkla sofistlerle yan yana getirilmekte, bir’i çok yapan sofistlerin zihin yapısı şairlerinkine benzetilmektedir. Bu problem açısından Sophokles’in *Antigone* tragedyasına bakarsak, orada adaletin Antigone tarafından *themis*/teamüller, Kreon tarafından ise *nomos*/yasa olarak belirlendiğini görürüz;¹² trajik çatışma da bu çokluk yüzünden çıkmış, kahramanların uzlaşması mümkün olamamıştır. Platon’a göre bizi görünüşlerin, kanaatlerin hükmü altına sokmak bakımından sofistler de şairlerden geri kalmamakta, ne var ki kanaat rejimi de adaletsiz pek çok durumun yaşanmasına yol açmaktadır. Hocası Sokrates de çoğunluğun kanaati yüzünden öldürülmemiş midir? O halde politikanın kanaat rejiminden kurtarılması ve hakikat tarafından düzenlenmesi artık bir zorunluluktur. Yalnızca *polis* değil, ruh ve varlık da yaygın kanılardan uzaklaştırılmalıdır.

11 Platon, *Devlet*, s. 2: 327a.

12 Sofokles, *Antigone*, Eski Yunan Tragedyaları I, çev. Güngör Dilmen, İstanbul: Mitos Boyut, 2005, s. 445-460.

Bu durumda diyalektik *ethosu*, *polisi*, varlığı bir ilke etrafında örgütleyecek yöntem olarak ileri sürülmekte, çok'laştırma uzmanı olarak şairler ve sofistler de düzeni bozmakla suçlanmaktadır. Platon "aklin talimi" olan diyalektik sayesinde sözü ve varlığı muğlaklık, çok anlamlılık ve belirsizlikten kurtarmayı, bilgi kaynaklarını rasyonelleştirmeyi amaçlamıştır; bunu sağlayabilmek için de yeni eğitim biçimi olarak diyalektiği ileri sürmüştür. Elbette diyalektiği bir yöntem olarak ilk defa ileri süren kişi Platon değildir; diyalektik o dönemde felsefenin üç önemli biliminden birisidir; diğerleri ise doğa bilimi ve etikdir. Platon söz konusu sanatı yorumlamış ve hayatının farklı dönemlerinde bu sanatı üç farklı şekilde, çürütme yöntemi olarak (*elenkhos*) (I), ideaların-özlerin bilimi olarak (*dilektikē, dianoia*) (II), idelere göre ayırım yapma/ayıklama sanatı olarak (*diairesis, diairetikē, logismos*) (III) belirlemiştir.¹³ Diyalektik ilk önce iki canlı insan arasında geçen bir tartışma formunda ortaya çıkmış, sonra tümel kavramlar elde etmek için *logosun* incelikle düzenlenmiş dizgesi olmuş; soyut sınıflandırmalar, çıkarımsal mantık, soyutlama yetisi, saf varlıkların teması şeklinde gelişmiştir. Makalenin sonraki bölümlerinde bu konuya döneceğiz. Şimdi ise –Platon'un savaş ilanını anlayabilmek için– sözlü hafızanın yapısına, poetik zihnin işleyişine ve bu işleyişin neden sorunlu görüldüğüne bakalım.

IV- Sözlü kültür, poetik zihin: Sözlü kültürler topluluğun gelenek ve göreneklerinin, mülkiyetlerinin, inançlarının, bilgi ve becerilerinin sözle aktarıldığı, zihin mekanizmasının da bu aktarıma ve aktarılan bilginin kalıcılığını sağlamaya göre düzenlenmiş olduğu kültürlerdir.¹⁴ Bu tür kültürlerde canlı hafızayı aktarma görevi ozanlarındır; duygu ve düşüncelerin ölçülü ve uyaklı dizelerle anlatılmasını mümkün kılan şiir hafıza aktarımı tekniği,¹⁵ destanlar ise dönemin ders kitaplarıdır.¹⁶ Böylesi bir toplumda ilk görevleri canlı hafızayı nakletmek olan ozanlar da toplumun sanatçıları olmaktan çok öğretmenleri, katipleri, bilgeleri ve hukukçularıdır.¹⁷

Şairlerin görevlerinin nerelere uzandığını onlara hep yardım eden *Musaların* soyları açık kılar: anneleri Mnemosyne'den hatırlama, hafıza ve ezberi, teyzeleri Themis'ten ise teamülleri, örf ve âdetleri devralan *Musalar*, örf ve âdetlerin

13 Antikçağ'da diyalektik ve bunun Hegel felsefesindeki yansımaları hakkında bkz. *Hegel und die antike Dialektik*, ed. Manfred Riedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

14 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 57.

15 *Age*, s. 123-139.

16 *Age*, s. 95.

17 *Age*, s. 102.

hafızada korunmasına aracılık ederler. Babaları Zeus olan bu kızların şairler eliyle korudukları ahlaki ve politik düzen ise patriyarkal gelenektir.¹⁸ Destanlarda kahramanların, tanrıların yapıp ettikleri şairler kuralları hatırlatsın diye bir vesile olarak kullanılmakta, şairler ise sadece teamülleri değil beslenme, gemicilik, deniz yolculuğu, savaş kuralları gibi pek çok konu hakkında bilgiyi aktarmaktadır (Platon tam da bu yüzden şairleri eleştirmiş, şairlerin bütün bu konuları teknik anlamda bilmediklerini ileri sürmüştür). Bu aktarım işinin biçimini belirleyen ise *Musalardır*. Hesiodos'a göre "olanı, olacağı, olmuşu"¹⁹ söyleyen *Musalalar*, işlerini memnun ederek, arzu uyandırarak, sevimlilik yaparak gerçekleştirmekte; ezgi ve dansı da bir teknik olarak kullanmaktadırlar.²⁰ Bir topluluğun bilgi birikimini koruyabilmek ve aktarabilmek için söz vezinli kalıplarda beceriyle örgütlenerken ritimli hale sokulmakta, ezberlemeye uygun hale getirilmektedir. Poetik kültürün bütün anımsama faaliyeti bu ritimli hale getirilmiş sözün ezberlenmesine dayanır; bunun koşulu da sözün biteviye tekrarlanmasıdır. Şairler, rapsodlar, ebeveynler, ihtiyarlar ezberden anlatmakta,

18 Zeus'un politik ve ahlaki düzeninin şairler aracılığıyla nasıl muhafaza edildiğini E. A. Havelock'un *İlyada*'dan seçtiği birkaç örnek çok açık kılıyor: I. Kitap'ta Agamemnon ile Akhilleus arasında bir tartışma vardır. Agamemnon bir Apollon rahibinin kızını kendi malı olarak sahiplenmiş, Tanrı bu işe çok kızmış, orduya veba musallat etmiştir. Agamemnon kızı vermeyi kabul etmemekte, ozan da bu fırsatı değerlendirerek cariye taksimine ve kadınların görevlerine dair kabul gören kuralları hatırlatmaktadır: "Şuradan şuraya bırakmam kızını... Orda, Argos'ta, yurdundan uzak,... Tezgâhına gide gele, yatağıma gire çıka,... Benim yuvamda kocayacak..." Ne var ki Meclis bu acil durumun üstesinden gelmek için toplanmış, vebayı defetmek için başkumandanın kızı geri vermesine karar vermiştir. Bu teklif kızı kendi ganimeti olarak gören Agamemnon'u çileden çıkarmış, durumun üstesinden gelebilmek ve vermek zorunda kaldığı ganimeti ikame edebilmek için Akhilleus'un payına düşmüş olana el koymuştur. Ganimetinden olan Akhilleus orduyu terk etmeye ant içince büyük hatip Nestor ona Akha toplumunda ganimetlerin nasıl bölüştüğünü hatırlatmaktadır: "Bir krala kafa tutmaya kalkma sen... değnek taşıyan bir kralla aynı değil senin onurun; Zeus verdi değnek taşıyan krala o onuru..." Ardından Akhilleus Zeus'u ikna etsin diye annesinden yardım istemiş, Zeus Thetis'le görüşmeyi kabul edince de Hera öfkeden çıldırmıştır. Şair bu fırsattan yararlanarak kadına yerini hatırlatmış ve Zeus'a şunları söylemiştir: "Benim her kararımı bileceğini sanma... Karım olsan bile ağır gelir onlar sana..." Şairler beslenme, gemicilik, deniz yolculuğu, savaş kuralları hakkında da pek çok bilgi aktarmaktadırlar: "Körfeze girince dürdüler yelkenleri, kodular kara gemiye... Gevşettiler ön halatları çabucak,... İndirdiler direği çatalın içine,... Küreklere yapışıp yanaşturdular kıyıya gemiyi,... Denize delikli taşlar indirdiler,... Gemiye halatlara bağladılar,... Çıktılar sonra deniz kıyısına..." Meşhur Gemi Kataloğu da hangi kavimlerin Troya Savaşı'na katıldığına, Troya'ya toplamda kaç gemi geldiğine ve bu gemilerin hangi şehirlerden yola çıktığına dair tarihsel bilgileri aktarmaktadır: E. A. Havelock, *Age*, s. 29-31.

19 Hesiodos, *Theogonia, İşler ve Günler*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 4: 35-40.

20 Hesiodos Esin Perilerini ve onların işlerini listeler: Kalliope, Kleio, Euterpe, Erato, Melpomene, Polymnia, Terpsikhore, Thalia, Urania; arzu uyandırmak, hoşnut etmek, neşelendirmek, dans etmek, şarkı söylemek, doğru sözlülük (destan), ünlü etmek (tarih), övmek vb onların işidir: Hesiodos, *age*, s. 3-7: 1-115. Bu işlerin bir kısmı şiirin psikolojik etkileriyle, bir kısmı şiirin konusuyla, bir kısmı da şiirin teknik yönüyle ilgilidir: E. A. Havelock, *age*, s. 105-121.

çocuklar ve ergenler duyduklarını tekrar ederek öğrenmektedir.²¹ Ne var ki sözün tekrarı kalıcılığın sağlanması için yeterli olmamakta, ozanlar biriktirilen deneyimin bellekte kalıcı hale gelmesini kolaylaştıracak farklı tekniklere ihtiyaç duymaktadır. Tekdüze deyişler, kalıplar, klişeler, canlı imgeler kullanmak –söz gelişi Şafak'tan her söz edildiğinde “gül parmaklı” demek, Hera'yı “ak kollu”, Erinysler'i ise “kadından yana” oluşlarıyla dile getirmek, bu tanrısal varlıkların sadece adlarını değil niteliklerini de ezberleten bir tekniktir–, öyküler anlatmak –bir anlatıyı öykü yapan unsurların düğüm ve çözümler olduğunu Aristoteles'in *Poetika*'sından biliyoruz;²² düğüm ve çözümlerin işlevi ise zihni şaşırtarak anlatılan içeriğin akılda kalıcılığını sağlamaktır–, aynı konuya dair tekrarlar yapmak –örneğin Akhilleus'un bütün eylemlerinde tekerrür eden bir yiğitlikten, Hektor'un bütün eylemlerine damgasını basan bir cesareten söz etmek– sözlü kültürün bellekte kalıcı olmayı hedefleyen teknikleridir.²³ Tekrarlarda bir yandan bir özdeşlik korunmakta, diğer yandan bu özdeşlik dahilinde bir farklılığa kapı açılmaktadır.²⁴ Sözlü hafızanın kalıcılığını sağlamaya yönelik bu teknikler sadece zihin için bir kamçı görevi görmemekte, neredeyse bütün bedeni tekrarın ritmine göre düzenlemektedir. Bedenin ölçüyü korumayı kolaylaştırması, ezberlemeye yardım etmektedir. Bir yandan ağız, gırtlak gibi ses organlarının hareketi tekrarlara göre örgütlenmekte, diğer yandan sözün ritmi parmaklar aracılığıyla bir enstrümana (ozanların anlatılarına genellikle yaylı çalgılar ve davul eşlik etmektedir), oradan da ayaklara iletilmektedir; nihayetinde bütün beden –çoğu kez öne arkaya sallanarak– dans yoluyla tekrar eden söze eşlik etmektedir. Giderek tepkiler otomatikleşmekte ve bütün sinir sistemi ezberleme işlevine göre ayarlanmaktadır.²⁵ Öte yandan poetik ifadenin içeriği ozan tarafından canlandırılmakta, bu sayede ozan anlattığı konuyla ya da kişiyle –söz gelişi Akhilleus'un kederi ve öfkesiyle– özdeşleşebilmektedir. Aynı durum dinleyiciler için de geçerlidir; halkın hafızası büsbütün poetiktir. Elbette bunun politik sonuçları da vardır. Poetik kültürlerde söz sadece bir

21 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 59.

22 Aristoteles, *Poetika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Pharmakon, 2017, s. 63: 1455b25.

23 Sokrates'in ironiyi, Diogenes'in skandalı bir yöntem olarak kullanması; gene o dönemde bolca kullanılan muammalar, bilmece, güç ya da zekâ yarışları da sözlü kültürden kalma alışkanlıklar olarak düşünülebilir.

24 Hektor'un öldüğünü ilan etmek için söylenen şu dize tekrarlanan forma yeniyi ilave etmenin güzel bir örneği: “Hektor öldü; Hektor öldü... Hektor öldü; sahiden öldü Hektor... Hektor öldü; devrildi Hektor... Akhilleus katletti onu... Hektor kaybetti, Hektor öldü...”: E. A. Havelock, *age*, s. 151-152.

25 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 154-157.

ifade değil, aynı zamanda bir olay ve bir eylemdir; dile getirildiğinde insanın bedenini harekete geçirmekte, onun varoluş durumunu değiştirmektedir. Burada söz konusu olan sadece biriktirilen bilginin aktarılması değil, kamu düzeninin sağlanmasıdır da. Sözlü kültürlerde düzeni sağlayan yasalar kalıplaşmış deyişlere, atasözlerine yerleşmiştir. “Böl, yönet”, bu türden bir kalıp-sözdür.²⁶ Sadece şairler değil, krallar da aynı yolla iş görmektedir. Hukuki ve politik kararlarını ölçülü, ezgili, ritimli söz aracılığıyla dile getiren krallar, bu yolla halkı daha kolay ikna edebilmektedir. Söz gelişi Solon, vezinli söz sayesinde üstünlük sağlamış olan son yöneticidir. Kısaca şiir bir güç mekanizmasıdır: hem bu söz tipinin performatif oluşundan, yani sözün gerçekleşecek olanın bir unsuru oluşundan ötürü,²⁷ hem de ozanların her şeyi olduğu haliyle değil de dinleyicilerin ya da yöneticilerin isteğine göre anlatıyor oluşlarından dolayı. İnsanların anımsamaya heves etmediği konular ise önce ozanın repertuarından çıkmakta, sonra da belleklerden silinmektedir.²⁸ Platon biraz da bu gerekçeyle *Devlet*'te ozanları suçlamış, halkı kanaatlere tutsak ederek “güttükleri” gerekçesiyle ideal toplumdan kapı dışarı etmek istemiştir.

V- Artık diyalektik vasıtasıyla tedavi edilmesi gereken poetik zihin yapısında ya da bu zihin tarafından örgütlenen toplumda sorunun ne olduğunu sorma zamanı geldi. Poetik zihin için aslolan ezberlemedir; bu zihin yaşadığı kültürü eleştirme, tartışma gereği duymamaktadır. Burada, poetik diye belirlenen zihnin sadece sözlü kültürler bağlamında söz konusu edildiğini ve sözlü kültürler için ezber faaliyetinin de hayati olduğunu tekrar etmek isterim. Bu faaliyetin sonucu ise zihnin tecrübeye angaje olması, kendini tecrübeden ayıramamasıdır; ezberleme faaliyeti bir nesnellik inşası için fırsat tanımamaktadır. Bu da Platon için düşmanın ta kendisidir;²⁹ böyle bir faaliyetten ancak duyumsamaya

26 Walter J. Ong, *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, ed. Meltem Ahıska, çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis, 2013, s. 50.

27 Sözlü kültürlerde söz kendi özerkliğine sahip olmadığı için konuşanların toplumsal işlevlerine bağımlıdır; bu işlevlerin ritüellere ve teamüllere göre yerine getirilmesi hakikati (*aletheia*) tesis etmektedir. *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*'nde hakikatin rasyonellik öncesi biçimlerini ele alan Marcel Detienne, hakikatin filozof elinde şekil kazanmadan önce şairler, adil krallar ve kahinlerin kontrolünde olduğunu, onlar tarafından tesis edildiğini ve onların işlevlerine tabi olduğunu söylüyor. Detienne'e göre bu işlevler övgü, hatırlama ve adalettir. Bu durumda adaletsizlik hatırlanması gereken şeyi unutmak, övülmesi gereken kişiyi yermektir. Bilgeler bu kuşaktan sonra gelecek, sofistler ile filozoflar ise bilginin mirası için kapışacaktır: Marcel Detienne, *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*, çev. Adem Beyaz, İstanbul: Pinhan, 2012.

28 Walter J. Ong, *age*, s. 65.

29 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 63.

dayalı kötü imgeler türeyecektir. Sözlü hafızada düşünmek, genellemek, eleştirmek ezber mekanizmasını bozacağı için tehlikelidir. Platon'a göre bir uyur-gezerin zihnidir bu.³⁰ Varlıktan ziyade oluşla, bir'den ziyade çok'la, düşünülür olandan ziyade görünür olanla hemhal olmuş bu zihin her üç yönüyle de kaniya tekabül etmektedir. Kendisi ise yeni bir zihin alışkanlığını müjdelemektedir: görünür olmayan, imgede olmayan, zamandışı varlığı, kısaca *şeyin kendisini (auto kath auto)* düşündürmektedir bu. Söz gelişi duyuların bildirdiği "uç parmağın" ötesine geçmek (duyuların algısı çelişik olduğu için ve aynı anda parmakların hem büyük hem küçük, hem sert hem yumuşak olduklarını söyledikleri için), akıl ve hesap aracılığıyla sertlik nedir, büyüklük nedir, tek nedir, üç nedir diye sormaktır söz konusu olan; burada konu artık parmaklar değil sayılar ve hesaplardır.³¹ Böylece "hikâyenin sözdiziminden matematiksel eşitliklerin sözdizimine doğru bir dönüşüm gerçekleşir."³² Oysa Homeros'un evreninde insanın işi kolektif hatırayı devam ettirmektir; o dönemde kendilik, bilinç, kavram, ortak form gibi ifadeler pek de anlamlı değildir. Platon ise söyleneni tekrarlamak yerine söylenen hakkında düşünebilen, kendini tecrübeden ayırabilen müstakil ruhları yaratmanın öncüsü olmuştur; böylesi bir ruhun hedefi ise müstakil varlıkları ele geçirmektir. Bu deneyimi ifade etmek için kullanılan ve "düşünmek", "temaşa etmek", "seyretmek" anlamlarına gelen *theōrein* fiili, özne ve nesnenin birbirlerinden koparak müstakil hale gelişlerini ifade eder; artık salt bir seyirci haline gelmiş olan özne canlandırmadan ve görünüşler alanından kopmuş, asıl gerçeklik olan *ideaları* seyretmeye başlamıştır. Oysa görünüş ve gerçekliğin ayrı tutulmadığı eskimeye yüz tutmuş geleneğin en sevdiği fiil "görmek ve görünmek", "algılamak ve bir algı uyandırmak" anlamlarına gelen *dokein*'dir. Bu fiil izleyen ve eyleyeni, özne ve nesneyi aynılaştırmakta, kişiyi kendi kanaatinin izleyicisi yapmaktadır.³³

30 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 195., Platon, *Devlet*, s. 166: 476c5.

31 Platon, *Devlet*, s. 208: 523c-e.

32 Eric Alfred Havelock, *age*, 234.

33 Hannah Arendt'e göre Sokrates'in düşünme biçiminde hâlâ işbaşında olan fiil budur. Platon asıl gerçeklik olan *ideayı* ele geçirmeye çalışsa da hocası Sokrates görünüşün gerçeklik olduğunu, hiç kimseye görünmeyenin var olmadığını düşünmektedir. Sokrates'in meşhur *dokei moi* (bana öyle görünüyor) ifadesi izleyen ve eyleyeni aynılaştırmakta, kişiyi kendi kanaatinin izleyicisi yapmaktadır. Bu, bir-içinde-ikinin hareketidir; düşüncenin kendiyile diyalogudur. Benzer bir düşünce Aristoteles'te de vardır. *Nikomakhos'a Etik*'te "herkese görünen şeye varlık deriz ve bu görünümünden yoksun olan ne varsa, sıkı sıkıya bize ait ama gerçeklikten uzaktır; bir hayal gibidir; gelir ve geçer" demekte, Arendt de bu düşünceleri Antikçağ'ın görünüşe verdiği önem çerçevesinde değerlendirmektedir: Hannah Arendt, *Devrim Üzerine*, çev. Onur Eylül Kara, İstanbul: İletişim, 2017, s. 290; Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ankara: Ayraç, 1997: 1172b36.

Poetik gelenekten diyalektik geleneğe doğru ilerleyen bu süreç açısından bazı gelişmeler önemli olmuştur. Bunlardan ilki iletişim tekniğinin değişmesi, söz yerine yazının kullanılmaya başlamasıdır. Yazı hafıza için gerekli olan duygusal özdeşleşmeleri berhava etmiş, yaygınlık kazandıkça da hafızayı bir sonraki nesle aktarmak için yapılması gereken ezberi ve bu işleme yatırılan enerjiyi boşa çıkarmıştır; hem diyalektik düşünme hem de bireysel yaşam bu enerjiden doğacaktır.³⁴ Böylece sözlü kültürün alışkanlıkları giderek zayıflayacak, kişi nesneye ikinci bir kez daha bakabilme imkânına sahip olduğu için kendini hatırlanması gereken sözden ayırabilecektir. Akhilleus'la özdeşleşmenin hiçbir anlamı kalmamıştır artık, bundan böyle rahatlıkla Akhilleus hakkında düşünüp, onu yargılayabilecektir. Kolektif yapıdan sıyrılıp "ben" demeyi öğrenen birey, uygarlık denilen yapının da koşulu olacaktır.³⁵ Elbette burada Sokrates'i de anmak gerekir. Sokrates –gerek Platon'un gerekse Ksenophon'un bildirdiklerine göre– söz konusu gelişmeyi çok iyi yakalamıştır (burada dramatik bir unsur olan Sokrates'ten değil, tarihsel Sokrates'ten söz ediyoruz); tartıştığı kişiden sözünü açıklamasını ya da yeniden ifade etmesini istemesi, poetik özdeşleşme alışkanlıklarına ters bir hamledir. Sokrates'le tartışmanın insanların rahatını bozması, kullandığı yöntemin alışkanlıklara ters oluşundandır; Sokrates tekrarlamının sağladığı rahatlığı ve keyfi askıya almaktadır. Onunla konuşmanın nasıl bir işkence olduğunu Platon da sık sık söyleyecektir; ne var ki ahlaki kararlar almaya ve bilimsel düşünmeye muktedir bir bireysel ruh tam da bu hamlelerle yaratılmıştır.³⁶ Sokrates Atina sokaklarında yurttaşları erdem konusunda sorgularken sıradan yurttaşın dikkatsizliğini ya da akıl yürütmesindeki kusurları teşhir etmeyi değil, çoktan dağılmaya yüz yutmuş sözlü kültüre dayalı yapının kalıntılarını *polisten* uzaklaştırmayı istemektedir.³⁷

34 Ne var ki başka bir açıdan bakıldığında yazıyı bütünüyle olumlu bir icat olarak belirlemek de zor gibi görünmektedir; yazı yaygınlaştığı ölçüde belleği zayıflatmakta, cansızlaştırmaktadır. Platon'un *Phaidros* diyalogunda yazıyı hem zehir hem de ilaç anlamına gelen *pharmakon* olarak belirleyişi de bu yüzdendir. Yazı unutmaya karşı bir ilaçtır, ama bu ilacın belleği zayıflatmak gibi bir özelliği de vardır. Dahası yazılı metin sorulara yanıt verememekte, okuru diyalektiğe dahil edememektedir. Bu yüzden filozof kendisini oyalayacak şeyler ve yaşlılığı için anımsatıcı şeyler yazmak dışında yazıyı kullanmamalıdır: Plato, *Phaedrus*, LOEB, çev. Harold North Fowler, Londra: Harvard University, 1914.

35 Bu gelişmenin tragedyalarda da bir yansıması olmuştur. Aiskhylos'un tragedyalarında Atinalılığa dair kolektif ruhu yansıtmak için sahneye çıkan kahramanın yerine Euripides'in tragedyalarında sorgulayan, vicdan muhasebesi yapan kahraman geçmiştir: Walter J. Ong, *age*, s. 208.

36 Eric Alfred Havelock, *age*, s. 199-215.

37 Sokrates'in erdemin neliğine yönelik sorgulamaları arkaik erdem anlayışını da sarsmıştır. Arkaik erdem anlayışı dönemin toplumsal yapılarından bağımsız bir ahlaklılık tanımamaktadır. Erdem deyince anlaşılan, Akhilleus gibi yarışlarda, Penelope gibi aileyi devam ettirmede, Nestor gibi söylev vermede, Homeros gibi hikâye anlatıcılığında üstün oluştur. Sokrates ise bütün bu

VI- Şiire karşı diyalektik: Sokrates gibi Platon da sözlü geleneğin gücünü kırmak istemiş, ne var ki yeni bir zihin yapısı şekillendirebilmek için –gene Sokrates gibi– poetik geleneğin pek çok unsurunu kullanmıştır. Eski gelenekten dramayı alan Platon, yeni zihni drama ve yazıyla biçimlendirmiş, böylece yazının zayıf yanlarını imgeyle güçlendirmiştir. Tiyatronun tapınaktan geri kalmadığı bir toplumda, dramayı kullanmayan bir düşünme biçiminin uzun soluklu olamayacağı açıktır. Drama, Aristoteles'e göre, "bir iş yapanları belirleyen taklittir"³⁸ ve hareket halindeki düşünceyi ifade edebilecek en uygun formdur; yazı ise kalıcılığı ve yayılma gücü açısından yararlanılması gereken tekniktir. Şayet doğru kullanılırsa, yazı da canlandırılabilir; bunun yolu metafor, alegori, analogi, imge, mitos ve canlandırmalarla yazıyı desteklemektir. Filozofun işi kavramları biçimlendirmek ve bunları canlı bir dil aracılığıyla gençlere aşılmasıdır. Platon'a göre dil ile zihin kapasitesi arasında bir ilişki vardır; tam da bu yüzden dili değiştirmek zihni de dönüştürecektir. Kardeşleri ve yakın akrabaları gibi politikaya atılmayan Platon, yeni bir teknik kullanarak –bu teknik diyalektiktir– daha derin bir reformu hedeflemiş gibidir.³⁹ Elbette diyalektiği Platon icat etmemiştir; Parmenides ve Zenon'dan itibaren kullanılan bir tekniktir bu. Platon ona bir biçim vermiş ve bu sanatı sofistlere karşı (onların retoriğine karşı) bir silah gibi kullanmıştır.

Platon yaşamının farklı dönemlerinde en üstün bilme yöntemi olarak belirlediği diyalektiği üç farklı şekilde kullanmıştır: 1- *Savunma*, *Kriton*, *Protagoras*, *Kharmides*, *İon*, *Lakhes*, *Gorgias*, *Menon* gibi ilk dönem diyaloglarında Sokratesçi sorgulama yöntemidir; bu yöntem çürütmeye –*elenkhos*– dayanır; aporetik ve diyalojiktir. Diyalog formunda gerçekleşen bu sorgulamada soran kişi "erdem x' midir, yoksa değil midir?" türünden iki çelişik ifadeyi ardışık sorularla dile getirmekte, cevap veren ise bu iki uçtan birinin doğru olduğunu ileri sürmeye zorlanmaktadır. Sonraki adımda, soran, ileri sürüleni ya çürütecek ya da kabul edecektir; çürütme, önermenin çelişliğinin kanıtlanması yoluyla olmaktadır. Her seferinde soru karşındaki kişinin cevaplarından türetilmekte, ileri sürülen savı çürütecek argüman gene cevaplayanın düşüncelerinden çı-

üstünlükleri erdem yapan şeyi, toplumsal belirlemelerden soyutlanmış insanın üstünlüğünü ele geçirmek istemiş, bu çabasıyla düşünce tarihi açısından büyük bir devrime imza atmıştır: Alasdair McIntyre, *Erdem Peşinde*, çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı, 2001, s. 199.

38 Aristoteles, *Poetika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Pharmakon, 2012, s. 15: 1148a25.

39 Danielle S. Allen, *Platon Neden Yazdı?*, çev. Ayşe Batur, İstanbul: İletişim, 2011, s. 25, 37, 142, 173, 174.

kartılmış olmaktadır. Platon'un diyaloglarında sınavı Sokrates'tir.⁴⁰ 2- *Devlet* ve *Theaitetos*'ta saf varlıkların bilimi, saf düşünce, en üstün bilimdir (*dialektikē epistēmē* ya da *dianoia*); burada söz konusu olan, varsayımlardan ilkeye giden, araştırmalarını yalnız kavramlarla yapan bir düşünmedir ve bu bilimi geliştirmek anayasa ressamlarının, filozof kralların işidir. 3- *Devlet Adamı*, *Sofist*, *Philebos* gibi geç dönem diyaloglarında ise *ideal*lara göre bölme, ayırım yapma, ayıklama yöntemi (*diairesis*), kavramlardan oluşan bir söz dağarcığı kullanma mahareti, çelişkiye düşmeden (bir ve aynı kavrama farklı anlamları, farklı kavramlara aynı anlamı vermeden) sınıflamalar yapma becerisi, güvenilir türlere yönelen bilim olarak ortaya çıkmıştır. Amaç ise araştırılan konuyu derinlemesine incelemek, kavramsal bakımdan açıkça ortaya koymaktır.

Bu üç diyalektik kavrayışını sistematik olarak ayırmak, onları üç farklı yöntem diye sunmak ve diyalogları da bu ayırma göre tasnif etmek elbette doğru olmaz; ama bu konuyu burada bırakıp imge üretimiyle daha çok ilgili görünen ikinci kullanıma, oradaki ayrımlara bakalım. *Devlet*'te diyalektiğin hem en değerli semboller olan *ideal*ların bilgisi, hem bu bilgiye götüren yöntem/yürüyüş, hem de gençleri doğru sembollerle eğitime konusunda ustalık olduğunu tekrar edelim. Gençlerin eğitimi meselesinin *Devlet*'te çok önemli olduğunu da hatırlayalım. Böyle bir kaygıyla Platon *Devlet*'te ilk olarak epistemolojik açıdan zararlı olan ve değerli olan sembolleri birbirinden ayıracaktır: bir yanda şairlerin ürettiği gölgeler (*eidōla*) vardır; diğer yanda filozofların, matematikçilerin, anayasa-ressamlarının ürettiği modeller (*eikōnes*, *paradeigmata*, *diagrammata*, *typoi*, *logoi* gibi) bulunur. İlk gruptakiler algılanabilir şeyleri taklit eden (*mimēsthai*) kötü imgelerdir; iyi ve sağlıklı olan diğerleri ise düşünülebilir şeyleri somut örneklerle temsil etmek suretiyle –bunun yolu yazmak ve model yapmaktır (*graphein kai palattein*)– ulaşılabilir kılan, bu yolla algılanamayan şeylere katılmayı (*metekhein*) sağlayan görselleştirmelerdir; resimler ve heykeller de (*zoigraphiai*, *andriantopoiōi*) bu gruptadır.⁴¹ O dönem

40 Sokrates'in sınavı konumunu Michel Foucault *parrhesia-parrhesiastes* (doğruyu söyleme-doğruyu söyleyen kişi) kavramları bakımından tartışma konusu yapar ve sınamayı gerçek (*alethes*) ile sahteyi (*pseudes*) ayırma sanatı olarak belirler; sınamayı yapacak kişi gerçek/sahih olmak zorundadır. Sokrates'in sınamadaki amacı sınananın *biosu* ile *logosu*, yaşamı ile düşüncesi/sözü arasındaki uyumu ya da uyumsuzluğu ortaya çıkarmaktır. Sokrates kendi varlığında *logos* ile *biosun* tam bir uyumunu yansıttığı için Platon onu *basanos* olarak belirlemiştir. *Basanos* hem sahte ile gerçeği ayırt eden denek taşıdır, hem de işkence, sıkıntı, zorluk gibi anlamlara gelmektedir. Sokrates'in sorgulamalarının karşısındaki kişiye verdiği sıkıntı, onun kelimenin iki anlamını da karşıladığını gösterir: Michel Foucault, *Doğruyu Söylemek*, çev. Kerem Eksen, İstanbul: Ayrıntı, 2005, s. 80-81.

41 Danielle S. Allen, *age*, s. 69-70, 101.

için Sokrates'in ne'lik araştırması ne kadar yeni ve zorsa, algılanamayanlar hakkında konuşmak da o kadar zordur. Bu nedenle Platon birtakım görselleştirmeler kullanmış, ideaların bilgisini "mağara", "güneş" ve "çizgi" imgeleleriyle anlatmıştır. Platon giderek zorlaşan üç farklı imgeyle (mağara alegorisi, güneş metaforu ve çizgi analogisini kullanarak) bilmenin/kavrayışın türlerini, diyalektik yürüyüşün basamaklarını anlaşılır kılmak istemiş, *eidos*, *eikōn* ve *eidōlon* arasındaki farkları belirlemeye çalışmıştır. Böylelikle insanların hakikate uzaklıkları ve yakınlıkları, onların imge kullanma biçimleriyle ilişkili olarak belirlenmiş olacaktır.

Çizgi analogisi şöyle kullanılır: Sokrates önce muhataplardan bir çizgi tasarlama ve bu çizgiyi eşit olmayan bir şekilde iki parçaya bölmeyi hayal etmelerini ister; elde edilen bölümlerden uzun olan kısım düşünülür olanlara (*noeton*), kısa olan kısım ise görülür olanlara (*horaton*) karşılık gelmektedir. Sonra bu bölümlerden her biri de gene aynı eşit olmayan oranda bölünür. Ortaya 4-2-2-1 oranında bir bölümlenme çıkar. Her bir bölüm kavrayışın bir türünü yansıtmaktadır: *ideaları/formları* kavramayı sağlayan saf düşünme (*noesis*); model ve diyagramlar kullanarak kavramları çıkarsama (*dianoia*); yapma ve doğal nesnelere anlamamızı sağlayan inanç (*pistis*); gölgeleri, hayali görüntüleri (*skiai, phantasmata*) tahmin etmemizi sağlayan hayal gücü (*eikasia*).⁴² Görüldüğü üzere çizginin sağ ve solu imgelerle doludur. Ne var ki tahmin alanındaki imgeler taklidin ürünüdür ve bu yüzden de gölgelidir; düşünme alanındaki imgeler ise taklidin ürünü olmadıkları için metafizik açıdan sağlam ve berraktır (*enarges*), bu imgelerden ortak biçimlere doğru gidilebilecektir.⁴³ Anayasa ressamının işi duyulur ve düşünülür arasında mekik dokuyarak yararlı sembolleri üretmektir. Danielle S. Allen bir örnekle bu idrak tayfını anlamamızı kolaylaştırıyor: Bir evin fotoğrafından yola çıkarak aslını tahmin etmek hayal gücüyle olur; ne var ki bu yolla ev tam olarak anlaşılabilir, onun hakkında sadece zayıf bir kanıya (*doksa*) sahip olunur (taklitçiler bu alanda iş görürler). Evin kendisi görülüp içi gezildiğinde, ev hakkında

42 Çizginin ortadaki iki kısmının eşit olması, onların aynı nesne kümesine sahip olmalarındandır. Başka bir ifadeyle, inanç yoluyla anlaşılacak nesnelere, düşünme yoluyla da anlaşılabilirler. Örneğin dik açığı düşünme alanında küp ya da kare gibi model ve diyagramlar aracılığıyla idrak ederiz; duyumsama alanında ise zar ya da televizyon kutusu gibi maddi nesnelere üç boyutlu modeller olarak kullanıp dik açığı kavrarız. Ne var ki yönü farklı olan iki kavrayıştır bunlar: ilkinde modeller genel kavramlara ulaşmak için düşünme konusu yapılmaktadır, ikincisinde ise somut tikeller üzerine inançlar geliştirmek için: Danielle S. Allen, *age*, s. 92.

43 Danielle S. Allen, *age*, s. 105.

güçlü kanılara sahip olunur (*alethes doksa*) ve bu inançtır (zanaatkârlar bu alanda iş görürler). Elde evin projesiyle evi gezmek, onun ayakta durmasını sağlayan mühendislik ilkelerini görmeyi sağlayacaktır; hem üç boyutlu model olarak ev hem de evin diyagramı düşünme alanında iş görmeyi ve ev-lik'in ne olduğu hakkında fikir yürütmeyi sağlar, bu bilgilerden hareket ederek bir ev inşa edilebilir (matematikçiler bu alanda iş görürler). Görsel bir malzeme kullanmadan ev-lik hakkında düşünmek (diyelim bir tsunaminin bütün evleri yıktığı ve evin nasıl bir şey olduğuna dair hiçbir izin kalmadığı bir durumda Sokrates'le karşılaşip ev üzerine tartışmak), *ideal*lara yönelmiş düşünmedir (filozoflar bu alanda iş görürler). Burada önemli olan mesele, tahmin alanındaki imgelerin –tek bir yönü sundukları için– eyleme olanak tanımayışları (söz gelişi bir evin bir fotoğrafına bakarak ev yapılamaz), düşünme alanındaki imgelerin ise eylemi yönetebilmesi, ruhu şekillendirebilmesidir. Kısaca diyalektik, bir görselleştirmeye dayanmadan ortak formlar hakkında düşünmedir ve sadece imgesiz düşünebildiğimizde hakikatin alanındayızdır.⁴⁴ Ruhun en üstün yetisi olarak diyalektik, saf varlıkları elde etmenin ve saf ruhları inşa etmenin yöntemidir.⁴⁵ Toparlarsak, şair *eidōlon*, zanaatkâr ve matematikçi *eikōn*, filozof ise *eidōs* üzerinde çalışmak suretiyle imge üretir; şairlerin ürettiği imgeler somut olduğu için zihin yapısını dönüştürmemekte ama duygulara hükmetmektedir; diğerleri ise zihin yapısını dönüştürmeye hizmet eder. Devlet'te *eidōlon* ve *eikōn* bilginin en alt türünü oluştursalar da *eidōlon* gölge, *eikōn* ise iyi imge olarak belirlenmiştir.⁴⁶

VII- Bazı ihlaller: *adil kunduracı, soylu yalan, Leontios*: Elbette Platon saf varlıkları yaratırken bir yandan da *poliste* filozoflar için bir yer açmayı istemekte, bunu yapabilmek için de onlara bir işlev belirlemektedir: Filozof en değerli semboller olan *ideal*ların üreticisidir; bu üretimle bir problemin anlaşılmasını ve ifade edilmesini sağlamaktadır. Peki problem nedir? Adaletsizliktir. Eski semboller arasındaki rekabet karmaşaya yol açmakta, bu rekabeti sonlandır-

44 Danielle S. Allen, *age*, s. 89-118.

45 Platon *Phaidon* diyalogunda da gözlerden, kulaklardan, hatta neredeyse tüm bedenden olabildiğince uzak durabilen kişinin saf varlığa ulaşabileceğini söyleyerek saf ruhlar ile saf varlıkları birbirlerinin koşulu olarak belirler; saf ruh “her bir var olana mümkün olduğunca sırf düşünce yoluyla yaklaşan, düşünürken görme duyusuna başvurmayan ya da akıl yürütmeyi başka hiçbir duyunun peşi sıra sürüklemeyen, tam tersine, saf, kendinde düşünceyi kullanarak varolanların her birini kendinde ve saf hallerinde yakalamaya çalışan ruh”tur: Platon, *Phaidon: Ruh Üzerine*, çev. Nazile Kalaycı, İstanbul: Kabalcı, 2012, s. 65: 66a.

46 Danielle S. Allen, *age*, s. 83.

cak yeni sembollere ihtiyaç duyulmaktadır. Filozof diyalektik aracılığıyla saf kavramlara ulaşarak varlığı, ruhu, *polis*i tek bir ilkeye göre biçimlendirmeli, gençleri sahte değil de sahih sembollerle eğitmek suretiyle toplumsal düzeni sağlamalıdır. Pek çok diyalogun meselesi budur. Söz gelişi *Devlet Adamı (Politikos)*.⁴⁷ Bu diyalogda, politikacıyı “insanların çobanı” olarak belirlemenin yol açtığı rekabeti (doktor, tüccar, çiftçi gibi birçok rakip arasındaki rekabeti) gidermek için, “bir ve aynı anda başka bir şey de olmayan” ve “tek işi politika yapmak olan” bir politikacı formu belirlenmekte, sahte ve sahih olan rakipler birbirinden ayrılmaktadır;⁴⁸ büsbütün yeni olanın peşinde bir arayıştır bu. *Devlet*'te ise “Bizde her insan bir tek işi göreceği için iki ya da daha çok yönlü olamaz... bizim kuracağımız devlette, kunduracı kunduracıdır; kunduracılıktan başka bir de kaptanlık yapmaz... çiftçi, çiftçidir; çiftçilikten başka bir de yargıçlık etmez... asker, askerdir; askerlik ederken alım satımla uğraşmaz... öyleyse, her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiiirlerini halkın önünde söylemek isterse... onu başka bir ülkeye yollarız”⁴⁹ derken aynı tutumu sürdürmekte, şairleri her kılığa girdikleri, her konuda konuştukları için suçlamaktadır; elbette aynı suçlama sofistler için de geçerlidir. Burada sorunu biraz netleştirmekte fayda var. Öyle görünüyor ki sorun kunduracının kaptan olması değil, bu iki işi aynı anda yapmaya kalkışmasıdır; kişi ya kunduracı ya da kaptan olmalı ve iki işi aynı anda yapmamalıdır. Bu zanaatların cinsi farklı olduğu için aynı anda olmamak şartıyla yapılabileceklerdir; diğer zanaatlar bakımından da durum budur. Ne var ki bu sorundan daha büyük olan tehlike, her konuda konuşan şairin ya da sofistin filozofun işine el atmalarıdır. (Elbette kronolojik olarak durumun bu olmadığını, filozofun onların çocuğu olduğunu, burada söz konusu olanın da bir tür baba katli olduğunu ekleyelim. Onların arasındaki eski düşmanlık şairin dilinde de ifadesini bulmuş, *Devlet*'te Platon bir şairin filozofu “efendisine havlayan kancık köpek” diye suçladığını aktarmıştır.)⁵⁰ Onların işi cins bakımından değil soy bakımından farklıdır; şair ve sofist sahte şekilde, filozof ise gerçek bir ilgiyle aynı işi yapmaktadırlar. Şair ve sofistin bilgisizce yaptıkları işi filozof tamamına erdirecek, gençleri bilgiye dayalı sembollerle eğitme işini üstlenecektir. Ne var ki tam da bu noktada bazı sorunlar çıkmaktadır.

47 Plato, *The Statesman*, LOEB, çev. Harold North Fowler, Londra: Harvard University, 1925.

48 Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk, 2015, s. 280.

49 Platon, *Devlet*, s. 87-88: 397e-398b.

50 *Age*, s. 294: 607c.

Sorun herkesin idealara göre eğitilmesinin mümkün olmayışındır; bu olanağı bizzat Platon'un kendisi Metallar Anlatısıyla ortadan kaldırmıştır. Bu mümkün olmayış *poliste* filozofa problematik bir şekilde alan açmaktadır: Filozofu zorunlu kılan olanaksızlık ya filozofu yok edecektir ya da yozlaştıracaktır. Herkesin eğitilebildiği ve filozofu anladığı yerdeyse, ona zaten ihtiyaç yoktur. Leo Strauss bu meseleyi yönetim şekliyle ilgisinde tartışmış, filozofun felsefe yapabileceği tek rejimin, filozofu yok etmek isteyen demokrasi olduğunu söylemiştir: Filozof kral olduğunda, özleri temaşa etme işini yapamamaktadır; krallık değil de filozofluk yaptığında ise (yani demokraside), toplum tarafından anlaşılammakta, cezalandırılmaktadır. Aslında düşünmenin talepleri ile *polis*in talepleri uyuşmamakta, filozof ile *demos* arasında kapatılmayacak bir boşluk bulunmaktadır.⁵¹ Kısaca onun iki görevi –filozof olma ve kral olma– asla bir araya gelememekte, her iki durum da filozof için *aporialar*la sonlanmaktadır: filozof ya ölecektir (Sokrates gibi) ya da yozlaşacaktır (Alkibiades gibi).⁵² Bu durumda filozofa kalan yol, *idealara* doğru eğitmek yerine sağlam ve faydalı semboller üretmek ve bu sembolleri retorik yoluyla ileterek ruhları şekillendirmektir. Artık Platon rahatlıkla “bize daha ağır başlı şair gerek... o kadar hoş olmasın, zarar yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun... askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri”⁵³ diyecek, şairlere belirli koşullar dahilinde alan açacaktır. Faydalı olanları faydasız ya da zararlı olanlardan, gerçek olanları (*alethes*) sahte olanlardan (*pseudes*) ayıracak ölçüt ise –daha önce de dediğimiz gibi– *ideadır*. İdea bir seçme ve ayırma ilkesidir; filozof ise ideaya bakarak imgeleri ayırabilecek, seçebilecek sarraftır (*basanos*).⁵⁴

Bu meseleyi *Devlet*'ten yola çıkarak ele alalım. *Devlet*'te temel sorunun adalet olduğunu söylemiştik. Platon orada uzun bir yol yürüdükten sonra adalet ideasını “ruhun (ya da *polis*in) kendisiyle tam uyumu, ruhtaki parçaların (ya da *poliste*ki sınıfların) birbirleriyle ve birbirlerine göre iyi disiplini”⁵⁵ olarak belirlemiştir. Bu tanımla anlaşılır kılabilme için ise imgesel anlatımlara başvurmuş, ilkin insanlara eşit olduklarını, ikinci olarak ise farklı olduklarını ima etmişti. Eşitlik otoktonluk anlatısıyla sunulmuştu: Atinalılar kendilerini

51 Leo Strauss, *Platon'un Politik Felsefesi: Devlet*, çev. Özgüç Orhan, İstanbul: Pinhan, 2019, s. 429.

52 Leo Strauss, *Platon'un Politik Felsefesi: Kriton*, Cilt 2, çev. Özgüç Orhan, İstanbul: Pinhan, 2018, s. 125-133.

53 Platon, *Devlet*, s. 88: 398a-b

54 Filozofun bir sarraf olarak anlatılması, filozofu bir imgeyle anlatmaya güzel bir örnektir.

55 Danielle S. Allen, *age*, s. 269.

yaşadıkları topraktan, kültürden, tarihten doğmuş gibi görmekte, efsanelerinde bile Atina'yı kuran Erekteus'un Atina toprağından doğduğunu anlatmakta, alloktonlara yurttaşlık hakkı tanımamaktaydı.⁵⁶ Farklılık ise Kallipolis'in yurttaşlarına anlatılacak Fenike Masalı'yla, meşhur Metaller Anlatısı'yla sahneye konulmuştu: "Bu toplumun birer parçası olan sizler, *diyeceğiz*, birbirinizin kardeşisiniz. Ama, sizi yaratan Tanrı, aranızda önder olarak yarattıklarının mayasına altın katmıştır. Onlar bunun için baş tacı olurlar. Yardımcı olarak yarattıklarının mayasına gümüş, çiftçiler ve öbür işçilerin mayasına da demir ve tunç katmıştır." Bu anlatılar "herkesin kendi işini yaparak başkasının işine el atmamasını" adalet, "iki görevin bir yerde olmasını" ise adaletsizlik olarak belirleyen tanımın gölgeleri (*eidōla*) olarak sunulmuştur. Platon adaletle dair ileri sürdüğü argümanları bir model olarak sunduğu "üç parçalı ruh" anlatısı⁵⁷ ve bir canlandırma ile –Leontios canlandırmasıyla– nihayetine erdirmiş, böylece sadece şairlerden imge üretimini almakla kalmamış, gerekli olduğunda rapsodlardan da canlandırma tekniğini almıştır. Sokrates ruhun akıl sahibi olmayan yanını anlaşılır kılmak için cesetlerin yanından geçerken onlara bakmak isteyen, bu isteği yüzünden kendine kızan, görmemek için yüzünü çeviren, sonunda dayanamayıp cesetlere bakan ve "haydi kör olasılar, doya doya seyredin bu güzel manzarayı" diyerek kendini azarlayan Leontios'u canlandırmıştır. Nasıl ki imge üretiminde ölçüt yararlı olanları üretmekse, canlandırmada ölçüt de arzuya yenik düşen hali değil, kendine kızan hali –kötü bir adamın iyi tarafını– taklit etmektir.⁵⁸ Platon bu tür anlatıları soylu yalan (*pseudos gennaios*) diye adlandırır; soylu yalan pragmatik doğruluk ile metafizik yanlışlığı bütünleştirerek vatandaşları hakikate göre yönlendirecek söz ya da temsildir; bu yanlış temsiller güçlü ilaçlardır ve diyalektiğin yapabileceğinden çok daha fazla zihni değiştirebileceklerdir.⁵⁹

56 *Auto-khthon*: orijinal, yerli, yerel, aynı-topraktan olma; *allo-khthon*, başka yerden taşınmış olma.

57 Bu anlatıda ruh üç bölmeye –akıl (*logistikon*), yürek (*thumos*, *thumoeides*), arzu (*epithumia*, *epithumetikon*)– sahip şekilde sunulur; akıl aracılığıyla ruh arzulamayı denetim altına alabilirse her bölüm kendini işini yapacak, ruhta bir birlik ve düzen kurulacaktır: ruh "çok iken tek" olacaktır. Adalet ya da doğruluk her bölümün kendi işini yapması, diğerinin işine karışmamasıdır; eğrilik ise her bölümün kumandayı kendi eline almak istemesi, bölümlerin uyuşmazlığıdır (Platon, *Devlet*, s. 127-133: 436b-444a). Ruhun bu bölümlenişine de *polisteki* üç sınıf (yöneticiler, koruyucular ve el işçileri), üç yönetim şekli (bozuk ve doğru şekilleriyle), üç üretim tarzı (aşlı yapma, taklit etme, taklidi taklit etme) ve çizgi analogisindeki üç bölüm (*nous*, *dianoia*, *eikasias*) karşılık gelir. Elbette sınıfların üç mü iki mi, yönetim şekillerinin altı mı beş mi, çizginin bölümlerinin dört mü üç mü, ruhun bölümlerinin iki mi üç mü olduğu konusu çok açık değildir. Ne var ki Platon'un *Devlet*'te ruhun bölümlerini, üretim şekillerini, yönetim biçimlerini ve kavrayış düzlemini bir arada düşündüğünü ileri sürebiliriz.

58 Danielle S. Allen, *age*, s. 122.

59 *Age*, s. 119, 137, 140- 141.

Ne var ki sonuç olarak filozof koyduğu kuralı ihlal etmiştir. Saf varlıklardan söz eden, şairlere sadece yararlı olanı söylediklerinde yer veren filozof yalanın uzmanı olmuştur. Şairler ve sofistler ise doğruyu bilmedikleri için yalan da söyleyememektedir; onların yaptığı gölge üretmektir. Doğruyu bilen filozof yalan söyleyebilecek tek kişidir.⁶⁰ O halde bir yanda kötü ve zararlı imge, diğer yanda iyi ve faydalı imge; bir yanda gölge/kuruntu, diğer yanda yalan vardır. Filozof herkesin retorik yoluyla üstün gelebildiği politik durumun yarattığı probleme bir çözüm bulabilmek için sahte/kötü imge türlerini devletten sürmek istemiş, elinde soylu yalan kalmıştır. Ne var ki bu yalan soyludur (*gennaios*); soyuna sadık, dolayısıyla sahihtir (Sofistlerin piç olarak belirlenmesi de gene bu sahtelik-sahihlik ilgisindedir).

VIII- Yeraltı ikiliği; iyi imge, kötü imge: Burada şu belirlemeyi yapmak gerek: Platon'un felsefesinde zorluk *idealar* ile taklitleri, özler ile görünüşleri ayırmak değildir. Daha zor olan görünüşler/imgeler arasındaki ayrılıktır; bu ayırım takip edildiğinde filozof sadece yalanın uzmanı olmakla kalmayacak, onunla sofist arasındaki ayrımlar da tehlikeye düşecektir. Platon *Devlet*'te sanatları asıl ya da orijinal olana mesafesiyle belirlemiş, orijinali yaratma sanatını Tanrı'ya, orijinalin benzerini üretme sanatını zanaatkâra, benzerin benzerini yaratma sanatını da ressama atfetmişti; orada Tanrı *sedirin yaratıcısı*, dülgere *sedirin işçisi*, ressam ise *sedirin taklitçisi* olarak belirlenmişti.⁶¹ Peki "sofistin yaptığı işin bir orijinali var mıdır?" ya da "sofist neyi taklit etmektedir?" diye sordüğümüzde ise *Devlet*'te yapılan ayırımın meseleyi tüketemediği, imge üretme işini biraz daha incelemek gerektiği ortaya çıkar. Platon *Sofist*'te bu ayırımı kendisi derinleştirecek,⁶² Deleuze ise meselenin zorluğunu ifade edebilmek için imgeler arasındaki ayırımı "yeraltı ikiliği" diye belirleyecektir.⁶³ İki tane imge üretme ya da taklit sanatı (*eidōlopoiikē tekhnē*) vardır: İlki orijinali taklit eden (onun rengini, oranlarını, biçimini izleyen) benzerlik ya da tasvir (*eikōn*) üretme sanatıdır (*eikastikē tekhnē*); ikincisi ise orijinale sadık kalmayarak saf görünüşleri, fantazyaları (*phantasmata*) üretme sanatıdır (*phantastikē tekhnē*).⁶⁴ Deleuze bunlardan ilkinde kopya, ikincisine simulakra der. İlk imge türü modele/*ideaya* az çok benzemekte (babada temellenmekte)

60 Jacques Ranciere, *Filozof ve Yoksulları*, çev. A. Ufuk Kılıç, Metis: İstanbul, 2009, s. 52.

61 *Devlet*, 10. Kitap, 596e.

62 Platon, *Sofist*, Diyaloglar 2, çev. Ömer Naci Soykan, İstanbul: Remzi, 1986.

63 Gilles Deleuze, *age*, s. 18.

64 Platon, *Sofist*, s. 349: 264c-d.

ve modeli belirli bir anda tekrar ederek sabitlemektedir; burada *ideanın* kurucu ilişkilerine, oranlarına, doğru sanıya bağlı kalınarak noetik ve içsel bir taklit üretilmektedir. İkinci imge türü ise *ideayla* bir dolayımına girmediğinden dışsal yollardan üretilmiş bir benzerlik sunmakta, taklidi imgede inşa ederek bütün sabitlenmelerden kaçmaktadır (babaya karşı gelmektedir); onun yaptığı saf görünüş üretmektir.⁶⁵ *Sofist* diyalogunda iyi imge ile kötü imge arasındaki ayırım sofist tanımlamak ve sofistin sanatını belirlemek için yapılmıştır; bu diyalogda *yabancı* onun peşine düştükçe, ayrımlar yaparak sofist ile filozofu ayırmaya çalıştıkça, sofist de bütün sabitlenmelerden, tanımlardan kaçmaktadır.⁶⁶ Sofist için “zengin delikanlılar peşinde koşan kazanç düşkünü avcı”, “ruha ilişkin bilgi hazineleri satan toptancı”, “hep aynı şeyleri satan perakendeci”, “kendi ürettiği bilgilerin satıcısı”, “söz savaşçısı”, “çelişme sanatının ve taklit

65 Gilles Deleuze, *age*, s. 283-284.

66 *Sofist* diyalogunda sofist yakalamak üzere yapılan *diatresis* şemasının beş başlığı vardır: *stasis*, *kinesis*, *on*, *tauton*, *thateron*: dinginlik, hareket, varlık, aynı, başka. Sofisti yakalamak için onun sanatını ortaya koymak gerekmektedir; bu nedenle işe sanatları bölmekle başlanmalıdır: Sanatlar meydana getirme ya da elde etme sanatlarıdır. Meydana getirme sanatları tanrısal ya da insansaldır, bunların ikisi de ya nesne ya da görüntü yaparlar; insansal sanatlardan görüntü yapanlar, araç-gereç kullanmakla ya da bedeni kullanmakla yapılır; bedeni kullananlar, bilimsel öykünme ya da bilgisiz öykünmedir; bilgisiz öykünme, dürüst ya da ikiyüzlüdür. Buradan çıkan sonuç, iki yüzlü öykünme sanatını yapanların, şairler ya da sofistler olduğudur. Elde etme sanatları ise gönüllü ya da zora dayalıdır: Gönüllü olanlar, armağan verme ya da tecimdir; tecim, kendinin ya da başkasının ürününü satarak yapılır; başkasının ürününü satanlar, perakendeciler ya da toptancılarıdır; toptancılar, bedeni ya da ruhu besleyen ürünleri satarlar; ruhu besleyen ürünler, gösterişle ya da bilgiyle ilgilidir; bilgiyle ilgili olanlardan bir kısmı erdeme ilişkin bilgi ve söz tecimidir. Buradan çıkan sonuç, erdeme ilişkin söz ve bilgi tecimi yapanların sofistler olduğudur. Zora dayanan elde etme sanatları, kavga-dövüş sanatı ya da avcılıktır; kavga-dövüş sanatı, yarışma ya da kavgadır; kavga, göğüs-göğüse ya da sözledir; sözle olan, halk önünde ya da kişiler arasındadır; kişiler arasında olan, pazarlık ya da tartışmadır (eristik); tartışma, para kaybettiren ya da kazanç sağlayandır. Buradan çıkan sonuç, sofistin kazanç sağlayan tartışma sanatının ustası olduğudur. Zora dayalı elde etme sanatı ise avcılıktır; avcılık, cansız avcılığı ya da canlı avcılığıdır; canlı avcılığının bir bölümü hayvan avcılığıdır; hayvanlar kara hayvanları ya da su hayvanlarıdır; kara hayvanı avı, yabanıl ya da evcil hayvanlarla ilgilidir; evcil hayvan avı, zor kullanarak ya da kandırmayla olur; kandırmayla olanlar, tek tek kişileri kandırma (aşk) ya da toplumsal kandırmadır. Buradan çıkan sonuç, sofistin insan avcısı olduğudur; sofist tek tek kişileri avlar. Diğer sonuçları da eklersek: Sofist, sanatını kandırmayla sürdürür, bunu da ücret karşılığında yapar; sofistlik sözde bilgelik satarak zengin ve soylu gençlerin avlanması sanatıdır; sofist, eristik sanatının kazanç arayan bölümünün bir temsilcisinden başka biri değildir. Filozof ise ayıklama sanatının ustasıdır; ayıklama sanatının altında temizleme sanatı, bunun altında ise cisim temizleme ve ruh temizleme/arınma sanatı vardır; ruh temizleme sanatının altında adalet sanatı ve öğrenme sanatı vardır; öğrenme sanatının altında el sanatları öğretme ve sözle eğitim sanatı vardır; sözle eğitimin altında ise uyarma ve sözde bilgelige karşı yöneltilmiş çürütme sanatı vardır. Böylece sofist her yandan sıkıştırılmıştır, tüm bu kapanlardan kaçmasın diye soruşturmaya devam edilir ve sofiste ilişkin altı tanım ileri sürülür: Sofist zengin delikanlılar peşinde koşan kazanç düşkünü bir avcıdır; ruha ilişkin bilgi hazineleri satan toptancıdır; hep aynı şeyleri satan perakendecidir; kendi ürettiği bilgilerin satıcısıdır; söz savaşçısıdır; çelişme sanatının ve taklit sanatının ustasıdır: Platon, *Sofist*, s. 278-298: 219a-232a.

sanatının ustası”, “varolmayan hakkında konuşan kişi” belirlemeleri yapılır. Bu belirlemeler hokkabaz, şarlatan, büyücü imgeleriyle de güçlendirilir. Sofist bir imajdır (hem imaj üreticisidir hem de kendisi bir imajdır), olmadığı gibi görünür, saklanır, siner, tuzaklardan kurtulur, kendisine doğrultulan silahları tersine çevirir, av iken avcı olur; sofist hep varolmayanın (*mē on*) karanlığına sığışır. Onu yakalamak çok zordur. Bu yüzden bir de filozoftan yola çıkılır ve filozofun sanatı belirlenir: filozof “ayıklama”, “ruhu temizleme”, “adalet”, “sözde bilgeliğe karşı yöneltilmiş çürütme” sanatlarının ustasıdır.

Deleuze *Anlamın Mantiği*'nda sahte kopyanın, kötü imgenin peşine düştükçe –ki bu da sofisttir– sahte ile gerçek, kötü ile iyi arasındaki farkların silikleştiğini, elde filozof ile sofist ayracak bir dayanağın kalmadığını vurgular. Bunun nedeni ise sofistin sahte oluşu, bir orijinale ya da bir *ideaya* sahip olmayışı olsa gerek. Tam da bu yüzden diyalog boyunca sofist tanımlamak için yapılan ayrımlar ve belirlemeler bir saf görünüş üretme, bir kötü imge ileri sürme edimine dönüşmektedir. Sahte bir şeyin *ideası* yok ise, sofiste dair imgeler bir gösterende sabitlenemiyorsa, Platon burada *ad infinitum* bir sürece yakalanmış değil midir? Sofistin *eidosunu* belirleme çabası, sofiste dair *eidolonlar* elde etmenin dışında bir neticeye ulaşmış mıdır? Bu durumda Platon sadece kovmak istediği şair gibi bir yalancıya değil, tehlikeli gördüğü sofist gibi bir kötü imge üreticisine de dönüşmemiş midir? Diyalogda Yabancı da “sofisti ararken filozofu bulduklarını” itiraf etmektedir.⁶⁷ Belki de sonuç imgesiz –hem iyi hem de kötü imgeyi kastediyoruz– düşünmenin mümkün olmayışdır; belki de Platon başka türlü de anlatılabilecek meseleleri sırf zorluğundan ya da herkes anlasın diye imgelere dayalı olarak anlatmamış, başka türlü yapılamayacak olmasından dolayı imgeleri kullanmıştır. İmgelerden kurtulmak mümkün değilse (ve *idealara* göre eğitim de mümkün olamıyorsa), filozofa kalan bir imge rejimi kurmaktır. Platon’un söylediklerinin, kendi hedefi açısından bakıldığında, doğru ya da yanlış, tutarlı ya da çelişik olması pek de fark etmemektedir. Platon hedeflediği şeyi gerçekleştirmiştir. Söz gelişi kendi çağdaşı ve döneminde kendisi kadar önemli bir otorite kabul edilen İskrates’i bugün kimse okumazken, felsefi düşünme Platon’u takip etmiştir.⁶⁸ Onun yaptığı bir tohum ekmedir; Sokrates’in “müthiş kalıpcı” (*deinos plastēs*) olarak belirlenmesi de bu yüzden olsa gerek.⁶⁹

67 Platon, *Sofist*, s. 331: 253c.

68 Danielle S. Allen, *age*, s. 231-259.

69 Danielle S. Allen, *age*, s. 109.

IX- Sonuç yerine: Giorgio Colli *Felsefenin Doğuşu*'nda sözün kutsallıktan arınma sürecinde nasıl dönüştüğünü ele almış, kehanet, labirent, muamma, bilmece, gizem, mani, tragedya ve çatışan argümanları (*dissoi logoi*) felsefe öncesi düşünme biçiminin evreleri olarak belirlemiştir. Bu biçimlerin hepsinde söz konusu olan bir ölüm kalım mücadelesidir: Kehanetin bildirdiğini anlamayan, muammayı çözemeyen kişi ya da tragedyalarda hep bir *hamartiaya* bulaşmış kahraman ölmektedir; hayvani doğasından kopmaya çalışan insan labirentlerde yolunu kaybetmektedir. Şimdilik söz konusu yapıları kolektif ruhun parçalanışının, bireysel ruhun doğuşunun sancıları olarak düşünelim. Yazının yaygınlık kazanması ve bu tekniğe eşlik eden zihinsel dönüşümle birlikte bireysel bir evrene atılan insan, birey olmanın getirisi olan ölümle baş edebilmek için bu biçimleri yaratmak zorunda kalmıştır. Colli'ye göre, kahinler, ozanlar ve bilgiler kuşağının ardından sofistler ve filozoflar onların mirası için kapışmış, hakikat filozofun eline geçip de imge ve sezgiden arınana kadar ölüme çare olamamıştır; filozof ise ölmek zorunda kalmadan hakikati elde etmenin yolunu öğretmiş, varlık muammayı çözmüştür.⁷⁰ Kuşkusuz Colli'nin bu yargıları Platon'dan çok Parmenides'e ve Aristoteles'e yakışmaktadır. Çünkü varolmayanın, belirsizliğin, muğlaklığın, çokluğun izini sürmeyi ilk yasaklayan Parmenides'tir. Parmenides'in şu sözleri de bu miladın ifadesidir: "Hakkından gelinemez hiç şu varolmayanın var olduğunun... Sen bu araştırma yolundan uzak tut düşünceni."⁷¹ Parmenides'ten yaklaşık yüz elli yıl sonra yaşayan Aristoteles ise hem Parmenides'e hem de Platon'a kıyasla daha ılımlı bir filozof olarak ortaya çıkmıştır. Pek çok bakımdan: Bir kere şiire karşı Platon kadar öfkeli olmamıştır; şiiri tümeli bildirmesi açısından felsefeye yakın görerek tekil olanı bildiren tarihten daha üst bir sraya yerleştirmiş, ahlaki bakımdan da övmüştür. Diyalektik konusunda da daha yumuşaktır: diyalektik hakikate ulaştırılan bir yöntem değil, yaygın kanırlarla yürütülen bir düşünme biçimidir, orta yol bulma sanatıdır.⁷² Aristoteles'le birlikte "akıl yürütmedeki yetersizlikten

70 Giorgio Colli, *Felsefenin Doğuşu*, çev. Fisun Demir, Dost: Ankara, 2007.

71 Walter Kranz, *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, İstanbul: Sosyal, 1984, s. 82.

72 *Topikler (Topoi)* Platon-öncesi diyalektik kavrayışın sistematik hale getirildiği, sözlü kültürün gelenek aktarımı pratiğinin bilimsel bir yönetime dönüştürüldüğü eserdir; şu cümleyle açılır: "Bu kitabın gayesi, olası öncüllerden hareket ederek, ortaya atılan her mesele üzerinde bir delil serdetme imkânını verecek bir metot bulmaktan ve bir delil ileri sürdüğümüz zaman kendimizin buna zıt olacak bir şey söylemekliğimizi men etmekten ibarettir" (Aristoteles, *Topikler*, çev. Hamdi Rağıp Atademir, İstanbul: MEB, 1967, s. 4: 100a). Bunun için de ilk olarak tartışmanın konusu olan problemin öncüllerle (öncül cins-*genos*, özellik-*idion*, ilinek-*symbebekos* ya da tanım-*horos* hakkındadır) ifade edilmiş olması gerekir. Öncüller kurulduktan ve problemler ifade edildikten sonra lehte veya aleyhte argümantasyon yaparak eleştiri yetisini geliştirmek

dolayı ortaya çıkan” *aporialar* çözülecek, “kavramı olanaksız şeylerle ilişkilendirerek gerçekleri söyleyen” muammalar metafor olarak ele alınacaktır. Bölme yöntemi onun elinde türlere ve cinslere ayırma işlevi kazanacak; sofistte dair akıl yürütmelerin kusuru ise “orta terimden yoksun olmak”la belirlenecektir. Aristoteles’e göre herkesin yeteri kadar akıllı (*phronesis*) olduğu bir toplumda resmedilecek tek bir trajik kahraman bile bulunamayacaktır. Bu çerçevede yeniden Platon’a bakarsak, onun Parmenides ile Aristoteles arasındaki bir uzamda, hâlâ agonal-trajik kavrayışı yansıtan bir filozof olarak durduğunu iddia edebiliriz. Bir kere *Sofist*’te “varolmayan bir bakıma vardır ve tersine, varolan bir anlamda var değildir” diyerek babayı (Parmenides’i) katletmiş (*patraloian*),⁷³ varlık (*to on*) ile yokluk (*ouk on*) arasındaki yasaklanan üçüncü yoldan, varolmayanın (*mē on*) yolundan ilerlemiştir. Bu yol varlığın yokluk’la değil başkalık’la inşa edildiği yoldur.⁷⁴ Bu durumda varlık değişmeyen-*eidōs* olarak değil, değişen-*eidōlon* olarak ele geçirilmiş olmaktadır. Bu sonuç bizi Platon’un felsefesini kateden *aporiaları* farklı bir bağlamda değerlendirmeye ve Platon’u Eski Yunan dünyasına egemen olan agonal gelenekten kopmamış bir filozof olarak ileri sürmeye götürüyor. *Savunma*’da en cahilin en bilge oluşu, *Parmenides*’te “kıl, çamur, pislik gibi çok aşağı (*atimotaton*) ve bayağı (*phalotaton*) varlıkların” *idealardan* pay alamayışı,⁷⁵ *Şölen*’de filozofun *penia* ile

hedeflenir. Diyalektik yöntem deliller ortaya koymayı öğretmek için eğitimi sağladığı için alıştırma olarak yararlıdır; başkalarının kanılarını gözden geçirmeyi sağladığı için düşünce alışverişinde yararlıdır; felsefi bilimlerin ilk ilkelerine giden yola hâkim olmayı sağladığı için felsefi bilimlerde yararlıdır (101b).

73 Platon, *Sofist*, s. 312: 241d.

74 Gilles Deleuze, *age*, s. 284.

75 Platon *Parmenides*’te ve *Timaios*’ta *ideal*lar ile bayağı/aşağı varlıklar arasındaki ilişkiye dair iki farklı düşünce öne sürer. *Parmenides*’te konu Sokrates ile Parmenides arasında tartışılmış, Parmenides’in “... sözgelişil kıl, çamur, pislik ya da çok aşağı (*atimotaton*) ve bayağı (*phalotaton*) şeylerin... elimizle dokunabileceğimizden başka... bir *ideal*larının bulunduğu söyleyip söylememek konusunda da kararsız mısın?” sorusu Sokrates’in canını sıkışmış, “bunların bir *ideasının* bulunduğu düşünülmesi pek tutarlı değil” diyerek “aptallık kuyusuna düşüp kendini kaybetme korkusuyla bu düşünceden kurtulmaya çalışmıştır” (Platon, *Parmenides*, çev. Saffet Babür, Ankara: İmge, 1996, 130be). *Timaios*’ta ise tanrı Demiourgos’un *ideal*lar dünyasını örnek olarak bu dünyayı yarattığı söylenecektir: “Bu evren güzelse, onu yapan iyiyse, Tanrı gözlerini ilksiz örnekten ayırmamış olmalıdır,” ama bu konu hakkında mitoslara dayanmaktan daha öteye de gidilemez (Platon, *Timaios*, çev. Erol Güneş, Lütfi Ay, İstanbul: MEB, 1982, 29a). Ne var ki sorun çözülmüş görünmüyor; bu nedenle Platon aynı meseleyi *Devlet*’te de tartışır: İğrenç varlıkları tanrı yaratmış olamaz; çünkü tanrı her şeyin değil, yalnız iyi olanın sebebidir (Platon, *Devlet*, Toplu Diyaloglar I, çev. Hüseyin Demirhan, Ankara: Eos, 2007, 379c). O halde kötü olan şeyler için başka sebepler aramak gerekir. Agamben iğrenç varlıklara ve kötülüğün kaynağına dair bu iki farklı kavrayış tarzını Paganlar ile Hıristiyanlar arasındaki fark olarak belirler: Paganlar iğrenç’i hisseder ama bakışlarını ondan sakınırlar; Paganların vermediği onayı ise tanrı verir, bu onayla birlikte “kötülük sorunu” düşünmenin merkezine yerleşir: Kötülüğün kaynağı tanrı değilse nedir? Bütün Ortaçağ’ın cevaplamaya çalıştığı bu sorunun

poros'un, yokluk ile bolluğun çocuğu olarak, Sokrates'in de *atopos anthrōpos*, *yersiz* insan olarak belirlenişi,⁷⁶ filozofun ne demokraside ne de aristokraside kendine bir yer bulamayıp yozlaşmak ya da ölmek zorunda kalışı, yasal ama haksız yere ölüme mahkûm edilen Sokrates'in gene de yasalara karşı gelmeyişi gibi günümüzde de hâlâ tartışılan pek çok çıkmaz bu savımızı destekliyor. Ne var ki şunu da vurgulamak gerekir: Platon *aporialarla* kuşatıldığımız bir evrende hep hakikate doğru arayış yolundadır; bu yol önceden belirlenmiş, çizilmiş bir yol değildir; yürürken açılmakta, yönünü ve kıvrımlarını iş esnasında belirlemektedir. *Menon* diyalogunda "çıkmazlara düşüren uyuşturucu yassı balıklara" benzetilen Sokrates, "o yassı balığın başkalarını uyuşturmadan önce kendisinin de uyuşmuş halde olduğunu" ifade ederek Menon'u tam da bu çıkmazdan yola çıkarak araştırma yapmaya davet etmiş,⁷⁷ bu tavrıyla da yanıtları bilmemesine rağmen soruları ve sorunları bildiğini, mutlak hakikate ulaşılamayacak bir yolda hakikat arayışından vazgeçmemenin önemini göstermiştir. Bu durumda aporetik olmak sadece ilk dönem diyaloglarına özgü bir durum değil, Platon'un felsefesini kateden bir özelliktir. İmgeye dair *aporia* ise Platon'un bir imge rejimi kurduğu esnada imgeyi bağımsızlaştırması; onu, şairlerin güdümünden kurtarıp *ideaların* hükmüne sokmaya çalışırken özgürleştirmesidir.

kökeni, Agamben'e göre, *Timaos*'tur; *Timaos* felsefe tarihinin ilk teodisesidir (Giorgio Agamben, *Nesir Fikri*, çev. Fırat Genç, İstanbul: Metis, 2009, s. 84).

76 Platon, *Symposion*, çev. Eyüp Çoraklı, İstanbul: Kabalcı, 2007, s. 128-129, 133, 170: 203b-c, 204b, 215a.

77 Platon, *Menon*, Diyaloglar 1, çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Remzi, 1998, s. 161-162: 80a-81a.