

ULUS BAKER • **Beyin Ekran**

ULUS BAKER 1960 doğumlu. ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde çalıştı, yüksek lisans ve doktora yaptı. Çeşitli yayınevlerine katıda bulundu. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*'ni (İletişim, 1988) hazırlayan kadroda yer aldı. *Toplum ve Bilim* dergisi yayın kurulu üyeliği yaptı. Başka dergilerin yanı sıra *Birikim*'de yazıları yayımlandı. Birçok platformda dersleriyle, konferanslarıyla, "serbest" konuşmalarıyla, sanal ortamda yazışmalarıyla, hep insanlarla sohbet halinde oldu. 12 Temmuz 2007'de bu dünyadan ayrıldı.

Kitapları: *Aşındırma Denemeleri, Yüzebilim Fragmanlar, Kanaatlerden İmajlara, Beyin Ekran, Dolaylı Eylem, Sanat ve Arzu.*

Birikim Yayınları, 2011-2015 (3 baskı)

© 2011 Birikim Yayıncılık A. Ş.

İletişim Yayınları 2444 • Birikim Kitapları 19

ISBN-13: 978-975-05-2155-3

© 2017 İletişim Yayıncılık A.Ş. / I. BASIM

1. Baskı 2017, İstanbul

2. Baskı 2019, İstanbul

*EDITÖR* Tanıl Bora - Kerem Ünüvar

*DIZI KAPAK TASARIMI* Utku Lomlu

*KAPAK Suat Aysu*

*KAPAK FOTOĞRAFI* Nam June Paik videolarından durağan imajlar

*UYGULAMA* Hüsnü Abbas

*DÜZELTİ* Ekrem Solgun

*DİZİN* Ekrem Buğra Büte

*BASKI* Ayhan Matbaası · SERTİFİKA NO. 44871

Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul

Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

*CILT* Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,

Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

**İletişim Yayınları** · SERTİFİKA NO. 40387

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

ULUS BAKER

# Beyin Ekran

DERLEYEN *Ege Berensel*





“Beyin tekildir. Beyin ekrandır. Dilbilim ve psikanalizle sinema arasında bir bağ kurulamaz. Tersine moleküler biyoloji ve sinema arasında alakalar tesis edilebilir. Düşünceler molekülerdir. Bizim gibi yavaş varlıklar moleküler hızlardan oluşur. Michaux’nun söylediği gibi “İnsan, fantastik hızlar sayesinde varlığı mümkün olan, yavaş bir yaratıktır.” Beynin devre ve bağlantıları, kendilerini işaret eden uyarıcılar, hücreler, moleküllerden önce var olmazlar. Sinema tiyatro değildir; bilakis gövdesini moleküllerin dışında inşa eder. İmajların yalın her yönde bir aradalıklarının dolup taşıdığı bu bağlantılar genellikle paradoksaldır. Sinema, görüntüyü hareketlendirdiğinden, daha doğrusu görüntüye bir öz hareket (auto-mouvement) boyutu kattığından, sürekli olarak beyin devrelerini çizer, yeniden çizer... Kötü sinema her zaman için bir düşük kapasiteli beyinin ürünü olan şiddet ve cinselliğin, ucuz bir vahşet ve örgütlü bir salaklık içinde anlatıldığı devrelerden oluşur. Gerçek sinema başka bir cinsellik, başka bir şiddet boyutuna ulaşır, bu boyut molekülerdir, konumlandırılmaz. Örnek olarak Looney’in karakterleri durağan bir şiddetle doldurulmuştur ve hiç hareket etmedikleri ölçülerde daha şiddetli hale gelirler. Düşüncenin hızları olgusu, üşüşme ve donmalar, hareket-ımağ kavramından ayrılmaz niteliktedir. Lubitsch’teki hıza baktığımızda görüntünün içine, gerçek düşünceleri, şimşekleri ve düşünsel hayatı nasıl soktuğunu görmemiz mümkündür.”<sup>1</sup>

“İmajlar vardır, şeyler bile imajlardır çünkü imajlar kafa da, beyinde değildir. Tersine diğerleri gibi bir imaj olan, beyindir.”<sup>2</sup>

“Beyin, mekân-zamansal bir hacimdir.”<sup>3</sup>

---

1 Gilles Deleuze’le söyleşi, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 380, Şubat 1986, s. 25-32.

2 Gilles Deleuze’le söyleşi, *Altı Kere İki* (Godard) Üzerine Üç Soru, *Cahiers du cinéma*, Sayı: 271, Kasım 1976.

3 Gilles Deleuze-Ulus Baker.

---

## OKURA NOT

Bu derleme Ulus Baker'in büyük bir çoğunluğu basılmamış yazılarından oluşuyor.

Metinler, Körotonomedy, Modvisart, Foucault gibi elektronik yazışma gruplarındaki mesajlar, ODTÜ'de sürdürdüğü Görsel Düşünme dersinin el yazısı notları, çeşitli video röportajları ve bazı kişisel (derleyenle yapılan) yazışma notlarından derlendi. Ulus'un dostları Can Gündüz İngilizce metinlerin çevirisinde ve Özge Çelikaslan röportaj ses kayıtlarının çeviriyazımında yardımlarını esirgemediler. Angela Melitopoulos bir son söz yazarak kitaba katkıda bulundu. Tüm bu metinlerin derlenip toparlanması Ege Berensel'in emeğinin ürünüdür.

Daha önce basılmış olan yazıların kaynakları gösterildi.

Bazı yazılardaki özellikle elektronik mektuplardaki hitaplar, arkadaş isimleri çıkartıldı.

Çeşitli kaynaklara yapılan atıflar, Ulus'un üslubunca, akademik resmiyetten uzak, bazen de mealendir.

Ulus Baker'in başta "Siyasal Alan" olmak üzere başka yazılarından da derlemeler hazırlanıyor.

## İÇİNDEKİLER

### **Minor-düşünce: Zaman-ımaj veya Video-ımaj: Godard, Bresson, Tarkovski**..... 15

1. 17 • 2. 17 • 3. Nedir Video? 17 • 4. Video Ars Memorativa 27 • 5. Video: Fark ve Tekrar 29 • 6. Videografi 34 • 7. Videolojiler 36 • 8. Sosyal Bilimler ve Video 38 • 9. Duygular Sosyolojisi 42 • 10. İmajların Demokratisasyonu 47 • 11. Televizüel Kanaat 58 • 12. Godard ve Video 59 • 13. Godardiana 60 • 14. Neden Godard? 64 • 15. Neden Godard'la Uğraşıyoruz? 71 • 16. Godard Zagdanski'ye Karşı 79 • 17. 84 • 18. Aşka Övgü 84 • 19. Ruiz ve Godard 84 • 20. Godard-Sinema Eleştirisinden Sinemaya 85 • 21. Metin-Ses-İmaj 90 • 22. Bresson ve Transandantal İmaj 93 • 23. Tarkovski ve "Sinematografik Figür" 105 • 24. Tarkovski'nin Ayna'sı 106 • 25. Zamanı Yontmak 107 • 26. Zor Sinema, Zor Edebiyat 107 • 27. Uzak-Doğu'nun Sineması ve "Dolaylı Olumsuz Eylem" 108 • 28. İran Sineması ve Kadın 108 • 29. Makhmalbaf'ın Kandahar'ı 111 • 30. Dostoyevski'den Tarkovski'ye 112 • 31. Dostoyevski'den Sokurov'a 117 • 32. Rus Arıza Felsefesi ve Sinema 121 • 33. Sovyet Sinema Tarihi Nedir? Bir "Tarihöncesi" Notu... 122 • 34. Vatslav Nijinski ve "Herhangi Vücutlar" 124 • 35. Dovjenko ve Sinemanın Gücü Üzerine 129 • 36. Dovjenko'nun Cephaneliği 130

### **Montaj-düşünce: Şok imaj: Eisenstein, Güney, Lanzmann**..... 131

37. "Montaj-düşünce" 133 • 38. "Diyalektik-Organik Montaj" 136 • 39. Eisenstein'in Montaj-Düşüncesi 136 • 40. Eisenstein: Herhangi, Olağan ve Dikkate Değer... 137 • 41. Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri 141 • 42. Deleuze ve "Ayrıcalıklı Anlar" 143 • 43. Yılmaz Güney Sinemasının Bir Özelliği Üstüne 145 • 44. Şok ve Beyin: Yılmaz Güney Sineması Üzerine 152 • 45. Doğrulanmamış İmaj 159 • 46. İstanbul'un Filmi 159 • 47. Hareket-ımaj 161 • 48. İktidarın Yurttaş Kane Modeli 161 • 49. Dehşet-ımaj 167 • 50. 167 • 51. Shoah ve Teklilik 168 • 52. Yeraltından Notlar 179 • 53. Salo ya da Si-

nemanın Yüz Yılı 198 • 54. Terör'ün Filmi 201 • 55. Kapitalizmin Bir Sentezi Olarak Sinema 201 • 56. Kapitalizm Tek Bir An Duramaz Durduğu Yerde 205 • 57. Sinema 206

**Aralık-düşünce: Rizom imaj: Vertov.....207**

58. Aralık Nedir? 209 • 59. Her Şeyin Yazısı 211 • 60. Leibnizci Bir Sinema 223 • 61. Vertov'un Filmik Objesi 229 • 62. Vertov'un "Jizn kak ona yest"i ("Hayat, nasılsa öyle"si)... 229 • 63. Vertoviana 232 • 64. Nazi Sinemasının Sinegözü 235 • 65. Kolektif Sinema 239 • 66. Flaherty'nin Nanouk'u 239 • 67. Sinematografik İmaj 241 • 68. Kayıt ve Tasnif-Bir Kayıt Cihazı Olarak Fotoğraf 245 • 69. Fotoğrafik İmajın Ontolojisi 249 • 70. Görsel Düşünme 254 • 71. Deleuze ve Bergson'da Sinemanın Soykütüğü 277 • 72. Gilles Deleuze'nün Sinema ve Müzik Felsefisi 282 • 73. Müzik Üstüne 285 • 74. Sesimaj 293 • 75. İnternet'te Sanat Mümkün mü? 303 • 76. Yok-oyunculuk 311 • 77. "Kaplumbağa" ile "Kurbağa" 312 • 78. Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili 312 • 79. Figüran Üzerine 1 316 • 80. Figüran Üzerine 2 322 • 81. Simmel'in Yabancı 325 • 82. Sinema ve Jest 329 • 83. Sinema ve " Söz Edimi" 332 • 84. Sinema ve Peirce'in Fenomenolojik Kategorileri 333 • 85. İmajlar Arasında 334

**Ulus Baker anısına / ANGELA MELİTOPOULOS .....345**

**KAVRAM DİZİNİ.....353**

**AD DİZİNİ.....359**



## Sinema Devleri

Görz & Sözel konuşmanın hareketli yansıması...

İnsan hangi hareketleri alır?

- 1) yürümek
- 2) konuşmak (Alexeioff)
- 3) tasmak

~~Her~~ Sözel hareket, ses Rodin ve Fotoğrafı ... "doğal hareket algısı"...

## Hareket-İmge

Bergson'un hareket içinde 3 tezi

1) hareket ≠ katedilen mesaf

⇒ hareket = katedime sistemi, edimi

katedilen mesaf - ~~kollektör~~

hareket bitirilmesi → nitelikte <sup>değiştirir...</sup>

- katedilen mesafler süre ve aynı türde niteliğe atılır; hareketler ise niteliğe atılır - ~~bitirilmesi~~ indirgenmezler...

demek ki:

hareketi niteliğe konularla ve de zamana atılır güçler-kurumları...

Hareket HAREKETSİZ KESİTLER'den oluşur...

gilye ve uşm bütüncüleri  
(Weyner, Murnau) → ekspresyonizmi -  
! Bir fortuna → bütün dünya kadar unutulmuş  
kültürüne kavuşur → on ne topuk,  
Ezeli ve karamlık . . . . .

Toplam ne bitirilebilir ne de bitirilemezler

"dividual"dir -

günlük eleman - (kadrolu kadrolu)

# !! ortak sivilleşmeye ortak bir dev  
verir

kadro → kadrolu ağız . . .

diğerlerinden gelen Özgür ağız  
< Kubitsch >

Bonitzer = dekadrolu . (anormal  
Özgür ağız)

ama imofin başla bir boyutunu  
fönderede . . .

Dreyer (hesap ağız),  
"Jeanne d'Arc'in Tutkunu"

Ozu'nun "boş mühendisler" -

Bresson "başlangıç mühendisler"

\* hors-champ ..

Bresson → discriedde ses ...  
hors champ → Or-edu Bulman amc sovanneyn, isitlanc  
yen ...

kadraj suruhli - (heruhli) deliamp  
durbithin

lor tuitoh Hitchcock ~~revo~~ Renoir

Renoir → kadra sinulan eykwa ue  
melian taropndan hep aslin

Hitchcock → kadr luhin unisulan  
kapatimundur ...

"lor hdi giti" dolhamu dajgiti  
giti --

ame hors-champ kaybolmas  
beyhe turli lor turli dajgiti ...

# herkadraj lor hors-champ tajdn-edo

Thi hors-champ ...

... "ndatidew soel" ...  
"ndatidew potatidew" ...

Eisenstein'in Japon resmi analizleri - kadraj  
termine a'depte ediyorlar...

Gance'in "dramatizmiye başlı olarda işleyen"  
usulü - kesonun hareketli elemanı...  
"görsel akordeon" ..

# kadraj dinamiği

kadraj sınırlandırmalar - ama matematik  
ya da dinamik  
statik bir  
sınırlar

matematik sınırlar → dinamik sınırları  
(Platon) Eşitlikten cisimlerden ona gelir...

dinamik sınırlar → cisimlerin hareketinin  
(Stoacı) idetifikasyonu, emel idetifikasyonu  
yukarı doğru, keskin...

Kadraj başlık türleri de geometrik ya da  
dinamiktir

Görüntü - "Hesaplamalar"

arabes | kes | Belirli durumlar

Eisenstein → altın kesim estetikleri

Dreyer → yataklar, arka planlar, yukarı doğru,  
sırt - beyaz, simetrikler ..

Ekspresyonistler → diazondler - leirsi diazondler,  
patronia ~~leidenleri~~ leidenleri'nin  
yegimesi  
"Diebelungen", "Metropda" - (Lang).

1914 → geometrik optik ... Thiye ayrimlas  
kavaciklar - darsen (alternant)  
isimmler -  
(Wiene, Lang)

Ford'un gubleri --- yurli sapan ayrim. ...  
kava ile su ...

Le Roy "Ben <sup>bu kava</sup> ~~bu kava~~ <sup>bu kava</sup>  
<su yurli ayrimla sabilenim  
kavaci>

Neumen'in "Yohedoleungler Siches"  
<yurayim sivilerde bo yurli kava>

1! - bu kadr'de bu miri kadr bulunur  
dennime ve suferin darsone  
yegime gme ...

3° - kadrda (fide ve dmenik) - flu topkender  
de bulunur ...  
geometrik bolunimlar dars →  
fide darselenimlar



***Minör-düşünce: Zaman-ııaj veya  
Video-ııaj: Godard, Bresson, Tarkovski***





1. Video, imajları onları verenlere iade edebilmenin sanatıdır.

2. Kafka diyordu ki “Pozitif bize doğuştan verilir. Negatifi çıkarmak ise bize düşer.” Video ve dijital imajlar çağında artık negatif yok. Yalnız pozitif var. Oysa pozitif bize doğuştan gelir. O halde çelişkiler olmadan nasıl ilerleyeceğiz? (Godard-Baker)

3. **Nedir Video?:** Yenilik ya da icat nedir diye sorduğumuzda aslında çok karmaşık süreçlerden bahsederiz. Karl Popper “icadın mantığının olmadığını” söylediğinde sorunu görece bir kolaylığa kavuşturuyordu, ama nihai olarak “yeni ne demektir?” sorunu çözüleliyordu. Bu soruyu en radikal bir şekilde ortaya atanlar gerçekten de sosyal tarih çerçevesinde Gabriel Tarde, felsefe düzeyinde ise öğrencisi Henri Bergson oldular. Tarde’a göre “yeni” iki taklitler serisinin şu ya da bu anda buluşmalarıydı. Sözgelimi fotoğrafın icadı önünde sonunda çok eski bir camera obscura tekniğiyle bazı maddelerin güneş ışınlarından farklı oranlarda ve dereceler boyunca etkileniyor olmaları konusundaki “simyasal” bilgilerin Niépce’in kimliğinde ve beyninde biraraya gelişlerinin bir sonucuydu. Optik ile kimyanın özel bir bileşimi... Sinema ise kinetik ile fotoğra-

fin özel bir bileşimi olarak optiği ve kimyayı içermeyi sürdürüyordu. Hatta Hollywood “star sistemini” oluştururken sonuçta bunu bir “kozmetik sanayii” olarak da görmemiş miydi? Boya ve makyaj, ışık ve imaj birbirlerini tekrarlayıp durmaya başladığından beri klasik bir sinema tarihinin içine girmiş durumdaydık zaten. Bazen icadın ve “yeni”nin buluşmaları son derecede farklı türden ortamlar arasında olabilirler. Fotoğrafın başlangıçlarında pozlama süresinin uzun olması gibi sonradan giderilecek teknik bir mesele bile birtakım kültürel ve sosyal oluşumlarla biraraya gelmişti: portre fotoğraf yalnız ölümler üzerinde mümkün olduğu için, 19. yüzyıl ortalarında özellikle Protestan ülkelerde “memento mori” (ölümü hatırla) sanatçıları türediler ve aileleri için ölü çocukları süsleyip püsleyip fotoğraflarını yadigar bırakma konusunda uzmanlaştılar. Pozlama süresi kıaldıkça “sokaktaki resim” teknik olarak elde edildi, ama Rodin ile fotoğrafçı bir arkadaşımın bir sohbetinde dile getirildiği gibi bu bir gerilime yol açtı: tamam enstantane fotoğrafı elde edebilmiştik ama sokaktaki hareketli nesnelere, yayaları, arabaları, uçan bir kuşu, koşan bir atı çektiğinizde çok tuhaf bir görüntü elde ediyordunuz. Neden bunları seri imajlar halinde çekmeyelim (Muybridge, Marey)?.. Açıkçası enstantane fotoğraf bir “film beklentisi” haline gelmişti belli bir noktada... Hareketi fotogramlar halinde kaydederek yansıtmak... Herkes bunun fotoğraf değil fotogramlar silsilesi olduğunu biliyordu ta baştan beri ve çoğu kişi bunun ne işe yarayacağını, hareketi aynen yansıtanın ne gibi bir işe yarayacağını (sinematografinin mucitleri de dahil olmak üzere) pek kestirebilmiş değildiler. Ancak Méliès sonrasında “montaj” devreye girince sinemanın devrin en etkili aracı olacağı ortaya çıktı. Çünkü modern toplum endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir “montajdı”... Napolyon modern usul ve medeni kanunlarını aslında monte ettirmişti. Mühendislik montajdan ibaretti (ve zaten terim 19. yüzyıl mühendisliğinden türemiştir). Montaj her şeydi ve sinema, her şeyi kaydedebilen bir cihaz olarak ortaya çıktığı andan itibaren modern toplumun özünü en iyi yansıtacak ortam olarak beliriyor-

du: çünkü sinemanın bizzat özüydü montaj (Eisenstein)... ta kendisiydi... Ve bu sayede sinema modern toplumda neler olup bittiğini başka her şeyden daha iyi kavrayacak ve ifade edebilecek araç olarak görünüyordu. Epstein, Eisenstein, Vertov gibiler için “montajın” her şey olması sinemayı adandığı kitleler ile buluşturacak bir özelliği – uyutulacak ya da uyandırılacak, ayaklandırılacak kitleler.

Sinemanın başlangıçtaki özgüveninin görelisi olarak çabuk aşındığını söylemeliyiz. Deleuze bu aşınma sürecini hareketimajın krizi olarak tasvir ediyor. Godard ise suçu “talkies”de, yani “konuşkan filmde” buluyor. Montajdan bu vazgeçiş Bazin gibi büyük bir sinema filozofunu bile etkilemiş ve sinemanın bu sayede realiteye daha derinden hâkim olabileceği fikrini uyandırmıştı onda. Montaj ilkelerini yeterince ve neredeyse tüm zamanlar için formelleştirmiş olan Griffith’in sineması yavaş yavaş montajsız sinema karşısında geri çekilecekti... Ama bu gerçekleşmedi: montaj televizyona, Godard’ın deyişyle sinemanın yarattığı o büyük günaha geçti, üstelik bu “yavru” apansız genişleyerek sinemayı da “kayıt altına almaya” başladı. Video teknik bir yenilik olarak bildiğimiz kadarıyla televizyonun hareket kazanabilmesi ve anında yayından kurtulması için geliştirilmiş televizüel bir teknoloji. Kameranın ufalmasının nedenlerinden biri de hiç değil: 16 ve 8 milimetrelik kameralar bunu zaten sağlıyorlardı. Tabii ki savaşı kaydetmek için... Sonuçta enstantane-seri fotoğrafların mucidi ve sanatçısı Muybridge de Amerikan İç Savaşı sırasında Kuzey’in cephe fotoğrafçısı değil miydi? American Independent (Amerikan Bağımsız) sineması 16 milimetrelik kameraları günlük hayatın içine atıverdiyse bunda bu kameraların askerlerin ve Vietnam savaşının elinden kurtarılarak “sivilleştirilmesinin” büyük bir rolü olmuştur. Kamerayı sokağa çıkarmak konusundaki o büyük gerilimi hiçe sayan büyük İtalyan sinemacılarını unutmamak gerekir.... Biz bütün bu süreci, kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik bir gayreti videoya ait bir çaba diye düşünürsek bunun nedeni, bu tür arayış-

ların sinema tarihi içinde bulunmuyor olması değil. Tam aksine bütün sinema tarihinin bu videografik imaj arayışında olduğu gibisinden bir izlenim. Eğer Coppola bile “video kamerasını alıp evinde, odasında, dışarıda olup biteni çekmeye başlayacak tombul bir genç kızın bir Mozart haline geleceğini” özlüyorsa gerçekten de biraz “eğilimlerin önemi” adını verdiğim şeye dikkat etmek gerekir.

Video meselesinin esasında bir postmodern olgu olduğunu hiç sanmıyorum. Bir defa, daha önce de vurgulamıştım, “ben sanatçıysam ve eserimi, bir helâ olsa bile müzeye koyuyorsam, bu bir sanat eseridir” gibi bir tutum tam da moderniteye aitti (Marcel Duchamps, Dada, Gerçeküstücülük). “Alıntı” tam anlamıyla “modern” bir mecburiyettir ve bunun şahikası, kabul edilmeyen ve sadece alıntılardan oluşan tezinde bizzat Walter Benjamin gerçekleştirmişti. Video Sanatı denen şey sanıyorum 70’li yıllarda kendine bir “ad” buldu... Ama ağırlıkla Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn, Friederike Pezold, Marina Abramoviç gibi minimalist-feminist performans sanatçıları sayesinde... Video onlar için sonunda “görüyorum” demekti: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla “görüyorum”... Kamerayı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, apış aralarının çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum... Kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitör olabiliyorum... Video yansıtmaz, bir ayna vazifesi görür. Bütün bu minimal uğraşlar alanını bir kalemde silip atmak herhalde anlamsız olurdu. Sonuçta modernliğin en büyük sinemacılarından Dziga Vertov da bu “görüyorum”un peşindeydi: kino-glaz, yani Sinegöz...

Video’nun özünde demek ki “kadın” yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor. Bu hiç de küçümsenecek bir uğraş değildir... Teknolojik bir buluşun performatif-kültürel bir buluşla, dahası bir mücadele tarzıyla son derece ilginç bir buluşma halidir. Tıpkı Tarde’in tarihi elerken önümüze çıkardığı sürpriz buluşmalar gibi...

Görüyorum'dan Düşünüyorum'a nasıl geçtiğimize gelince... 50'li yıllardan beri sanat erbabı birtakım kişiler, ama 18. yüzyıldan beri, başta Kant olmak üzere Batı'nın en büyük filozofları bu mesele üstüne düşünüp durdular. Bu açıdan Descartes-Leibniz'den Kant'a, oradan Blanchot ve Foucault'ya kadar gayet net çizgiler tasarlayabiliyoruz. Descartes "düşünüyorum" diye haykırarak modern felsefeyi başlatmış olan kişidir. Kuşku duyuyorum – varolduğumdan bile... ama kuşku duyduğumdan kuşku duyamam... o halde düşünüyorum... demek ki varım... o halde ben düşünen... bir şeyim... Kant daha akıllıydı... dedi ki her şey tamam ama "ben düşünen bir şeyim" sonucuna öyle kolay kolay varamazsın. Düşünmek demek her şeyi kavramda ta baştan içermek değildir. Düşünmek demek onu mekânda-zamanda realize etmek demektir. Başka bir deyişle Napolyon hukukunda ya da Avrupa sisteminde realize olmamış bir Fransız Devrimi fikriyatı (Voltaire, Rousseau ve genel olarak Aydınlanma) beş para etmez. Kant'tan beri modern dünya düşüncüyü ancak mekânda-zamanda gerçekleşmesi bakımından değerlendiriyor. Bugün bir "fikir"den bahsettiğimizde onun imajını da talep ediyoruz – zamanda ve mekânda. Kurumlaşmamış fikirler bugünkü dünya için bir hiçtirler...

Fotoğraf, film ve benzeri imajlar üstüne mesela Sontag'ın neden ısrarla Platonik imajlar dünyasına başvurup durduğunu işte bu yüzden anlayamadım... Platon için imaj bir fikrin, göklerdeki uzamsız-mekânsız tanrısal ideanın bir yansımasıydı. Bugün bu tür imajlarımız yok: kayıtlarımız var... Şimdi "düşünüyorum" mekânsal-zamansal kaydetmedir (Kant). Başka bir deyişle "düşünüyorum" bende bir fikir var'dan öteye geçmeyen bir belirlenimdir. Az şey değildir ama içi boştur. Neyi düşündüğümü anlatmaz... Onun yerine pekala "görüyorum o halde varım" ya da daha karikatürümsü bir şekilde, "yürüyorum, demek ki varım" geçirilebilir. Peki Video ergo Cogito nasıl mümkün olabiliyor? Görüyorum o halde Düşünüyorum dedirtecek koşullar nelerdir? Videonun bu temel Kantçı sorunsalla her zaman ilgili olacağını düşünüyorum.

Şimdi... temel Kant sorunsalı şuydu: şeyler aynı zamanda

(salt şey oldukları için bile) kendi “belirlenme” koşullarına sahiptirler. Düşünmek bir faaliyettir, buna amenna, ancak düşünürken düşündüğüm şeyin kendini bana bir sunma biçimi vardır – buna Kant zaman-mekân diyor... Başka bir deyişle “görüyorum” dediğimde bu “düşündüğüm” ve “anlatabildiğim” O ŞEY ile alakalı bir şey söylemiş olmam pek de garanti edilmiş bir durum değildir. Şey, bana nasıl sunuyorsa kendini, işte odur ve o şey hakkında bunun ötesinde başka bir şey söyleyemem. Yalnızca onu “düşündüğümü” söyleyebilirim. Ama düşünmek Kant’tan beri düşünülen şeyin değil benim bir belirlenimim, özelliğimdir. Kant’tan önce böyle değildi. Düşünmek şeyin ideasının bizdeki soluk bir yansımasından ibaretti. Fikirleriniz önceden vardı ve onları keşfetmek için uğraşmanız, “hatırlamanız” gerekirdi. Kant’la birlikte “görüyorum”dan “düşünüyorum”a doğru bir hareket mümkün hale geldi: Bu bir “hareketti” ... yani sonradan Hegel’in sistemleştireceği “modern diyalektik” – ki Eisenstein sinemasının bütünü işte bundan ibarettir. Bir imaj bir düşünceyi nasıl uyandırır? Eğer videodan bir “düşünce aygıtı” kurmayı düşünüyorsak bunu elbette bu tür ustalardan dolayımlyarak yapmak zorundayız – ve Eisenstein’in en ileri montaj tekniklerinin bugün reklamcılarının her gün kullandıkları teknikler olmasına da pek kulak asmamalıyız.

“Belirlenme koşulları” nedir peki? Şunu söyleyebilirim: “her yiğidin bir yoğurt yiyişi vardır” deriz de “her yoğurdun bir yiğide farklı bir yeniş biçimi vardır” demeyiz... Bu temel (ve belki de çoğu zaman zorunlu) “öznellik” yanılsamalarından biridir. Videoyu ve sinemayı hep bir aktiviteler zincirlemesi olarak düşünürsek bu meselenin esasını göremeyiz. Sinema ilk başlarda iki şeyin peşine düştü: günlük hayatın imajları ve görsel hikâyeler. İkincisi sonradan galip geldi ve Hollywood’un o muhteşem hayaller dünyasını tesis etti. Ama birincisi her zaman sisteme direndi, yeniyi üretip durdu... Öznellik bir yanılsama haline geldiği zaman modernitenin en korkunç hataları yapılır. Belirlenme koşulları tespit edilmeden öznelğin kurulması mümkün değildir. Başka türlü öznellik her zaman liberal-postmo-

dern formülüne bürünerek herkesin kendi dünyasına ait olduğu fikrine varır. Oysa bugün Leibniz'den beri biliyoruz ki öznelik baştan verili bir "özne durumu" değildir. Bir bakış açısını üretmeyi gerektirir ve şeyler de bu oluşmakta olan öznelik karşısında sürekli olarak değişim halindedirler. Öznelik, başka bir deyişle, her an şeyler durumuna göre yeni bakış açıları oluşturmak, yeni perspektifler ve konumlar icat etmek demektir – bir an sonra yıkılıp gitmeleri gibi trajik bir durumu her an göze alarak...

Video bizim için bir öznelik icat etme aracı olsun. Bunu biz öyle görüyoruz. Sinema da bir başka "öznelik icadı" tipi olsun. Nesnelere üzerinden bu özneliklerin "dolaşım" tipleri acaba aynı mıdır? Ben hiç sanmıyorum... Sinema ta baştan beri, belli ve fark edilmez ince bir çizgi dışında (bunu ortaya çıkaranlar Lumière ile Vertov oldular) nesnelere "imaj" olarak sundu. Oysa Kant için (ona "videografinin babası" dersem gülmeye erken başlamayın) hayal gücümüz imajlar üreten bir yeti değildi, "şemalar" üreten bir yetiydi. Şema ise bir şeyin imajı, görüntüsü değil, onun üretilme kurallarının bütünüdür. Kant'ın imajlar ile şemalar arasında yaptığı ayırım son derece belirgin ve radikaldir. Biz galiba videonun "şematize etme" yetisinin peşindeyiz ve ondan şimdilik bunu umuyoruz. Bu "şematize etme" yeteneği ise videoya bir mekân-zaman kazandırır ya da atfeder: görüyorum, o halde düşünüyorum... Yani "düşünmenin", "görme" diye bir tarzı, varoluş hali var. Bu düşüncenin bütününe tüketemez tabii ki ama "salt görülebilir" olan, anlatılmakla tüketilemeyecek pek çok şey ve durum var bu dünyada. Sinema imajlarla (en gelişkin formülüyle Deleuze'ün "hareket-imaj", "zaman-imaj" adını verdiği şeylerle) işler. Video ise sadece "görüyorum" edimleriyle işler, imajlarla olmaktan çok. Sinemayı "seyrederiz" ama videoyu "görürüz"...

Godard işte bu noktada ortaya çıkıyor. Herkes Godard'ın sinemaya sert bir klasik sinematografi eleştirilenliğinden sıçradığını, Cinéma-Vérité (Sinema-Gerçek) ve devrimci film dönemlerinden geçtiğini, sinema filmi ürettiğinde ise illa ki ona videografik müdahalelerde bulunup durduğunu biliyor. Go-