

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

VIDEO FELSEFE

Maurizio Lazzarato

çev. Şule Çiltaş Solmaz



VIDEOFELSEFE

Zamanı Kristalleştirme Makineleri

Maurizio Lazzarato

Maurizio Lazzarato, İtalyan post-işçici geleneğin önemli kuramcılarında biridir. Fordizmden post-Fordizme geçişte emek-sermaye arasındaki ilişkinin yeniden düzenlenmesi bağlamında özellikle gayri maddi emek, borç ilişkisi, yeni öznelik üretimi ve yeni direniş olanakları üzerine çalışmaktadır. Paris'te yaşamakta ve İtalyan Otonomist hareketin temel yöntemi olan birlikte-araştırma (co-research) yöntemiyle bağımsız araştırmalar yürütmekte, farklı emek kesimleriyle ortak araştırmalar yapmaktadır. Başlıca çalışmaları: *Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique* (2002); *Le Gouvernement des inégalités. Critique de l'insécurité néolibérale*, (2008); *La fabrique de l'homme endetté : Essai sur la condition néolibérale* (2011) [*Borçlu İnsanın İmali*, Açılım, 2014]; *Gouverner par la dette* (2014) [*Borçla Yönetmek*, Otonom, 2015]; *Signes, Machines et Subjectivité* (2015) [*Göstergeler ve Makineler*, Otonom, 2016].

Otonom 85

Felsefe Dizisi 24

Videofelsefe

Zamanı Kristalleştirme Makineleri

Maurizio Lazzarato

ISBN 978-975-6056-88-2

1. Basım Mayıs 2017, İstanbul

Kitabın Özgün Adı

Vidéophilosophie

Les machines à cristalliser le temps

© Maurizio Lazzarato, 2016

© Türkçe yayım hakları Otonom Yayıncılık, 2016

Çeviren

Şule Çiltaş Solmaz

Yayıma Hazırlayan

Ali Cengiz Baysoy, Sinem Özer

Son Okuma

Devrim Beyaz

Kapak ve İç Tasarım

H. Mert İnan

Baskı ve Cilt

Gün Matbaacılık Reklam Film Basım Yayın San.Tic.Ltd.Şti.

Beşyol Mah.Akasya Sk. No: 23/A

Küçükçekmece / Sefaköy/ İstanbul

Tel: 0212 580 63 81



Yayınevi Sertifika no: 31383

Otonom Yayıncılık

Firuzaga Mah. Çukurcuma Cad. Yazıcı Çıkmaşı No:2

Beyoğlu - İSTANBUL

Tel 0 212 244 87 09

iletisim@otonomyayincilik.com

www.otonomyayincilik.com

VİDEOFELSEFE

Zamanı Kristalleştirme Makineleri

Maurizio Lazzarato



İÇİNDEKİLER

7	Giriş
25	1. Bölüm Bergson: Zamanı Kristalleştirme Makineleri
71	2. Bölüm Paik: Video, Akışlar ve Gerçek Zaman
99	3. Bölüm Bergson ve Sentez İmajlar
129	4. Bölüm Nietzsche ve Simülasyon Teknolojileri
159	5. Bölüm Duygulanımsal Kuvvetlerin Ekonomisi
191	6. Bölüm Kolektif Algı Kavramı
221	Ek Sine-gözün Savaş Makinesi ve Gösteriye Karşı Kinoki Hareketi

GİRİŞ

*Problem: Yirminci yüzyılın barbarları nerede?
Belli ki onlar ancak büyük sosyalist krizlerin ardından sahne-
ye çıkacak ve yerlerini alacaklardır.
Nietzsche*

1.

Bu kitap, elektronik ve dijital teknolojilerin işleyişlerini zamanın kristalleşmeleri (sentezleri) olarak incelemeyi öneriyor. Bu işleyişleri, Bergson'un zaman ontolojisini, video sanatçısı Nam June Paik'in metinleriyle ideal bir diyalog içinde buluşturarak tanımlayacağız; zira Paik bu metinlerde video teknolojisinin "doğayı değil zamanı taklit ettiğini" iddia eder. Zaman ve onun sentezleri tematiği, diğer pek çok şeyin yanında, emeğin zaman, metanın da onun kristalleşmesi olarak tanımlandığı Marksist değer kuramıyla bir bağ kurmama izin verdi. Ancak bu geçiş doğrudan bir nitelik taşır, zira zamanı kristalleştirme *makinaleri* artık yalnızca "emek zamanı"nı değil, "yaşam zamanı"nı da değiştiriyor ve kapıyor. Yaşam zamanında emek

ve algı (Benjamin'in yaptığı bir ayrım göre), bu teknolojik düzenlemelerin [*agencement*] çizdiği yeni içkinlik planı uyarınca giderek tersine çevrilebilir bir hale geliyor. Yaşam zamanı, çağdaş kapitalizmin, en başarılı örgütlenmeleri yoluyla, yaratıcılıklarını kaparak işe koşturmak istediği, özneliğin ve dünyanın üretimine katılan semiyotiklerin, kuvvetlerin, duyguların karmaşıklığı anlamına gelir.

2.

Bergson, modernler gibi eskilerin de, felsefeye baktıklarında onda "*algılamın kavram tarafından*" yerinden edilişini gördüklerini öne sürer.¹ Batı düşünce geleneği yoluyla kavramın imajın yerini almasının altında, algısal yetilerimizin yetersizliği fikri yatar. Bu yetersizliği ortaya koyan da, insanın diğer yetileri, yani anlama yetisinin soyutlama ve genelleme işlevleridir. Bergson'a göre en eski Yunan düşünürlerinin felsefeleri algıya çok yakındı, "çünkü dolaysız duyumu su, ateş, hava ve toprak gibi duyulur bir ögenin dönüşümüyle tamamlıyorlardı."² Fakat felsefe, duyu verilerine sıkı sıkıya bağlı kalan "dönüşüm" yönteminin olanaksızlığını ortaya koyduğunu düşündüğü için, Bergson'a göre, o gün bugündür asla geri dönmediği, "duyulurüstü dünya"ya giden bir yola girer. Bundan böyle felsefe, şeyleri "saf ideler"le açıklamak isteyecektir. Oysa Bergson tersi bir yol önerir: "Şeylere dair algımızın üzerine çıkmaya çalışmak yerine, derinleştirmek ve genişletmek üzere algımızın içine daldığımızı düşünelim."³ Bir taraftan algıya (onun genişmesi ve uzanımına) bu geri dönüş, anlama yetisinin kendi çalışmasında çok sayıda niteliksel ayrımı *gerçeğin dışında bırakmak* ve dolayısıyla algılarımızı kısmen azaltmak zorunda olması nedeniyle, gayet meşrudur. Diğer taraftan da, zekâ ayırmakta, seçmekte, birleştirmekte ve düzenlemekte

1 H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Œuvres, PUF, Paris, 1959, s.1368.

2 A.g.e., s. 1368.

3 A.g.e., s. 1370.

etkili olsa bile, yaratım gücünden yoksundur. Dolayısıyla Bergson için *algılamda ve imajda, kavramda ve anlamada olduğundan daha fazla gerçeklik ve yaratıcılık vardır*. Algının içine daldığımızda, bu bizi semiyotik biçimde oluşmuş olmayan madde, zaman-madde, imaj-madde kadar ileriye götürecektir. Ama daha da önemlisi, anlama yetimizin algımızdan dışladığı şey, yalnızca niteliksel ayrımlar değil, *öncelikli olarak zamandır*. Zekâ ve kavram, işleyebilmeleri için oluşun gizlenmesini gerektirir, başka bir deyişle bunlar kronolojik bir zamansallık dayatır, zamanı mekâna indirgerler. Anlama yetisi için değişim ve hareket, ancak hareketsizliklerin ardışıklığı olarak anlaşılabilir. “Algının içine dalmak”, zekânın ötesinde, oluşmakta olan zamana erişmeyi ve bu da “hâlihazırda” olandan kopmayı ve “oluşan” a bağlanmayı mümkün kılar.

Zaman ile imaj arasındaki ilişkinin, metafizik geleneğin duyulurüstü dünyaya atfettiği ayrıcalığın eleştirisine dayalı olan bu yeni kavranışı, bir süre bilinci ve düşüncesine (kronolojik olmayan zamansallık) götürür; bu deneyimden itibaren, özelliğin bütün semiyotikleri (algı, imaj, zihinsel emek vs.), beden ve zihin arasındaki ayrımın ötesinde, zamanın *sentezleri* olarak tanımlanacaktır.

“Bedenin ya da zihnin gözlerinden, görebildiğinden daha uzağı görmesini isteyebilir miyiz?”⁴ Kendimizi dilden ve bizi sürüklediği hatalardan kurtarabilir miyiz? Bergson bu sorulara cevap olarak, Batı felsefesinin karşıtlıklarını yerinden etmeye ve süreye erişmeye izin veren “sezgi” yöntemini önerir. Bilim, kendi düşüncesiyle “uyum” içinde, imaj üretimleri doğal algımızın engellemelerini aşan makinesel dispoitifler icat eder. Aslında onların işleyişleri, çerçevesi *Madde ve Bellek*’te çizilen, imaj, zaman ve “zihinsel emek” arasındaki ilişkiyi doğrular.

Buradaki incelemem şu hipotez etrafında geliyor: Bu *makinelere*, “zihin” gibi, zamanı kristalleştirir. Üstelik zamanı

4 A.g.e., s. 1370.

kristalleştirirken, bilincin zaman sentezlerinde izlediği iki modeli -kendi yeğinlikli hareketi ve katettiği madde- taklit eder. Ancak Bergson'un bu yeni kavramsallaştırması, doğrudan ilk endüstri devrimine göndermede bulunurken aslında bir ikincisine çağrı yapan tuhaf bir "mekanik mistisizm"den esinlenmiştir. Bergson'a göre zihnin kaynağı maddede bulunur ve endüstri devrimiyle birlikte "başka bir zihin" isteyen "yapay bir beden" gelişir. Ama bu zihin de ancak "güçlü bir donanım ona bir dayanak noktası sağlarsa" gelişebilecektir. Bergson, ilk endüstri devriminin "genişlemiş bedeni"nin "ek bir ruha" ihtiyaç duyduğunu düşünmekteydi. Ancak Bergson mekanik ve termodinamik makinelerin⁵ gelişim koşullarını iyi kavramışsa da, gerekli olduğunu düşündüğü bu ek ruhun aynı zamanda makinesel bir biçim alabileceğini öngörememişti. Ona göre "bizi, yan yana getirildiklerinde bedenimizin güçlerinin hayli önemsiz kaldığı güçlerle donatan"⁶ yapay beden gelişimi, "maddi engelin neredeyse ortadan kalktığı" bir düzeye ulaşmıştı. Bu gelişimi "mekanik bir mistisizm" ve yeni bir spiritüalizmle ilişkili sonuçlarına dek takip edemsek de, endüstri devriminin yapay bedenine doğru gerçekleşen bu tamamen özgün geçişin ortaya çıkardığı kavramları devam ettirecek ve özgürce kullanacağız.

Son olarak, Bergson'un olumlu ontolojisinin bir imaj toplumunun tanımlanması bakımından ne kadar da güçlü olduğunun altını çizmek istiyorum. Bergson'a göre, sadece ve yalın bir şekilde *deneyimi* takip edecek bir zihin için, boşluk, görelî ya

5 "...petrol, kömür, 'hidroelektrik'le çalışan ve milyonlarca yıldır biriken potansiyel enerjiyi harekete geçiren makineler, organizmamıza öylesine geniş bir uzantı eklemişler, onu kendi boyutu ve kuvvetiyle asla kıyaslanamayacak olan öylesine muazzam bir güçle donatmışlardır ki bunların hiçbirinin, türümüzün yapısal planı içinde öngörölmüş olması elbette mümkün değildi: Bu eşsiz bir şans, insanın gezegen üzerindeki en büyük maddi başarısıydı." A.g.e. s.1238-1239.

6 A.g.e., s. 1241.

da kısmi hiçlik, olanaklı bir olumsuzlama diye bir şey olamaz. Bunun tersine olumsuz ontoloji, varlığı hiçlik ve olumsuz aracılığıyla düşünen “mantıksal”⁷ bir felsefenin ürününden başka bir şey değildir. Varlığın mantıksal özü, zamanı etkisizleştiren ve süre olarak anlaşılmasını engelleyen şeyin ta kendisidir.

Bu olumlu ontoloji temelinde imaj, eksikliğin, yokluğun, olumsuzun elinden kaçıp kurtulur. İmaj *gerçeği temsil etmek üzere ona eklemelenmeyi bırakır, aksine varlığın dokusunun ta kendisi haline gelmeye yönelir.*

3.

Nietzscheci felsefenin kalbinde, bilinçten ve dilden çok daha büyük bir şaşkınlık kaynağı olan beden (“bedenden yola çıkmak”) yatar. Bu düşüncenin güzergâhı, insan bedeninden başlayıp, duyulur olan ile duyulurüstü olan arasındaki bölünmenin eleştirisinden geçerek zihnin bütün gelişimlerini bütünleştiren daha üstün bir bedene doğru uzanır. *Nietzsche, düşüncenin, “düşüncenin düşüncesi” olduğu ve bizim yalnızca dilde ve dil yoluyla düşündüğümüz iddiasını kesinlikle yadsır.* Nietzsche’ye göre hareketlerimizin büyük bir kısmının, bilincimizle hiçbir ortak yanı yoktur, zira bunlar bilincimize ulaştıklarında çoktan tasnif edilmiş, düzenlenmiş ve göstergeleşmiş haldedirler. Bilince ulaşan şey, yararlılık ve değer tarafından çoktan belirlenmiş olan kuvvetler arasındaki bir çatışmanın sonucundan başka bir şey değildir. Duygular ve düşünce, “en küçük anları dolduran sayısız olguyla” karşılaştırıldığında son derece “nadir ve önemsiz” olgulardır. Rasyonel düşünce dil aracılığıyla hem

7 “Zira yaratıcı bir tanrısal istencin ya da düşüncenin, kendi gerçekliğinin muazzamlığında, bir düzen eksikliği ya da varlık eksikliği fikrini bir nebze bile olsa barındırmayacak kadar kendiyile dolu olduğunu hissediyoruz. Mutlak düzensizliğin, hatta hiçliğin imkânını düşünmesi bile, onun kendisine hiç var olmadığını söylemesi anlamına gelirdi ki bu da, onun kuvvete özdeş olan doğasıyla hiç uyuşmayan bir zayıflık olurdu.” H. Bergson, a.g.e., s. 1304.

kendi soybilimini hem de kendi buyruklarına uymayan düşünceleri gizler. Oysa Nietzsche, *özneleşme ve yaratıcılık odakları ve vektörleri gibi işleyen, ne rasyonel ne de söylemsel olan düşünce biçimlerinin çokluğu* ile karşılaşır: organik-öncesi düşünce (“kristallerdeki gibi biçimler gerçekleştirmek”), seslerle düşünme, imaj ya da dokunma duyumuyla düşünme. Kavramın mutlaklaştırılmasına karşı, Nietzscheci çizgi, yalnızca kavramsal düşüncenin soybilimsel bir yeniden inşasını değil, aynı zamanda bu düşüncenin öteki düşünce biçimleriyle nasıl düzenlemeler oluşturduğu ya da çatışmalara girdiği üzerine bir soruşturmayı da içerir. Dolayısıyla artık beden, düşüncenin gücüne ulaşmak için aşılması gereken bir engel olarak görülmez. Tam tersine, düşüncenin düşünülmeyenini kavrayabilmek için -ki düşüncenin var olmasını mümkün kılan odur- bedene dalmak gerekir.

Kavramın *kuvvetlerin ve göstergelerin* zincirlenişine göre kurulan bir soybilimi, maddenin, canlının, algının ve kavramın hareketleri arasında bir süreklilik kurmayı sağlar. Zihnin maddeden ayrılması, beden üzerinde uygulanan iktidar pratiklerinden kaynaklanır; bu pratikler de bedeni “fiziksel olarak” belirler. Nasıl ki Nietzsche o meşhur satırlarında, bellek edimini, borcun anısını bedene kazıyan işkencelere bağlamışsa, “gören bir gözün” inşası, algının sabitlenmesi de “organik yaşamın başlangıcından itibaren, *başka türlü hissetmekte olan*⁸ her şeyi bertaraf eden görülmemiş bir zalimliği” gerektirmiştir.

Nietzsche’ye göre düşünce ve algı güç istencinin belirtileridir. Dolayısıyla görüş ve algı öncelikli olarak gözün fizyolojisiyle değil, bir yaratım kuvveti olan “güç istenci”yle koşullanmıştır. Doğal algı diye bir şeyin mevcut olmaması ve tam tersine, algımızın “kehanet”⁹ biçiminde örgütlenmiş olması bakımından, hepimiz birer “sanatçı”yızdır. Bu bakış açısı, fenomenolojik ya

8 F. Nietzsche, *La Volonté de Puissance I*, Gallimard, Paris, 1995, s. 258.

9 Nietzsche *Güç İstenci*’nde kehaneti “en az yardımla, en küçük bir sezdirmeyle anlayabilme gücü, zeki bir duyusalılık” olarak tanımlar (*Güç İstenci* 800). (ç.n.)

da rasyonalist kökenli algı ve bilme modellerinin birçoğunu eleştirmemizi mümkün kılar. Bergson için, imajda kavramda olduğundan daha fazla gerçeklik vardı, Nietzsche ise bu bakış açısını daha da radikalleştirir ve bu daha fazla gerçekliğin bedende aranması gerektiğini ve zihin dediğimiz şeyin bütün gelişiminin bedenın bir işlevi olduğunu öne sürer. Nietzsche'ye göre zihnin gelişimi,¹⁰ üstün bir bedenin doğmakta olduğunun bir belirtisinden başka bir şey değildir: "Zihnin bütün bir gelişimi belki de yalnızca bir *beden* meselesidir: Bu gelişim, *üstün bir bedenin oluşumunun* bizim için *duyulur* hale gelişidir. Organik olan, daha üst seviyelere yükselebilir. Doğayı tanımaya açlığımız, bedenin kendini yetkinleştirmesinin bir aracıdır. Ya da daha doğrusu, bedenin beslenmesini, ikamet etme ve yaşam tarzını değiştirmek için yüz binlerce deney yapılır; bedenin taşıdığı bilinç ve değer yargıları, her türlü zevk ve acı *bu değişimlerin ve bu deneylerin işaretleridir*. Son tahlilde, mesele kesinlikle insan değildir; *insan aşılması gerekenin ta kendisidir*."¹¹

Üstelik *kapitalist birikimin hedeflediği şey, bedendeki, toplumsal bedendeki, Nietzsche'nin bize bahsetmiş olduğu üstün bedendeki bu "daha fazla gerçeklik"* tir. Bu daha fazla gerçeklik, çağdaş kapitalist birikimin hem nesnesi hem de öznesidir. Bu yeni birikim biçiminin sabit sermayesi, tam da bu daha fazla gerçekliği ele geçirmeyi, semiyotikleştirmeyi, bütünleştirmeyi, sermayeleştirmeyi mümkün kılan sabit sermayedir. Yeni dijital teknolojiler bedeni değil, zihin ve onun güçleri konusundaki yanılsamalarımızı elimizden alır. Bu teknolojiler görmemize engel olmaz, aksine daha fazla güç ve kuvvet, yani bir görüş etiği isterler. Gerçeği simule etmezler, aksine, eyleyebilmek için daima mevcut olmayan şeylerden (noktalar, çizgiler, göstergeler, kavramlar, isimler) yararlandığımızı bize hatırlatırlar.

10 Bizim için de, zekâ teknolojileri ya da bilişsel teknolojilerin gelişimi.

11 A.g.e., s. 315.

4.

Yeni teknolojiler hakkındaki teorilerin çoğu, benim de aslında buradaki incelememde aşmayı amaçladığım belli başlı iki sınırlılıkla maluldür. İlk sınırlılık, bu teorilerin teknoloji ile kapitalizm arasında belli bir dışsallık ilişkisi öngörmesinden kaynaklanır. İkincisi ise, bu teorilerin, gerçeklik ve kavram, dünya ve onun imajı şeklindeki bölünmeye dayanan bir ontolojiyi bilinçli olarak temalaştırması ya da zımnen varsaymasıyla ilgilidir. Bu yüzden bir *temsil teorisine* (ya da *nesneyi mekâna, imajı zihne* yerleştiren bir fenomenolojiye) bağımlı kalırlar. Bense kapitalist makinenin, onun yersizyurtsuzlaştırma sürecinin, kurucu ve kapma güçlerinin, imaj üretim makinelerinin oluşumu ve işleyişine nasıl temel oluşturduğunu göstermeye çalışacağım. Aslında zamanı kristalleştirme makinelerinin tanımı, zamanın kapitalist değeri lenmeye tabi kılındığı hipotezine dayanır. Ama paradoksal bir şekilde, bu tabi kılma, zamanı, onun nitel yönünü, yani “öngörülemeyen yeniliklerin sürekli yaratımı”nın kaynağı olarak zamanı özgürleştirmeksizin gerçekleşmez. Aslına bakılırsa ekonomik değerin soyut zamanının örgütlenmesi, zamanı bütün doğal ya da öznel çıpalarından “kurtarır.” Burada zaman kavramının, (kozmolojik) doğanın uzamsal hareketlerinin ölçüsü olarak düşünülmesinden kaynaklanan Aristotelesçi krizine, ruhun yegınlikli hareketlerinin bir ölçüsü olarak düşünülmesinden kaynaklı neo-Platoncu krizine ve son olarak da, kapitalizme özgü “herhangi zaman”ın ortaya çıkmasına göndermede bulunuyorum. Geçen ve yitip giden anların zamanı, ölüme doğru koşan anların zamanı olan *türev zaman* (gündeliksıradanlığın zamanı), *kökensel zamanda* (doğanın ritmi ya da ruhun hareketi) kendisini ölçen ve çekip kurtaran bir hareket gösteriyordu. Kapitalizm, türev zamanın kökensel zamana tabiyetini altüst eder. Zaman artık “kozmosun ahengi” ya da “ruhun uyumu”nu ölçmez. Artık herhangi bir model yoluyla ölçülmeyen ve kurtarılmayan gündelik sıradanlığın zamanından başka bir zaman yoktur. Fakat

kapitalizmin herhangi zamanı, kendisine özgü bir bölünmeyi de beraberinde getirir: değerin üreticisi (Marx) olarak herhangi zaman ve “öngörülemeyen yenilikler”in (Bergson) üreticisi olarak herhangi zaman.

Dolayısıyla kapitalizmde zaman, kendisinden başka bir şeye bağlı değildir; ancak belli bir yersizyurtsuzlaşma düzeyini aşması sayesinde herhangi zamanda temellenir hale gelir. Aynı şekilde madde de, ancak belli bir yersizyurtsuzlaşma düzeyini aşarak dayanıklılığını yitirir ve moleküler olarak beliriverir. Maddenin ve zamanın yersizyurtsuzlaşması, her zaman mevcut olan ama sadece kapitalizmin açığa çıkardığı ve düzenlediği hem moleküler bir maddeyi hem de yaratımın sürekli bir kaynağı olan bir zamanı görünür kılar. İşlevleri herhangi zamanın sentezlerinin yeniden üretimiyle belirlenen bu zamanı kristalleştirme makinelerinin üzerinde çalıştığı malzeme de, işte bu yersizyurtsuzlaşmış madde ve zamandır.

Bu bakış açısından, Marx’la bir tartışma elzem hale gelir, zira emek ve metalar zamanın *kapılmasının ve kristalleşmesinin* biçimleridir. Marx bize emeğin ötesinde “canlı emeği” keşfedebilmenin metodolojisini sunmuş olsa da, temsilin, belleğin ve algının berisindeki kuvvetleri keşfetmemize herhangi bir yardımcı dokunmaz. Elbette, çağdaş kapitalizm koşullarında artık hiçbir faydası olmayan yapı ve üstyapı bayağılığına yeniden düşmediğimiz müddetçe.

Şimdi ikinci sınırlılığa gelelim. Zamanı kristalleştirme makinelerine getirdiğimiz tanım, modern felsefe geleneğinin de temelinde yatan, dünyanın *gerçeklik ve kavram, öz ve fenomen, varlık ve görünüş* olarak bölünüşünü krize sokan bir ontolojiyi önvarsayar. Marksist teori ve onun politik ekonomi eleştirisi bile, gerçekliğin (kullanım değeri) ve kavramın (değer) bölünmesine ve bunların *terse çevrilmelerine* göre işler. Oysa çağdaş kapitalizm bu *terse çevrilmenin gerçekleşmesidir*, zira görünüş (değer), gerçeklik (kullanım değeri) karşısında üstün gelir, gerçeklik kendini ona bağımlı kılar.

Modern felsefenin geleneksel kategorileri ve politik ekonomi eleştirisinin kavramları, bunun karşısında kifayetsiz kalır ya da gereksizleşir. Bergson da Nietzsche de çarpıcı farklılıklarına rağmen *gerçeklik ve kavram, öz ve fenomen, varlık ve görünüş* bölünmesine dayanan metafiziğe karşı koyma istencinde ortaklaşan bir algı, duygular, bellek ve kavram teorisi inşa eder.

Bütün bir devrimci gelenek, Marx gibi ve onunla birlikte, büyük Avrupa felsefe geleneğinin kategorilerini Sermaye'nin ("pratik olarak mevcut olan idealizm" olarak Sermaye) ontolojisinin "kavramsal kişilikleri" olarak okudu; biz de Bergson'un ontolojisini ve Nietzsche'yi çağdaş kapitalizmin kavramsal kişiliklerinin inşası bağlamında okuyacağız.¹²

Kapitalizmin yeni doğası hakkındaki hipotezimize göre, zaman teknolojileri, *gerçeği temsilde ikileyen* teknolojiler değil, yeni bir ontolojinin bağrında -zamanı özgürleştiren, görünüşün zaferinin ontolojisi (kullanım değerinin tamamen değere tabi kılınmasının ontolojisi)- *yeni bir içkinlik planı üzerinde* işleyen dispoitiflerdir. Kavram ve gerçeklik arasındaki diyalektiğin olanaksızlığı bir kez kabul edildikten sonra, bizi Nietzsche'ye açan yeni bir perspektife yerleşmemiz zorunludur: "Gerçeklik ve görünüş arasında bir karşıtlık görmüyoruz, daha çok varlığın derecelerinden ve bundan da çok görünüşün derecelerinden bahsetmek istiyoruz."¹³

12 "Nietzsche'nin var olan her şeyin yalnızca görünüş olduğu yönündeki metafizik tezi, Hegel'in ancak olumsuz bir biçimde, yani farkı, yansıyan görünüşü öze yükselterek kurtarmayı başarabildiği, varlık ve görünüş arasındaki farkı ortadan kaldırır [...] Bununla birlikte, ideolojik olarak saptırılmış olsa da bu metafizik iddia, toplumsal bir içeriğin kılık değiştirmiş bir biçimdir; dolaysız, kavramsal-olmayan bir bütünde nesnelleşen yabancılaşmanın ifadesidir. Bütün bir gerçekliği görünüşe indirgeyerek ortadan kaldıran olumsuz ontoloji, bu görünüşü bir varlık haline getirerek kendinde şeyleştirir. Ancak böylece, ister istemez, toplumsal bir deneyimi de kayda geçmiş olur..." H.J. Krah, *Costituzione e lotta di classe*, Jaca Book, Milano, 1973, s. 137.

13 F. Nietzsche, *La Volonté de Puissance* I, Gallimard, Paris, 1995, s. 61-62.

Bergson'a göre, bu yeni içkinlik planında, felsefe geleneğinin işlemlerini sağlayan nesnel ve öznel, uzamlı ve uzamlı olmayan, nitelik ve nicelik gibi ayrımlar artık işlemez hale gelir, çünkü bu ayrımlar mekândan yola çıkarak kurulmuştur. Postmodern yorumun aksine, problem artık burada her türlü "fark"ın olanaksız ve boş olmasından değil, bu farkların zaman temelinde belirlenmek zorunda olmasından kaynaklanır. Temel alınması gereken bu zaman, mekânın dördüncü boyutu olan zaman değil, niteliksel ("oluşan ve her şeyin oluşmasını sağlayan şey olarak zaman")¹⁴ bir zamandır. Bergson'a göre ayrımları ve farkları, zamanın ve özneliliğin temelini oluşturan edimsel ve virtüel arasındaki ilişkiye göre belirlemeliyiz. Zamanı kristalleştirme makineleri bu zamansallığın içinde çalışır: Bu makineler dünyayı temsil etmez, zamanın gevşemesi ve sıkışması aracılığıyla dünyayı kristalleştirirler. Onun oluşumuna katkıda bulunurlar. Ama beden ve zihin arasındaki bu yeni ilişkiyi (zihin beden üzerinde nasıl eyley ya da tersi) kavrayabilmek için, varlığı gerçek ve imaj olarak ikiye bölen bütün bir temsil kuramını ve nesneleri mekâna, imajları ise zihne yerleştiren bütün bir fenomenolojiyi terk etmek gerekir.

5.

Zamanı kristalleştirme makinelerinin olağanüstü ilerleyişi ve bu makinelerin yersizyurtsuzlaştırma ve simülasyon güçleri, bellek, algı, anlama ve imgeleme gibi insani yetilere odaklanır. Bu makineler insani yetileri "taklit" ediyorsa da, bunu psikolojinin tanımladığından başka bir şekilde yaparlar. "Görme kapasitesi"nin Bergsoncu soybilimini takip ederek, imaj teknolojilerinin gözü değil, kişi-altı (saf algı) ve kişi-üstü (ontolojik bellek) koşulları yeniden ürettiği hipotezine varabiliriz; imajları, bir belleği ve bir anlama yetisini bu koşullardan başlatarak inşa ederiz. Bilgi ve iletişim teknolojileri esasen öznenin

14 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1959, s. 1254.

yetilerinin *dışsallaşması* değil, daha derin bir düzeyde, onun oluşumuna yön veren koşullardır. Son kertede bu teknolojiler, McLuhan'ın düşündüğü gibi, *insanın duyularının, organlarının ve yetilerinin "protezleri" değil, zamanda ve zaman sayesinde eyleyen bir bedenin "güç istenci" ve "eyleme kapasitesi"nin bir ürünüdür.*

Video tekniğinden düşüncenin ve eylemin simülasyon tekniğine (otomatlar) geçiş, Bergson ve Nietzsche'nin beden, imaj ve düşünce arasında kurduğu sıkı ilişkiyle birlikte düşünülmek zorunda gibidir. Bir video sanatçısı bu teknolojilerin evrimsel gelişimini şöyle tarif eder: "İmajların ve videonun enformatik mantık alanıyla bütünleşmesiyle birlikte, beynimizin kavramsal yapılarının haritasını teknolojinin bakış açısına göre çizebilecek bir duruma geliyoruz [...] Bize seçici olmayan 'kaba' bir bellek biçimine bağlı bir göz bahşeden ilk video kameranın ardından, şimdi evrimin bir sonraki aşamasına, yani algının ve zeki de olsalar yapay düşünce yapılarının alanına geçmiş bulunuyoruz."¹⁵ Burada açıkça dile getirilen hipotez, göz ve kulak modellerinden düşünce süreçlerine, beynin işleyişine doğru uzanan bir güzergâhın var olduğu hipotezidir. Ben de Bergson'un çalışmalarına dayanarak algı, duyum ve belleğin nasıl olup da zamanı sıkıştırma ve gevşetme kapasitesinin "ürünleri" olabileceğini ve özelliğın esas olarak edimsel/virtüel devresinin içinde nasıl oluştuğunu ortaya koymaya çalışacağım. İnsanın zaman sentezi biçimini alan bu insani olmayan üretimi, elektronik ve dijital teknolojilerin de temelinde yer alır.

Bu iddianın kanıtlaması, Nam June Paik gibi "videonun zaman olduğunu" hiç tereddütsüz ifade eden ilk video sanatçılarından çalışmalarında bulunabilir: "Video mekân ve zaman bileşenlerine sahiptir, ama zaman aslında en önemli bileşendir, çünkü statik imaj dediğimiz şey, çizgilerden başka bir şey değildir; öyle ki elektronik imajda aslında mekân yoktur ve her şey

15 B. Viola, *Communications*, Paris, s. 72.

zamandır...”¹⁶ Sonuç olarak, Paik’e göre video, *doğayı değil zamanı taklit eder*. Paik’in bu anlayışından (zamanın video makinesi yoluyla taklidi) yola çıkarak Bergson’la bir diyalog kurmaya çalışabiliriz, zira burada söz konusu olan zaman, Kozmos’un ve ruhun hareketlerine göndermelerinden kurtulmuş olan bir zamanın sentezidir. Zamanın taklidi, zaman sentezlerinin taklidinden başka bir şey olarak anlaşılamaz. Paik’in açtığı bu alanın (video, ışığın bir ortam üzerindeki izi olarak değil, ışığın bir sentezi/modülasyonu ve bir sıkışması/gevşemesi olarak anlaşılmalıdır) dijital teknolojiler bakımından da aynı şekilde katedilmesi gerekir. Dolayısıyla, sinematografik imaj üretiminden sentez imaja kadar, analogikten (ışığın bir ortam üzerindeki izi) dijitalle (imajın bir dil yoluyla üretimi) geçişte paradigmatik bir kopuş gören teorik geleneği dikkate alarak, başka bağlantıları ve başka kopuşları da takip edeceğiz.

Son nokta: “Gözden düşünce süreçlerine geçiş”, Nietzsche ve Bergson’un metodolojilerinde bulabildiğimiz bazı işaretlere göre yeniden düşünülmelidir. Bu metodolojilerde temel olan, gözün, beynin ya da belleğin fizyolojisi değil, *eyleme gücü ve bu gücü tanımlayan duygulanımsal kuvvetlerdir*.

6.

Zamanın kristalleşmesinden ne anlamak gerekir? Zamanın kristalleşmesi, bir kuvvet yaratımı ve birikimi süreci olarak görülebilir, çünkü Bergson’a göre süreyi “kendi tarzında bir kuvvet” ve zamanı da “bir kazanç ya da kayıp nedeni” olarak anlamak gerekir. Süre, yaşamın alanında bir neden (bir “yarı neden”) gibi etkin olur, zira canlılar açısından klasik bilimin zamanının tersine çevrilebilmesi asla mümkün değildir. Ama nasıl bir kuvvettir bu? Ne kinetik ne de potansiyel bir kuvvet

16 Angela Melitopoulos ile yaptığımız, Düsseldorf Kunstmuseum tarafından 5 Nisan - 5 Mayıs 1996 tarihlerinde düzenlenen “Mixed-pixels” sergisinin katalogunda yayımlanan söyleşi.

söz konusudur burada. Bergson, kuvvetin duyumla sıkı ilişki içinde olduğu materyalist bir gelenek içinde konumlanır. Felsefesini kuvvet kavramı üzerine kuran Nietzsche, güç istencini bir “pathos”,¹⁷ bütün diğer kuvvetlerin kendisinden kaynaklandığı “ilksel bir duygulanımsal kuvvet” olarak tanımlar. Bergson, duygulanımsal kuvvetin nitelendirilmesine önemli bir belirtenim getirir: Duygulanımsal kuvvet sadece zamana, süreye göre kavranabilir. Bergson böylece duygulanımsal kuvvet, öznellik ve süre-zaman arasındaki ilişkiyi keşfeder.

Süre, duygulanımsal kuvvete göre iki farklı biçimde etkin olur. Birincisi, her türlü duyum zamanda meydana gelir ve zaman onun yeğinliğine kayıtsız değildir: “Bir duyum sadece bu yolla, katlanılmaz hale gelinceye dek kendini sürdürür, dönüşür. Aynı, burada aynı olarak kalmaz, aksine güçlenir ve bütün geçmişleriyle büyür.”¹⁸

Ama bundan da öte, süre her türlü duyumun ilk kaynağıdır. Bu bakış açısından süre, duygudur [*affect*]; etkileme [*d’affecter*] ve etkilenebilme [*d’être affecté*] kapasitesidir. Aslında duygular ve duyumlar söz konusu olduğunda, mantıken, onları mümkün kılan daha derin bir kuvveti önvarsaymak gerekir, zira: “en basit seste, en bölünemez olan renkli noktada hâlihazırda bir süre ve bir *art arda* geliş, bütünleşmeleri tam bir muamma olan komşu anların ve noktaların bir çokluğu mevcuttur. Biri durduğunda öteki başlayan ardışık sesli anlar, hangi marifetle uyumlu bir şekilde bir araya gelirler? Ölü ile *canlının* bu doğurgan bileşimini mümkün kılan nedir?”¹⁹

Zamanda gelişen her türlü duyum, olanda artık olmayanı koruyan bir kuvveti gerektirir. Aksi halde her türlü duyum

17 “Güç istenci ne bir varlık ne de bir oluşturma, o bir pathostur - bir oluşun, bir eylemin kendisinden kaynaklandığı en temel unsurdur.” F. Nietzsche, *La Volonté de Puissance I*, Gallimard, Paris, 1995, s. 354.

18 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1959, s. 102.

19 Gabriel Tarde, *Essais et mélanges sociologiques*, A. Storck, Lyon, 1895, s. 237-238.

basit bir uyarılmaya indirgenebilirdi. Dolayısıyla duyu-motor biçimlerde değil de, canlıda ölüyü, sonrada önceyi saklayan bir *süre*ye göre etkin olan bir kuvveti düşünebilmeliyiz. Bergson süreyi, bu bellek kapasitesi, bu koruma kapasitesiyle tanımlar: “Süre bellektir, ama korunmasını sağladığı bir geçmişten ayrı olan, saklı tuttuğu şeyin dışında kalan kişisel bir bellek değildir. Kendi değişimine içsel bir bellektir bu; önceyi sonrada sürdüren ve bunların, hiç durmadan yeniden doğan bir şimdi de bir görünüp bir kaybolan saf anlar olmalarını engelleyen bir bellek.”²⁰ Saklı tutan bir süre olan bu kuvvet olmasa, canlıda ölüyü, sonrada önceyi sıkıştıran bu doğurgan art arda geliş olmasa, duyumlar, yaşam, zaman, birikim ve dolayısıyla büyüme de olmazdı. Bu süre olmasa, dünya her an yeniden başlamak zorunda kalırdı. Dünya, daima kendine eşit, durmadan tekrar edilen bir şimdi olurdu.

Bergson’un kuvvet tanımına getirdiği radikal yenilik, bu saklama ve hissetme gücünün edimsel ve virtüel devresi yoluyla belirlenmesidir. Bergsoncu sürenin edimsel ve virtüel, motor ve temel ilişkisi, kuvveti *alımlayıcılık* ve *kendiliğindenlik* olarak belirler. Edimsel ve virtüel devresi korunumu, belleği mümkün kıldığından, *alımlayıcı kuvvet* olarak kuvvetin temeli olduğu gibi, virtüel daima edimselleşmeye yöneldiğinden *kendiliğindenlik* olarak kuvvetin de temelidir. “Yaşamsal kuvvet” aynı anda hem “atılım” hem “itki” hem de öncenin sonrada sürmesi demek olan “bellek”tir. Etkileme ve etkilenebilme gücü zamansal bir temele sahiptir. Dolayısıyla süre, “somut bir gerçeklik”tir. Bergson için zaman bir kip değil, bizzat varlıktır. Bergson bundan, zamanı kristalleştirme makinelerini tanımlayabilmemiz açısından da çok önemli olacak bir sonuç çıkarır: Virtüel ile edimsel arasındaki ilişki, Deleuze’e göre “organik-olmayan” olarak tanımlanabilecek belirli bir enerji yayan ve üreten polarize bir ilişkidir. “Genel olarak fizyolojik ve özel olarak

20 H. Bergson, *Durée et simultanéité*, PUF, Paris, 1968, s. 4.

da sinirsel fenomenlerin incelenmesinin, Leibniz'in bahsettiği canlı kuvvet ya da kinetik enerji ve buna sonradan eklenmek zorunda kalınan potansiyel enerjinin yanında, bu ikisinden farklılaşan ve hesaplanamayan bazı *yeni enerji türlerini* bize göstermeyeceği asla söylenemez."²¹

Dolayısıyla zamanı kristalleştirme makineleri bu enerji temelinde işleyecek, güçleri de onu kapma ve üretme kapasitesinden kaynaklanacaktır. Bu yüzden bu makinelerin mekanik ve termodinamik makinelerden farkını, duygulanımsal kuvveti üretme ve biriktirme, böylelikle de tamamen spesifik bir biçimde, öznellik üretim süreçlerine eklenme kapasitesinde aramak gerekir. Bergson, öznellik ve zaman arasındaki ilişkiyi arzu ve arzunun yaydığı enerji temelinde analiz etmeyi mümkün kılar.

7.

Şimdi bir adım daha ilerleyip Félix Guattari'nin modelleme çalışması üzerinde durmalıyız. Buradaki amacımız, çağdaş kapitalizmin ve onun makinesel düzenlemelerinin boyutlarına vakıf olabilmektir. Félix Guattari, *öznellik üretimini, toplumsal üretim biçimiyle ve kapitalist toplumun değerlenmeye ilişkin buyruklarıyla bütünleştirerek* Bergsoncu ve Nietzscheci sezgileri ve kavramları yeniden yaratmıştır. Guattari'de bilhassa ilgimi çeken şey, Nietzsche ve Bergson tarafından keşfedilen "özneleşme maddesi"nin, yalnızca, dil ve kavram gibi, özneleşme vektörleri ve odaklarını oluşturması değil, bunun da ötesinde bu

21 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1959, s. 101. Bellek olarak bilinci tanımlayan virtüel/edimsel ilişkisi yalnızca organik-olmayan enerjiyi üretmekle kalmaz, aynı zamanda fiziğin bildiği bütün enerji biçimlerini de "kendi tarzında üretir ve kullanır." Süreyi depolayan bu kuvvet, bu sebeple enerjinin korunumu yasasından kaçır ve korumacı olmayan, dengede olmaktan uzak durumları tanımlar. "Ama moleküler hareket sıfır bilinçle duyum yaratabiliyorsa, öyleyse neden bilinç de sıfır kinetik ve potansiyel enerjiyle, yani bu enerjiyi kendi tarzında kullanarak hareket yaratmasın?" A.g.e., s. 97-98.

maddenin kendisinin aynı anda hem sözcelemsel hem de makinesel olabilen “kolektif düzenlemeler” yoluyla oluşturulmuş ve işlenmiş olmasıdır. Guattari’nin tanımladığı öznellik üretimi dispoitifleri, Nietzsche ve Bergson’un ortaya koyduğu kişi-altı ve kişi-üstü koşulları, makinesel dispoitiflerle ve kapitalizmin kolektif ve toplumsal düzenlemeleriyle bütünleştirir.²²

Diğer taraftan, postmodern kapitalizm döneminde öznellik üretiminin kolektif düzenlemelerini yeniden inşa ederken, Walter Benjamin’in, kol emeği ile zihinsel emek arasındaki farkın tasfiyesinde sinematografik üretimin belirleyici bir rol oynadığı tespitinden de serbestçe esinleneceğiz. “İşbölümü, kol emeği ile zihinsel emek arasında bir fark ortaya çıktığı anda var olmaya başlar. Alman ideolojisinin bu iddiası geçerliyse eğer, o halde genel olarak emeğin tasfiyesine ve insanlığın politeknik eğitimine en çok hizmet edecek olan şey, fiziksel emek ile zihinsel emek arasındaki ayrımın ortadan kalkması olacaktır. Bu ayrımın ortadan kalkışını, en azından belli bir netlikle, gözlemleyebildiğimiz yerlerin başında sinematografik üretim geliyor.”²³ İşte bu ortadan kalkış, enformasyon ekonomisinde artık tamamen gerçekleşmiş durumdadır. Benjamin’de sinema izleyicisinin algılama biçimi, şu an enformasyon ekonomisi tarafından kapılmış olan öznellik dönüşümünün bir habercisidir. Bir taraftan sinema, “psikopatın ve hayalperestin algı biçimlerini kendine mal eden” kolektif bir algı biçimi getirir; bu kuraldışı hareket ve imaj biçimleri, “insanın aygıt yoluyla temsilini ... son derece üretken” kılarak bizi “optik bilinçdışıyla”²⁴ tanıştırır.²⁵ Bir taraftan da, filminden alınan duygusal ve dra-

22 “Öznellik makinesel akışlar, gösterge akışları, anlam olguları, maddi ve toplumsal olguların kesişiminde ve özellikle de bunların farklı düzenlenme [agencement] biçimlerinden kaynaklanan dönüşümlerinin izinde kurulur.” F. Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris, 1992, s. 79.

23 Walter Benjamin, *Ecrits français*, Gallimard, Paris, s. 184.

24 A.g.e., s. 163.

25 A.g.e., s. 157.

matik zevk, “doğrudan ve derinlemesine bir şekilde bir *uzman* tutumu”na²⁶ yol açar ve bu da kitlelerin “katılım biçimleri”ni kökten dönüştürür. Benjamin, kitlelerin tutumlarının kolektif algı bakımından geçirdiği bu dönüşümleri, emeğin dönüşümlerine bağlayarak, üretici ile tüketici, yaratıcı ile izleyiciler arasında bir tersine çevrilebilirlikten söz eder. İşte bugün enformasyon ekonomisi de bunun üzerine kurulu görünmektedir. Marx’a göre kendisinin en önemli bilimsel keşfi, “emek gücü”, “canlı emek” kavramlarıdır. Bu keşif onun, emek için bir aralık, özgül bir fark tanımlayabilmesini, hem üretici gücün hem de bir etiğin temelini oluşturan öznel anı belirleyebilmesini mümkün kılmıştır. Marx emek alanında kalmış olsaydı, kendisinin de kabul ettiği üzere, politik ekonomi projesini devam ettirmek ve gerçekleştirmekten başka bir şey yapmış olmazdı. Bizim buradaki meselemiz de bu aynı aralığı, bu aynı yaratıcı gücü dil, iletişim, temsille ilişkisi bakımından da tanımlayabilmektir. Postmodern kapitalizmin ideolojisini ve pratiğini eleştirmemizi mümkün kılacak bakış açısı, bilinci ve dili öznen arındırmaktır. Zira dil, iletişim ve enformasyon, bunların hepsi de öznellik üretimini denetlemek, teşvik etmek ve yönlendirmek için başvuru kategorileridir.

26 A.g.e., s. 161.

1. BÖLÜM

BERGSON: ZAMANI KRİSTALLEŞTİRME MAKİNELERİ

1. Bergson ve süre-zaman

1.1.

Bergson'la ilgilenmeyi seçtik, çünkü bize doğal algının, imaj akışları arasındaki ilişki, "süreler" ve farklı ritimler arasındaki ilişki şeklinde bir tanımını veriyor. Akışlar arasındaki bu ilişki, işlevsel olarak, akışların akıp gidişine bir belirsizlik, işlenme ve seçim zamanını dahil ederek gerçek arayüzeyler gibi etkin olan beden, bilinç ve bellek tarafından güvence altına alınır. Video ve enformasyon teknolojileri tam olarak aynı ilke temelinde işlerler: Akışların akıp gitmesinde, gösteren akışlar ile göstermeyen akışlar arasındaki ilişkiyi özellikle makinesel bir şekilde örgütlemeyi mümkün kılan bir kesinti, bir aralık meydana getirirler. İşlevsel ilişki burada teknolojik bir düzenleme tarafından güvence altına alınır.

Bergson'da akışlar arasındaki ilişkinin temelinde "eyleme kapasitesi" ve duygulanımsal kuvvet yatar. Böylelikle Bergson, gerçeğin ve görünürün yitip gitmesine ilişkin sorunsallardan

kurtulmamıza izin verir, zira gerçeğin ve görünürün, daima “eyleme kapasitemizin” bir işlevi olduğunu bize garanti eder. Bu yeni teknolojilere yöneltebileceğimiz şu tek makul soruyu sormamızı mümkün kılar: *Bu teknolojiler hangi güç derecesine, hangi eyleme kapasitesine denk düşmektedirler?*

Ve nihayet, Bergson bize özneliğin ve zihnin “üstün faaliyetleri”ni oluşturan unsurların ve düzenlemelerin çokluğunu ve heterojenliğini gösterir; yani zaman temelinde madenin, bedenin ve bilincin hareketleri arasındaki dayanışmayı ve çatışmayı. Yetilerin soybilimini ve güçlerin bileşimini başka türlü düşünerek, zihinsel emek ve öznellik kavramlarının bir eleştirisini geliştirebilmemize yardımcı olur. Bu yüzden bu incelemeye Bergson ve videoyla başlıyoruz. Aslında video, oluşumu *Madde ve Bellek*’te çizilmiş olan, imaj akışlarının genel bir kod çözümüne tekabül eden ilk teknolojidir.

1.2.

Bergson, kapitalist dönemin imaj üretiminin özgüllüğünü kavramayı mümkün kılan kavramsal araçları çoktan hazır etmiştir. Bugün imajlar, teknolojiler tarafından otomatik olarak ve insanın faaliyetinden azade bir şekilde üretiliyor. Ama imaj üretimi otomatik ve dolayısıyla insandan bağımsız olmakla kalmaz, bu üretim aynı zamanda kendi ontolojisi olarak hareket ve süreyi de beraberinde getirir. Kapitalizm ve onun teknolojileri, imajlara hareketi ve zamanı dahil ettiği gibi bunun tersi de aynen geçerlidir.¹ Bu temayı, Benjamin’in tüm eserle-

1 K. Malévitch’e göre imajların ve hareketin dünyaya dahil olması, modern sanatta nesnenin ve öznenin “un ufak olması” ve onları oluşturan “enerji cinsinden” kuvvetlerin ortaya çıkışında ifade bulur. Malévitch’in sanatsal güzergâhı, Bergson’un felsefi güzergâhıyla belli bir biçimde kesişir: “Fütürizm, harekete geçirilmiş olan dünyayı temsil edenin durumunu açıklığa kavuşturmuştur. İnsan, kendi başına, etrafında hareketin üretildiği bir merkez oluşturur. Böyle bir fenomenin kesinlikle yalnızca bir köşe gibi tek bir yakınsaklık alanında değil, önden, arkadan, yanlardan, yukarıdan, aşağıdan gerçekleştiğini ortaya koyar. İnsan, etrafında bir

rinde de görürüz. Ama Bergson'da imaj-hareket-zaman ilişkisi, sanat eserinin biricikliğinin "kitlesele yeniden üretimi" ile kapitalizme özgü zaman rejimlerinin keşfi arasında tereddütte kalan Benjaminsci "teknik yeniden üretilebilirlik" kavramının belirsizliğini aşmamızı da mümkün kılar.

Bergson'un bütün bir eseri, zaman ve onun kuvveti üzerine kesintisiz bir düşünmedir.

Bir gün fark ettim ki zaman teorilerde hiçbir iş görmüyor, hiçbir şey yapmıyor. Oysa zaman bir şeydir, dedim kendime. Dolayısıyla zaman da eyler. Peki ama zaman ne yapabilir? Sağduyu hemen şöyle cevap verecektir: Zaman her şeyin aynı anda verilmiş olmasını engelleyen şeydir. Zaman gecikir ya da daha ziyade gecikmenin kendisidir. Dolayısıyla onun bir gelişime

milyon mekanizmanın hareket ettiği bir eksendir. Dünyayı görmek, onu gözlerle görmek demek olmadığı, birisi onu bilgisiyle ve tüm varlığıyla da görebileceği için, ve fütürizm de sadece, kentin içinde sürü halinde oradan oraya akın eden organizmaların her-hareketini aktarmakla ilgilendiği ve böylece küresele dinamizme doğru ilerlediği, genel rotasyon durumunu aktardığı için, bundan şu sonucu çıkarabiliriz: Dünyaya dair mevcut kavrayışımızın yeni ve gerçek bir temsili psişizmimizde bulunabilir ya da daha doğrusu, beynimiz gerçek hallerini, tıpkı bir aynada olduğu gibi, psişik monadımıza yansıtır." Kentin hareketi, aynı anda imajların bir hareketidir, hareket-imajdır. " [...] Küçük burjuva, kentin bu küresele hareketinde kendine yer bulmakta güçlük çeker, üstelik bu hareket içinde bütün imajlar, dinamik ifade çabasına karşıt olarak, karşılıklı eylem halini alan formları vazgeçilmez bir nitelik taşıdığı ölçüde bir işe yarar." Ama "dinamikleştirme", nesneleri "un ufak ederek" hareket-imajı da alaşağı eder, bundan dolayı sanatçının çalışması da kendisini temellendiren "uyarım gücünü" hedef almalıdır. "Sanatın harekette ifade bulan yönelimi, hareketin çağdaş gelişim çizgisine de yansımıştır. Bu çizgide yeni ve daha güçlü bir gerilime ulaştığında, hareket halindeki göstergeler olarak formların kendisi de başkalaşmıştır: İfşa etme gücü daha yüksek olan fütürizmin, birleşik gerilim kuvveti şeklinde başka bir hareket imajına yol açtığı açıktır. Sonraki bir harekette enerji göstergeleri daha da gelişirse eğer, sanatın dinamometreleri de ortaya çıkacaktır." Malévitch'le birlikte dinamometre, temsilimizin figüratif olmayan koşullarının, yani duyumun, uyarımın, "enerji cinsinden" kuvvetlerin "saf eylem"ini bile yakalayabilir hale gelecektir. K. Malévitch, *De Cézanne au Suprématisme*, l'Age d'Homme, Lozan, 1974. s. 107-9.

konu olması gerekir. O halde zaman bir yaratım ve seçim aracı olmayacak mıdır? Zamanın mevcudiyeti şeylerde belirsizlik olduğunun kanıtı değil midir? Zaman bizzat bu belirsizlik değil midir?²

Bu yaklaşım, elektronik ve dijital teknolojilerin (“gerçek”) zamanının her türlü gecikmeyi, her türlü aralığı, her türlü beklemeyi, her türlü belirsizliği engellediğini öne süren teorik konumları (mesela Virilio’nunki gibi) altüst eder. Zaman teknolojileri, zamanı alıkoyma ve saklı tutma olanağını arttırarak eyleme gücümüzü ve kapasitemizi geliştirmelidir. Bunun tersine, güç ve eylem etkisizleşmiş gibi görünüyorsa, bunun nedenlerini teknolojilerden başka yerde aramak gerekir. Bu teorilerin bahsettiği zaman, süre olarak, kronolojik olmayan zaman olarak değil, mekânın dördüncü boyutu olarak anlaşılan mekânlaştırılmış bir zamana işaret eder. Biz ise Bergson’un çalışmasını “öngörülemeyen yeniliklerin sürekli yaratımı” olan bir zamanı tanımlayabilmek için kullanacağız.

2. Alışkanlık ve bellek

2.1.

Paik’in *video “doğayı değil, zamanı taklit eder”* iddiası doğrusa eğer, o zaman burada bahsettiğimiz teknolojiler de zamanın farklı sıkışmaları-sentezlerini taklit ediyor olmalıdır. Sıkışma-sentez işlemi, zamanın, iki farklı biçimde, yani alışkanlık ve bellek biçiminde korunumunu, birikimini ve üretimini mümkün kılar.

Deleuzecü terminolojiye başvurarak, *maddi bir sentez* (“ardışık, bağımsız ve edimsel öğeleri ya da anları sıkıştıran” bir sentez) ile *zihinsel bir sentezi* (hepsi bir arada var olan, virtüel geçmiş düzeylerini sıkıştıran sentez) ayırt ederek başlamak istiyoruz. İlki, süreksiz süreler oluşturarak ve algı-imaajlar üreterek süreksiz maddi sarsıntılar üzerinde (“ışık ya da sıcak”, der

2 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 1333.

Bergson) işler. İkincisi ise sürekli süreler oluşturarak ve anı-
 imajlar üreterek zaman (virtüel) üzerinde işler.

Maddi sentez ve zihinsel sentez bu şekilde bellek türle-
 ri olarak da adlandırılabilir. Ancak ilki, bir bellekten çok bir
 “alışkanlık”tır. Geçmiş, beden, “onu temsil etmekten çok oy-
 nayan” duyu-motor mekanizmalarında saklar. Yalnızca ikin-
 cisine gerçekten bellek adı verilebilir, zira geçmiş, imajın in-
 şasına ve bir eylemin gerçekleşmesine “otomatik olarak” değil
 “zekâ yoluyla” müdahil olan “bağımsız” anılarda koruyan odur.
 Dolayısıyla, zihinsel sentez “zekâ yoluyla” ya da “aktif” bir yeni-
 den tanıma biçimiyken, maddi sentez “otomatik” ya da “pasif”
 bir “yeniden tanıma” biçimidir.

Ancak Bergson için zekâ yoluyla ya da aktif tanıma bir
 “bilinçtir”³ ve bilinç öncelikli olarak bellek anlamına gelir.
 Bütün bir bilinç, geçmişin şimdide *korunumu* ve *birikimi*, ön-
 cenin sonrada alıkonması, “ölünün canlıyla” bütünleşmesidir.
 Zamanı koruma ve biriktirme kapasitesinin şu iki veçhesini
 vurgulamak istiyoruz: Birincisi, bellek, her beden tarafından
 alımlanan ve gerçekleştirilen hareketler arasında bir *aralığın*,
 bir *zaman aralığının* yaratımıdır; ikincisi bu *gecikmeyi*, etki-tep-
 ki arasındaki bu belirsizlik süresini *harekete geçiren ve ondan*

3 “Daha iyi bir sözcük olmadığından, bilinç sözcüğünü kullanıyoruz, ama bununla, her birimizde işlemekte olan azaltılmış bilinci kastetmiyoruz. Kişisel bilincimiz, mekânın belli bir noktasında bulunan belli bir canlının bilincidir... Bilincimizin kendi ilkesine göre bir şeylerle örtüşebilmesi için, kendisini *hâlihazırda* olandan koparması ve *oluşmakta olana* bağlanması gerekir” s. 696. Bu sürekli akışta, bireysel bilinç, bizi başkalarını kendimize temsil ederken model aldığımız bir gerçekliğin içiyle tanıştırır. Yalnızca bireysel bilinç aracılığıyla “ontolojik bilinç” gibi bir şeyi algılayabiliriz. Ama ne olursa olsun, bilinç bir insanbiçimciliğe indirgenmemelidir: “Bilinç, bütün bir hayvanlar aleminde, söz konusu varlığın seçim gücüyle orantılı görünür” (s. 647). H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991. Aslında Bergson, (bireysel bilinçten ayırmak için) “üst-bilinç”ten, “yaşam”dan, “atılım”dan, “virtüel”den, “saf istenç”ten bahseder. Bütün bu terimler, farklı biçimlerde de olsa, “içeriden bir büyüme, geçmişin, geleceğe sokulan bir şimdide kesintisiz devamı” anlamındaki bir oluşa gönderme yapar (s.1272-1273).

faýdalanan kuvvet, bu aralığın içinde ortaya çıkar ve gelişir. Bu kuvvet aynı anda hem istenç hem de duyum, hem kendiliğindenlik hem de alımlayıcılık, hem bellek hem de alışkanlıktır.

Kuvvetin zamanla girdiği ilişkinin tanımına yoğunlaştığı için, bizim Bergson okumamız tamamen özel bir okumadır. Bergson'da bilinç-bellek, aynı kuvvetin birbirinden ayrılmaz ama yine de farklı iki veçhesi olarak, hem *eyleme* hem de *hissetme kapasitesidir*: “İçsel yaşantıya içkin bilinç-bellek, bunu görmekten ziyade hisseder; ama onu bir hareket gibi, durmadan geri çekilen bir geleceğe sürekli sokulma hareketi gibi hisseder.”⁴

Bergsoncu süre kuvvettir ve bir kuvvet gibi eyler, çünkü “hissetme”, etkilenebilme kapasitesini üretir. Algının ilk işlevi, bir “yoğunlaşma” ya da “sentez” çalışması yoluyla, nitelik ya da basit bir hal biçimindeki bir dizi ilksel değişikliği kavramaktır. “Duyulur bir niteliğin neredeyse anlık algılanışında, algılanabilir saniye biriminde trilyonlarca salınım tekrar edebilir: Duyulur bir niteliğin kalıcılığı hareketlerin bu tekrarında yatar.”⁵ “Eyleme kapasitesi” ile sadece insanbiçimci bir kuvvet olmayan sentez kapasitesi arasında doğrudan bir ilişki vardır.

Eyleme kuvveti ne kadar büyükse, algılama yetisinin anlarından birinde yoğunlaştırabildiği ilksel değişiklikler de hiç kuşkusuz o kadar çoktur. Bu ilerleme, eterik salınımlarda neredeyse tam bir uyum içinde titreşen varlıklardan, basit algılamalarının en kisasında bile bu salınımların trilyonlarcasını hareket-siz kılabilenlere kadar, doğada sürekli olmalıdır.⁶

Ama her “bellek” geleceğin öngörüsü, yani *eylemdir* de. Bellek bir taraftan saklı tutma, biriktirme kapasitesiyse, bir taraftan da etkileyebilen, imajlar üretebilen ve eyleyebilen bir kuvvet olarak işler. Geçmişin korunumu ve biriktirilmesi

4 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 926.

5 A.g.e., s. 749.

6 A.g.e., s. 749.

“olan” a değil, “olacak olan” a göre gerçekleşir. “Eyleme kuvveti” daima “geleceğe bir sokulmadır.” Dolayısıyla artık olmayanı alıkoymak, henüz olmayanı öngörmek, bilincin işlevleridir. Bergson’un eserinde “önce” ile “sonrayı”, geçmiş ile şimdiyi, yalnızca zamanın birbirini izleyen belirlenimleri olarak değil, aktiflik ve pasiflik biçimi altında gücün, duygulanımsal kuvvetin koşulları olarak da yorumlamak gerekir.

Böylelikle bellek, doğası “mekân-ötesi” bir süreçte aranıp bulunması gereken bir enerji üretir, zira burada söz konusu olan duygulanımsal bir enerji, Deleuze’ün tanımıyla, organik olmayan güçlü bir enerjidir.

Dolayısıyla maddi ve zihinsel sentezler, *almlayıcı* (geçmiş i şimdide saklı tutmak) tarafı olduğu kadar, kendiliğindenci (geleceğe yönelmek, eylemek ve yaratmak) tarafı itibarıyla da doğrudan süreyle nitelik kazanan bu kökensel kuvvetin başka-laşımalarıdır. Bergson için güç (aktif ve pasif) süre demektir.

Zamanı kristalleştirme makineleri süreyi alıkoymak ve biriktirerek “hissetme kuvveti” ve “eyleme kuvveti”ni geliştirmeye de etkisizleştirmeye de katkıda bulunabilir, “aktifleşmemize” yardımcı olabileceği gibi “pasiflikte” kalmamıza da yol açabilir.

2.3.

Şimdi maddi sentez kavramına dönelim. Bergson doğal algıyı saf algıdan ayırır. Doğal algı hiçbir ayrıcalığa sahip değildir ve hiçbir koşulda, dünyayı kavramak için bir çıkış noktası olarak alınmamalıdır. Aslında Bergson’a göre “psikolojik temsili-miz” kişisel olmayan bir şey olarak başlar ve bu temeldeki “dış-sallığını” her zaman koruyacaktır. Bergson, merkezden (beden ve özne) çevreye (dışsallık) doğru ilerlendiğinde problemlerin katlanacağını, oysa “dışsallık”tan yola çıkılıp içe doğru gidilirse her şeyin daha açık hale geleceğini düşünür.

Bu yüzden “bilinci” ortadan kaldırmak ve var olan şeyin üzerine “bir mekân ve homojen bir zaman” geren “deneyimi-

mizin dönüm noktasının ötesine” geçmek gerekir. Bilincin ortadan kalkması, algımızın eylemimizin zorunluluğuna göre örgütlenişini ortadan kaldırmak anlamına gelir.

Maddi evren, olduğu gibi kalır, ama şeyler üzerindeki eyleminin koşulu olan bu belirli süre ritmini soyutladığınız için, bu şeyler kendilerine geri döner ve bilimin ayırt etmeyi başarabildiği kadar çok anda eklemlenir; duyulur nitelikler hiç de ortadan kaybolmaksızın, kıyas götürmeyecek kadar çok bölünmüş olan bir sürede uzar ve genişir. Böylelikle madde, birlikte kesintisiz bir sürekliliği dokuyan, her biri diğer hepsine bağlı, bir dizi titreşim halinde her yöne dağılan sayısız sarsıntıya çözünür.⁷

“Deneyimimizin dönüm noktasının ötesi”ne geçmek bizi saf algıya, yani maddenin, imajın ve hareketin özdeşliğine yerleştirir. Dünya bir imajlar girdabından başka bir şey değildir. Birbiriyle karşılaşan, çarpışan, birbirini yansıtan, birleşen ve çözülen imaj akışları vardır yalnızca. Bu kuvvetler, yeğinlikler, oluşlar (“atomu bir kuvvet merkezinde yoğunlaştırın, onu sürekli bir akışkan içinde oluşan girdaplara çözleştirin”) boyutu açısından, dünya, ışık (akışı)dır. Dünyanın imaj olmasından tam olarak, “saf sarsıntılarının” sonsuz varyasyonu olan ışık akışlarının akıp gitmesini anlamak gerekir.

Bütün imajların, merkezsiz, yönsüz, yönelimsiz bir şekilde bir arada varoluşu, buradaki imajın bizim ona genellikle atfettiğimiz biçime sahip olmadığını gösterir. Kendinde imajdır söz konusu olan, hiçbir göz tarafından algılanmayan bir imajdır. Aslında bizzat şeylerin imajları ve algıları söz konusudur.⁸ Saf algıda imaj, etkinin ve tepkinin iç içe geçtiği, hareketleri alımlayan ve ileten bir eylem merkezinden başka bir şey değildir. Bütün imajlar birbirlerine etki eder ve tepkide bulunur. Bu etki/teпки de bu işlevde uzmanlaşmış bir kısım (mesela göz)

7 A.g.e., s. 233-34.

8 “Bütün bedenlerin bütün noktalarının bütün etkilerini algılamak, maddi nesnenin durumuna düşmek demektir.” A.g.e., s. 48.

tarafından değil, aynı anda imajın bütün ilksel kısımları tarafından gerçekleştirilir. *İmaj daha ziyade sarsıntı, saf titreşim, titremeler şeklinde tanımlanır.* Hiç kuşkusuz burada bir metafor söz konusudur, zira bizim için saf algı sadece “olması gereken” olarak mevcuttur ve Bergson’un öne sürdüğü gibi, maddenin bu şekilde görülmesi, imgelemimiz için belki fazla “yorucu” olduğundan anlama yetimizden de saklı kalır. Asla saf algının kendisini değil, yalnızca saf algının sıkışmalarını algılarız.

Ama altı çizilmesi gereken şey, yalnızca maddenin imajla, imajların sürekli varyasyonu ile özdeş olması değil, *zamanla da özdeş olmasıdır.*⁹ Bu nedenle saf algı bir eşitlik dizisiyle tanımlanır: imaj= hareket=ışık=madde=zaman. Bu eşitlik dizisinden dikkat çekici noktaların (bedenler) ortaya çıkacağı görülecektir; kendilerini tanımlayan aralıklar sayesinde, duyumu ve algıyı (maddi ve zihinsel) sentez yoluyla oluşturanlar işte bunlardır.

Maddi sentez, bir zaman-imaj sürekliliği olan bu madde üzerinde işleyerek algıyı üretir: “Algı, mesela ışık ya da ısının oluşturduğu, sonsuzca tekrar eden sarsıntıları yakalar ve onları görece değişmez duyumlar halinde sıkıştırır: Bunlar, renk görmenin gözümüzde bir saniye biriminde yoğunlaştırdığı trilyonlarca dış titreşimdir.”¹⁰

Bellek (zihinsel sentez) bu bağımsız anları kendi aralarında “birleştirme”, onları birbirine uydurma, süre ve ritim olarak

9 Maddenin, ışığın, imajın ve zamanın özdeşliğinin söz konusu olduğu “ilkel çorba”nın “soğuyarak” katılaşması sonucunda, “bildiğimiz” anlamda madde ortaya çıkar. Bu durumda bile madde bir süredir, ama *sonsuz bir tekrar ya da ebediyen yeniden başlayan bir şimdi* olan bir süredir. Madde bağımsız, sonsuzca tekrarlanan anların bir taramasıdır. Bergson, Leibniz’i zikrederek, maddenin “anlık zihin” olduğunu söyleyecektir. “Madde geçmişini anımsamıyorsa, bunun nedeni, geçmişini hiç durmaksızın tekrar etmesidir; çünkü zorunluluk gereği, her biri, kendisinden önce gelen ve içinden çıkarsanabildiği ana eşdeğer olan anların bir serisini açılar. Bu yüzden geçmişini gerçekten de şimdisinde verilir.” A.g.e., s. 256-251.

10 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 1334-1335.

oluşturma kapasitesidir. Bilinç bu işlem aracılığıyla maddeyle temas içine girer ve kendini ondan ayırır. Bu süre ortadan kaldırılsa, daha da sonsuzca bölünmüş, daha da genişmiş bir süreye ulaşılır. Saf algının imajı sonsuzca genişmiş bir süredir.

Bergson'a göre özne, nesne, bunların algı ve temsil biçimleri de, kendilerini her taraftan aşan imaj akışlarının (ebediyen yeniden başlayan bir şimdiyi tarayan saf sarsıntılar) bileşimleridir (sıkışmalar). Özne, nesne ve algı imaj üretmez, aksine bunlar imaj akışlarında içerilmiş haldedirler.

Bergson'un çalışması, öznelliğin ve dünyanın kuruluşuna dair zaman-madde ve imaj-maddeden yola çıkan bir model önerdiği için, doğrudan günümüzün "imaj toplumu"nu çağırır. İmaj-madde burada gösteren ve temsil eden bir öge olarak değil, dünyanın oluşumunun hakiki ögesi olarak önerilir; bu da gerçek ve temsil, duyulur ve düşünülür ikiliklerine ilişkin analizler açısından gerçek bir sapma anlamına gelir. Bu ontolojinin yeniliği, algıyı asla gerçeğin bir ikiye bölünüşüne indirgememesinde yatar, çünkü algı bizde değil şeylerdedir. Olmak ve görünmek örtüşür, ama şimdi görünmek de, hiçbir algılayan özne gerektirmeyen kendinde bir görünmektir.

Video makinelerin işlediği maddenin saf algıdan bir şeyler içerdiğini düşünmeden edemiyorum. Aslında "ışık ya da ısının oluşturduğu, sonsuzca tekrar eden sarsıntıların" sıkışması şeklindeki bir algı anlayışı, daha sonra göreceğimiz gibi, tam da video teknolojisinin yaptığı şeye karşılık gelir.

2.4.

Algı, saf algıdan ve imaj-maddeden doğar. Saf algıyı oluşturan bütün imajların sürekli ve merkezsiz varyasyonunda, imajları yansıtarak bir kısmını seçen, böylelikle zaman-madde sürekliliğindeki aralıkları, zaman aralıklarını belirleyen dikkat çekici noktalar oluşur. Bu dikkat çekici noktalar çok özel imajlar, yani bedenlerdir. İmaj olarak bedenler, hareketleri alım-

lamaktan, onları seçmekten, onları eyleme dönüştürmekten başka bir şey yapmaz, çünkü bedenlerin içinde olduğu aralık, etki ile tepki arasına bir zaman, bir belirsizlik, bir seçim olanağı yerleştirir. Bu aralıkta üretilen alımlayıcılık ve kendiliğindenlik, saf algıda olduğu gibi artık özdeş değildir. İnsan bedeni öteki bedenlerden, yaşadığı bir etkiye [action] etkin bir tepki vermesinin daha karmaşık ve gelişmiş biçimiyle ayrılır.

Dolayısıyla maddi dünyanın bütünü içinde benim bedenim de, öteki imajlar gibi eyleyen, hareketi alımlayan ve geri gönderen bir imajdır; belki yalnızca şu farkla ki, bedenim bir ölçüde, alımladığını nasıl geri göndereceğini kendisi seçer gibi görünür.¹¹

Öyleyse saf algıda, algı bir bedenden diğerine gitmez; öncelikle bedenlerin bütününe yayılmış olarak, kendini yavaş yavaş sınırlar ve bedeni merkez olarak alır. Bu etki/tepki, bu merkezin giderek daha çok karmaşıklaşmasıyla birlikte, bedenin belli bir uzmanlaşmış kısmı, mesela göz ve beyin tarafından gerçekleştirilir.

Bergson, milyonlarca yılı bir sıçrayışta aşarak, saf algısı belki de bir yeniden oluşum biçimi olarak görülebilecek, ilkel çorbada oluşan ilk sonsuz küçük bedenin aralığından, aralığın ya da zamansal aralığın en ileri, en karmaşık ifadesi olan beyne geçer.

Bedenin parçası olarak beyin ancak bir arayüzey gibi, ama alımlanan hareket ile uygulanan hareket arasındaki aralığı azamiye çıkaran bir arayüzey gibi işler. Eylemler artık yaşanmış etkinin hemen ardından ortaya çıkmaz. Şimdi bu eylemler bunun seçimine dayanabilme (alımlayıcılık) ve beyin ve sinir sisteminin gelişimiyle kazanılan zaman temelinde, tam da bu gecikme temelinde geciktirilmiş bir eylemi gerçekleştirebilme (yeni eylemlerin kendiliğindenliği) olanağına sahiptir. Beyin ve sinir sistemi karmaşıklaştıkça eyleme kapasitesi de artar.

11 H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1993, s. 14.

Bergson beyni, çok anlamlı bir biçimde, kendi döneminin teknolojik metaforlarının yardımıyla "Merkezi Telefon Santrali" olarak tanımlar. Görevi, iletişimi sağlamak ya da bekletmektir. Başka bir deyişle beyin, Bergson'da, alımlanan harekete göre bir *analiz* aracı olarak, uygulanmış harekete göre ise bir *seçim* aracı olarak işler. Dolayısıyla beyin, ışık akışlarının akıp gidişini *sürdürmek*¹², *dönüştürmekten* başka bir şey yapamaz. Beyin evrensel bir varyasyonun içinde yer alır, imajlar yaratmaz, şeylere algıyı eklemeyiz. Tam tersine, beyin işlevi, imaj-maddeden ihtiyaçları için yararlı, eylemi için de gerekli olanı *çekip almak* ve *alıkoymaktır*. O halde imajlarımız *nesneye eklediğimiz* bir şey değil, daha ziyade *maddeden yapılan bir seçimdir* (bir geri almadır). İmaj ve algı sürekli akışta bir kesinti, hareketin duraklamasıdır. Özetle, beyin yaratıcı bir bilinçli algı ve temsil merkezi değildir.

Öyleyse imajlar beyin tarafından üretilmez. Dünya bir imajlar akışıysa, algı şeylerdeyse, o halde "beynin durumu" da imajlarda ve algıdadır, tersi değil. "Ne neden, ne etkidir, ne de herhangi bir anlamda kopyadır: Algı, virtüel eylemimiz ve beyin durumu ise komuta edilen eylemimiz olduğundan, beyin algıyı yalnızca sürdürmekle yetinir."¹²

Beyin, bir hızı başka bir hıza, bir hareketi başka bir harekete aktarması itibarıyla yalnızca bir arayüzeydir; eylemimizin gerekliliğine göre sonsuz akışı aktaran bir arayüzey. Gerçeğin farklı dereceleri arasında bir "akım çevirici" dir.¹³

Video kamera, zaman-imaja dalmış bir "beden" dir; saf algının sürekli varyasyon halindeki akışlarını kaparak ve kristalleştirerek kendi aralığını yaratan ve maruz kalınan eylemlere bağlı olarak az ya da çok geciktirilmiş bir "eylemi" inşa eden beden.

12 A.g.e., s. 262.

13 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 848.

2.5.

Dünyanın örgütlenme/oluşumuna dair önerdiği planla uyumlu olarak Bergson, duyumun oluşumunu bedenler tarafından belirlenen aralığın içinde meydana gelen saf algıdan hareket ederek tanımlamak zorundadır. “Duygulanım/etkilenim belirli bir anda imajdan doğmak zorundadır.”¹⁴

Bergson, duyumun algıya önceliğini terse çevirir. Aslında psikoloji, algıyı zayıflamış bir duyuma indirgeyerek, maddi Evreni “özel hallerimizin” bir birliği haline getirir, bu durumda algı da bireysel bilincin iç hallerinin dışsallaşmasından başka bir şey değildir. Bergson başka bir şekilde ilerler. Kendi de imaj olan beden, öncelikle bir “algı ve hareket” merkezidir; bütün öteki imajların algılanmasının ve bütün öteki imajların uyarımlarına verilen etki-tepkinin merkezidir. Bergson’a göre, bedeni oluşturan aralıkta, algı ile tepki arasına duygulanımsal durumu oluşturan üçüncü bir an yerleşir. Daha önce işaret ettiğimiz gibi, bu algı ve hareket-tepki işlemleri, imaj-bedenin bütün kısımları tarafından üretilir. Amip bu duruma iyi bir örnektir: “Dolayısıyla protoplazmik kütlelerin her kısmı aynı şekilde uyarıyı alabilir ve ona tepki verebilir; algı ve hareket burada, sıkışabilirlik diyebileceğimiz tek bir özellikte birleşir.”¹⁵

Ama organizmalar geliştikçe, bedenin kısımları, kendilerine özgü işbölümü dahilinde, uyarıma karşılık verme “eylem”ini bırakır, “duyarlı denilen lifler”de “duyulur bir sinir üzerindeki bir tür motor-eğilimi” saklar. Duyarlı öge, bir sinir plağı üzerindeki ilksel sarsıntıların çok uzun silsilesinin bu “görece hareketsizliğidir”; bu öge bu sarsıntılara derhal tepki vermek yerine onları soğurur ve böylece algı ile tepki arasına bir duyumun, yani bir belirsizliğin, bir gecikmenin, bir seçim olanağının sokulmasını mümkün kılar. Duyum ve duyulanımsal kuvvet, beden tarafından gerçekleştirilen, uzamlı hareketin yeginalikli harekete dönüşümüdür. “Hare-

14 A.g.e., s.203.

15 A.g.e., s.203.

ket eden, uzanım hareketini yitirmiştir ve hareket ifade hareketi haline gelmiştir. Duyguyu oluşturan şey, bu hareketsiz yansıtıcı birliğin ve ifade edici yeğinlikli hareketin bir aradalığıdır.”¹⁶

Uzamlı bir algıdan uzamsız olduğu düşünülen bir duygulanıma geçişin Bergsoncu açıklaması şöyle ilerler: Algı, şeyler üzerindeki olanaklı eylemimizi ve tersinden, şeylerin de bizim üzerimizdeki olanaklı eylemini ölçer. Bu eylem (mesela bir tehdit) şeylerin bizim üzerimizdeki virtüel eylemi olarak tanımlanır. Ama algılanan nesne ile bedenimiz arasındaki mesafe ne kadar azalırsa, virtüel eylem de o kadar gerçek eyleme dönüşmeye meyleder.

Şimdi sınırı geçin, mesafenin sıfırlandığını, yani algılanan nesnenin bedenimizle örtüştüğünü, yani kendi bedenimizin algılanacak nesnenin kendisi olduğunu düşünün. O zaman, bu artık virtüel eylem değil, bu çok özel algının ifade edeceği gerçek bir eylemdir: Duygulanım tam da bundan ibarettir.¹⁷

Hareketleri alımlama ve iletme ve *duyumlar üreterek bu hareketleri soğurma* kapasitesi bütün canlılara mahsustur. Fark, bedenlerin eyleme kapasitesindeki bir farktan ibarettir: “Bedenin eyleme gücü ne kadar büyükse, algının kapsadığı alan da o kadar geniştir.”¹⁸ Bedenin zamansallığı, duyumlar ve hareketlerden birleştirilmiş bir sistemden oluşur. Bu şimdi, özünde duyu-motor bir şimdidir.

Duygulanımın zaman-imaıdan doğması, bu argümanın önemli bir noktasıdır, zira eyleme gücünün belirsizliğinin ve duygulanımsal kuvvetin (Nietzscheçi “pathos”) nasıl oluştuğu yalnızca bu şekilde açıklanabilir.

2.6.

Neden saf algı bizim için “olan”dan ziyade “olması gereken” bir şeydir? Çünkü onu ancak bir sınır durumu olarak anla-

16 Gilles Deleuze, *L'image mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983, s. 126.

17 A.g.e., s. 205.

18 A.g.e., s. 153.

yabiliriz. Aslında algı her zaman hâlihazırda bellektir. Yalnızca geçmiş algılarız, der Bergson. Dolayısıyla belleği ve onun geçmiş araya sokabilme kapasitesini, sadece ve sadece şimdi çerçevesinde işleyen duyu-motor bir mekanizmaya yerleştirmek gerekir, zira *bedenimiz matematiksel bir nokta değil, daima bir süredir*.¹⁹ Süre, dile getirilemez bir öznel deneyim değil, algılama ve imgeleme kapasitemizin kesin ve belirli bir işlevidir. “Bilincimiz tarafından yaşanmış süre, fizikçinin bahsettiği, verili bir aralıkta istediği kadar çok fenomeni depolayabilen zamandan çok farklı olan, belirli bir ritimdeki bir süredir.”²⁰

Zamanı araya sokmak demek, bir belirsizlik, bir gecikme yaratmak için onu biriktirmek, saklamak ve şimdiye getirmek demektir. Eylememizi mümkün kılan şey, zamanın bu birikimi-korunumudur.

Bergson en baştan iki tür bellek tanımlar. Bedene sabitlenmiş bir ilk bellek: “bir bellekten ziyade bir alışkanlık” ya da “otomatik” veya “pasif” bir “yeniden tanıma.” Bu bellekte, geçmiş kendini organizmamızın motor mekanizmaları içinde saklar. Daha açıkçası, bu bellek imajsızdır, alımlanan hareketleri uygulanan harekete dönüştürmekle yetinir. İkinci bellek ise “gerçek” bellektir. Bu bellekte geçmiş bağımsız anılarda “varlığını sürdürür.” Burada dikkate dayalı ya da zihinsel bir yeniden tanıma söz konusudur. İlkinin aksine, bu ikinci belleğin bedene yerleştirilmiş olmayıp zamanda “varlığını sürdürdüğüne” hemen dikkat çekmek gerekir.

Daha önce gördüğümüz gibi imajlar beyin tarafından üretilmiyorsa, onun tarafından depolanmazlar da. Hareketler arasında arayüzey gibi iş gören beyinden farklı olarak, bellek, virtüel ile edimsel arasında bir arayüzey gibi işler. *Bellek artık*

19 Beden anlık olanda sadece bir iletkendendir (yani süresiz). Bu yüzden, daha önce saf algının ideal durumu için söylediğimiz şeyi aslında şöyle “düzeltmemiz” gerekir: “Sınır olarak, geçmiş ile gelecek arasındaki hareket olarak, geçmişimizin zorunlu bir şekilde geleceğe doğru iteceği hareketli bir nokta olarak beden.” H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 224.

20 A.g.e., s. 230.

hareketi sürdürmez, süreyi sürdürür. Bellek otomatik yeniden tanıma olarak, yani hareketlerle, zaman-maddenin uyarımlarıyla çalışmaya başlar. Alışkanlıkta, hareketler eylemin ereklere adına algımızı sürdürürken (ve dolayısıyla bizi algılanan nesneden uzaklaştırırken), dikkate dayalı algıda, bu sefer sınırlarını vurgulamak için bizi nesneye yaklaştırırlar. Bedenin duyu-motor hareketinin tersine, bellek, algılanan nesnenin giderek daha kesin *gerçek imajlarını üretir.*

Dikkate dayalı yeniden tanıma nasıl işler? Algılanan nesne bir aralık belirlediğinde, biz de bunu belleğimizde benzer imajlar ve deneyimler arayarak doldururuz. Algılanan nesne (edimsel imaj), virtüel imajı aramaya koyduğumuz bir süreci başlatır ve her iki imaj, “birbirini kovalayarak” yeni algımızı belirler. Yeni algı, algı ile bellek arasındaki bu sürekli gidiş gelişte oluşur. Dışsal algı, imajın yalnızca dış hatlarını çizen hareketlere yol açar. O halde belleğimiz, “hareketlerimizin hatlarını daha önce çizmiş olduğu eski benzer imajları” alımlanan algının üzerine yansıtır. “Böylece bellek, mevcut algıyı yeniden yaratır ya da daha ziyade, ister kendi imajını ister aynı türden anı-imajları ona geri göndererek bu algıyı çiftler.”²¹

Yeniden tanıma sürecinin, asla *bir algının bir anıyı çağrıştırmasına* indirgenemeyeceğinin, *daha çok bir “kehanet”in, hatta bir “halüsinasyon”un*²² söz konusu olduğunu kabul etmek gerekir. “Çağrışımıcılık” algıyı, imajı ve ideyi, birbirleriyle birleştirmeleri yeterli olan, istikrarlı ve tamamlanmış şeylere indirger. Tam

21 H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1993, s. 111.

22 “Kısacası, hızlı okuma, bir kehanet-ama soyut kehanet değil- çalışmasıdır: Basitçe anımsanan ve sonuç olarak gerçek dışı olan, kendilerini bütünüyle gerçekleştirebilmek için orada buradaki kısmi gerçekleştirmelerden yararlanan anıların, algıların bir dışallaşmasıdır. Dolayısıyla uyanmakta olduğumuz sırada bir nesneden edindiğimiz bilgi, bir rüyada gerçekleşene benzer bir işlemi gerektirir. Şeyin yalnızca ana hatlarını algılarız... İşte bir şeyi *gördüğümüzde*, gerçek bir bağlama yerleştirilmiş bir biçimde, kendi kendimize sunduğumuz şey bu tür bir halüsinasyondur.” H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 889.

tersine Bergson bize, karşılıklı temas ederek imajları ve idealleri üreten hareketlerden, kuvvetlerden ve güçlerden bahseder. Bu sürecin derinlemesine bir analizine 3. bölümde, “Dinamik şema, güç ve imajın üretimi” altbaşlığında girişeceğiz.

Dikkate dayalı yeniden tanıma, “etkin bir şekilde yaratılmış, nesneye özdeş ya da benzer olan, kendisini nesnenin hatlarına göre şekillendiren bir imajın dışsal yansıması” yoluyla gerçekleşir.²³ Dikkate dayalı yeniden tanımanın çalışması, yalnızca algılanan nesneyi değil, bunun bağlanabileceği giderek genişleyen sistemleri de yeniden yaratır.

Son olarak, otomatik yeniden tanıma ile dikkate dayalı yeniden tanıma arasındaki farkın, belleği ereksel eylemin gerçekleşmesinden özgürleştiren ya da onun tutsağı kılan koşullar tarafından belirlendiğinin altını çizmemiz gerekir. Dikkate dayalı algı, ancak bellek, duyu-motor faaliyete ve onun ereklere tamamen tutsak olmaktan çıkarsa mümkün olabilir. Bu özgürlüğe yalnızca, duyu-motor alışkanlığın uygulanmasında belleğin ve zihinsel emeğin yerini alan “mekaniklerin” (beyin, dil, teknolojiler) müdahalesi sayesinde ulaşılabilir. Bu yüzden, bu ereksel ve önceden belirlenmiş çalışmadan kurtulmuş olan bellek, “seçim olanakları” ile karşılaşmış olarak, kendini yeniden “virtüellik” olarak tesis edebilir. Otomatik yeniden tanıma duyu-motor alışkanlıkların tutsağı iken, dikkate dayalı yeniden tanıma bir belirsizlik ve bir seçimle karşı karşıya gelir. Daha sonra göreceğimiz gibi, zamanı kristalleştirme makineleri, imajları ve süreleri otomatik olarak üretmek yoluyla, dikkate dayalı algıyı, “doğal algıyla” sıkıştırılmış olan alışkanlıklardan kurtarırlar ve belleğin süre olarak oluşmakta olan zaman olarak ve dolayısıyla kendini yeniden kuvvet olarak tesis etmesini mümkün kılarlar.

23 H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1993, s. 112

2.7.

Bergson, algının kavranışında radikal bir kopuş yaratır:

Dikkate dayalı algının, bütün optik modellerde olduğu gibi, *yatay ve ardışık bir sıraya göre bağlanmış bir evreler dizisi olarak* (nesne duyumları tetikler, duyumlar idelerin doğmasına yol açar) *yeniden inşa edilemeyeceğini* anlamak önemlidir. Tam tersine dönüşlü algının, algılanan nesnenin kendisi de dahil bütün öğelerin bir elektrik devresindeki gibi karşılıklı gerilim içinde bulunduğu, böylece nesneden başlayan hiçbir hareketin zihnin derinliklerinde ilerlerken yarı yolda kalmadığı bir devre olduğunu öne sürüyoruz: Algı daima nesnenin kendisine dönmek zorundadır.²⁴

Algı, bir iz (ışığın bir taşıyıcı üzerindeki), bir kayıt değil, bizim de aktif bir sentez çalışması yoluyla katıldığımız bir inşadır. Bergson bizi açıkça, belleği, maruz kaldığımız uyarıma karşılık gelen imajları aradığımız bir çekmece veya sicil olarak ya da hatta “fonogram”²⁵ şeklinde bir kayıt olarak değil, tersine, beden ve bellek tarafından gerçekleştirilen bir “sentez” çalışması olarak anlamaya davet eder. Sentez çalışması ya da zihinsel emek, kendi virtüel nesnelerini üretir ve bütün zihinsel çabalar (anımsama, anlama, yaratma) “gerçek” ya da “virtüel” bir nesne tarafından harekete geçirilebilir.

Bergson’da imaj üretimi kuramı, *optik bir kuram değil, zamansal bir kuramdır*. İmaj üretimini ancak zamanın farklı sıkışma-genleşme biçimleri açıklayabilir. Optik fenomenler, görsel ve daha genel olarak da zihinsel faaliyetleri kendi başına açıklayamayacak olan duyu-motor hareketlere indirgenebilir. Bu iki paradigmanın (optik ve zamansal) zihinsel emek anlayışı da kökten farklıdır. İlkinde etkinlik mekaniktir, bozulmalara neden olmaz ve sistematik bir dönüşüm gerektirmez. İkincisinde “tersine, bir dikkat eylemi, zihin ile nesne arasında öyle bir dayanışmayı, öyle iyi kapatılmış bir devreyi içerir ki birincisini kuşa-

24 A.g.e., s. 114.

25 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 498.

tan (dolaysız algı yoluyla yaratılanı *y.h.n.*) ve aralarında yalnızca algılanan nesnenin ortak olduğu yepyeni devreler yaratır.”²⁶

Bunun altını özellikle çizmemiz gerekiyor, çünkü yeni teknolojilere ilişkin kuramların pek çoğu, bunun aksine, imajın optik inşasının “zihinsel faaliyete” ilişkin olarak temel bir rol oynadığı bir görme modeli üzerine inşa edilmiştir. *Bergson, ışığın bir taşıyıcı üzerindeki izi paradigmasının karşısına, ışığın ifadesi ontolojisini çıkarır.* Her iki durumda da ışık söz konusu olmakla birlikte, ışık bu iki paradigmada ayrı felsefi geleneklere göndermede bulunan bütünüyle farklı kiplikler içinde ele alınır. Işık izi paradigması, son kertede, “modele” baka baka onu bir balmumu tabletin üzerine işleyen demiurgosa göndermede bulunur. Zamansal paradigma ise, imajın üretimini açıklamak için, zaman sentezi süreçlerine göndermede bulunur. “Sentezler” yeni Platonculardan başlayıp Kant’a ve oradan da Bergson’a kadar uzanan bir felsefi geleneğe aittir.

Bergson’u izleyerek ben de, görme teknolojilerinin bizi kavrama tarzımızı doğallıktan çıkarmaya zorladığını düşünüyorum. Bergson’un bize daha son yüzyılın dönümünde söylediği gibi, görme her şeyden önce canlının eyleme gücü tarafından belirlenir ve dolayısıyla da imajların üretiminin mekanik ve otomatik taraflarını, her zaman güce, kuvvetler arasındaki ilişkilere, zamana bağlamak gerekir. Optik model bu nedenle eleştirilmiştir, bu model daima duyu-motor mekanizmalarda takılıp kalır ve asla güce kadar gelemmez.

Çubuk ve koni görme hücrelerinin işlevi, sadece, gerçekleşmiş ya da doğmakta olan hareketler halini alacak olan sarsıntıları alımlamaktır. Bundan hiçbir algı doğamaz ... (zira) algı, kendilerini destekleyen organlar ve genel olarak yaşamla birlikte, sinirsel öğelerin zincirini ortaya çıkaran nedenin aynısından doğar: Algı, canlı varlığın eyleme gücünü, alımlanan sarsıntıyı takip edecek hareketin ya da eylemin belirsizliğini ölçer ve ifade eder.”²⁷

26 H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1993, s. 114.

27 A.g.e., s. 66.

Görmenin kavranışıyla ilgili olarak optik modelin hatası, gözü ve retinal imajı, “nesneyi, beyni, sınırları ve retinanın kendisini” (Bergson için, bütün bunların imaj olduğunu hatırlayalım) içeren sürekli ve tutarlı bir süreçten çekip çıkarmak ve “bunları görmenin kökeni ve nedeni haline getirmektir... hangi hakla bu imaj [retinal imaj] yalıtılıp tüm bir algıyı kapsayacak hale getirilebilir?”²⁸

Çubuk ve koni görme hücreleri sayesinde görüyor değiliz. Zamanın birikimi ve korunumunun biçimleri olan bellek ve zihinsel çaba sayesinde görebiliyoruz. Görme, “zamansal sentezlerin” içinde gerçekleşir, gelişir ve zenginleşir.

2.8.

Ama biz Bergsoncu bakış açısının yeniden inşasına dönelim. Otomatik yeniden tanımadada hep aynı düzlemde, şimdinin düzleminde kalırız, oysa bellek geçmişin farklı düzlemlerini katedebilmemize izin verir. Sürekli olarak geçmişten (virtüelden) şimdiye (edimsele), şimdiden geçmişe geçeriz, çünkü şimdi, geçmişimizin en sıkışmış anından başka bir şey değildir. Bergson’un “zihinsel emek” olarak tanımladığı, belleğin bu çalışması, zamanın, belleğin zamanının sıkışması-gevşemesinden ibarettir. Algılarken, geçmişimizi algımızla buluşturmak için sıkıştırırız; anımsarken ise, kendimizi onun farklı düzeylerine yerleştirmek için geçmişimizi genişletiriz. Belleğin iki işlevini bu dikkate dayalı bellek aracılığıyla anlayabiliriz: sıkışma-bellek ve anı-bellek. Anı-bellek hayatımızın her ayrıntısını onu anıya dönüştürerek muhafaza eder; sıkışma-bellek ise, yaşamımızı çiftleyen anı katmanını sıkıştırarak ve genişletirerek algıyı ve imajı mümkün kılar.

Bergson’un zihinsel emek (ya da zihinsel sentez çalışması) diye tanımladığı zihin faaliyetinin bu yönü üzerinde uzun uzadıya durmak gerekir, çünkü bu ikili bir öneme sahiptir. Bu

28 A.g.e., s. 241.

bize, bir yandan, *zihinsel dikkat ve çabanın* yeğinlikli bir tanımını verir. Bir yandan da, teknolojilerin gücünün, zamanın bu sıkışma-genleşme faaliyetini yeniden üretmeleri ve dolayısıyla zihinsel emeği de yeniden üretmelerinde yattığı hipotezini ortaya atmamıza izin verir.

3. Ontolojik bellek: saf ya da virtüel

3.1.

Dolayısıyla dikkate dayalı bellek iki farklı biçimden oluşur (sıkışma-bellek ve anı-bellek) ama *psikolojik olmayan bir belleğin, ontolojik bir belleğin mevcudiyetini varsayar*. Bergson'un psikolojik bellekten ayırmak için "saf bellek" ya da "virtüel bellek" adını verdiği şey budur. Psikolojik belleğin, kendisini çiftleyen ve eğer olmasaydı, zamanın anımsanması, korunumu, geçişi ve ortaya çıkışının da imkânsız olacağı ontolojik bir belleğe ihtiyacı vardır.

Bergson saf belleği ya da virtüel belleği *edimsel ile virtüelin, şimdi ile geçmişin bir arada varoluşu* olarak tanımlar. Ama şimdinin ve geçmişin saf bellekteki eşzamanlılığı, hissedilir derecede farklı iki biçim altında ortaya çıkar. Zaman, ontolojik bellekteki ikili bir temelin nesnesidir. Bir yandan *geçmişin önceliğine* (şimdi, geçmişte saklı durur), bir yandan da *şimdinin önceliğine* (geçmiş, şimdinin anısıdır) dayanır. Zamanın bu ikili temeli Bergsoncu zamansallık kuramının paradokslarını anlamaya izin verir: *Geçmiş kendinde saklı durur ve zaman saf bir şimdi ve saf bir geçmiş olarak her an ikiye bölünür*.

Saf belleğin bu boyutları bizi özellikle ilgilendiriyor, zira zaman teknolojileri ontolojik belleğin bu biçimlerini ancak çok sınırlı bir şekilde taklit edebiliyor olsalar da, onların zamansallıkları üzerinde etkili olurlar. Bir yandan televizyon ve dijital ağlar bir *bellek oluştururken* (şimdi geçmişte saklı durur), bir taraftan da "*gerçek zamanda*" işleyişleri yoluyla, oluşmakta olan zamana müdahale ederek zamanın *ikiye bölünüşünde etkili olurlar*.

Geçmişin şimdiyle (virtüelin edimselle), geçmişin önceliği altında, bir arada varoluşunun ilk biçimi, geçmişin kendinde nasıl saklı durabildiğini açıklar. Aslında zamanın korunumu *saf bir geçmişi, asla şimdi olmamış bir geçmişi* önvarsayar. Bazı şeylerin geçtiğini söyleyebilmem için, bana *önceki bir şimdi olmayan bir geçmiş* gerekir, zira tersi durumda, tam da geçmiş olduğu için, artık önceki şimdi olmayacaktır.

Şimdinin geçtiğini söyleyebilmek için bana geçmişin saf bir biçimi, bir “daima zaten orada” olan gerekir. Geçmiş ve şimdi bu anlamda eşzamanlıdır. “En uzak geçmişimiz şimdimize bağlanır ve onunla birlikte, tek bir kesintisiz değişim süreci oluşturur.”²⁹ Geçmişin öteki zamanlar karşısında önceliği, geçmişin bütün zamanlar için önemli olduğu anlamına gelir, çünkü bu durumda “şimdi, geçmişin en sıkıştırılmış biçimidir.”

Ama şimdi ve geçmiş, virtüel ve edimselin bir arada varoluşunun, zamanın geçmesini, ortaya çıkışını ve ikiye bölünme şeklinde sürekli yenilenmesini açıklayan başka bir biçimi daha vardır. Geçmişin tüm düzeylerinin şimdiyle (geçmişin en sıkıştırılmış biçimi) bir arada varoluşuna, şimdinin “şimdinin anısı”yla bir arada varoluşu eklenir. Burada, geçmiş (şimdinin anısı olarak) şimdinin çiftinden başka bir şey değildir. Şimdinin en uzak geçmişe “bağlanmasını” sağlayan devrenin yerine, şimdinin kendi anısıyla çiftlenmiş olduğu başka bir devre koymak gerekir. Hâlâ “*saf bir geçmiş*”in mevcudiyetindeyizdir, ama şimdi bu durumda, bu saf geçmiş bir “daima zaten orada”yı değil, şimdinin anısını, onun çiftini temsil eder. Burada, geçmiş şimdinin çiftinden başka bir şey olmadığından, bütün zamanlar için önemi olan bu sefer şimdidir; geleceğe yönelen bir şimdi, *saklı tutmak yerine yaratan bir zamandır*.

Bergson, anımsamayı, onun her an saf bir geçmiş ve saf bir şimdi şeklinde ikiye bölünmesiyle açıklar. Bu paradoksu açıklayan temel önerme şöyledir: Anının oluşumu algıdan sonra

29 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 1387-8.

gelmez, aksine anı ve algı eşzamanlıdır. Gerçekten de, geçmiş ve şimdi yalnızca “önce” ve “sonra”ya göre anlaşılıyorsa, geçmiş şimdiyi nasıl anımsayabilir ki? Şimdinin anımsanabilmesi için, şimdi ve geçmiş birlikte, eşzamanlı verilmelidir, geçmişin şimdiye eşlik etmesi, hiçbir zaman aralığıyla şimdiden ayrılmamış olması gerekir. Geçmiş, olmakta olanla eşzamanlı olmadığı sürece, onun anısını nasıl saklayabilir?

Ama saf bellek, zamanın *ortaya çıkması ve geçmesine* izin veren şeydir de. Aslında geçmişin önceki bir şimdi, “sonra gelen” olarak tasarlanması, şimdinin de, onun gerçek doğasına, yani “oluşma”ya ulaşamayan, mekânsal, anlık bir tanımını ima eder. Burada, geçebilmek için, ontolojik bir belleği, şimdinin ve geçmişin bir arada varoluşunu varsayan, şimdidir. “Çünkü daima ilerlemekte olan şimdi anı, artık orada olmayan en yakın geçmiş ile henüz olmayan en yakın gelecek arasındaki oynak sınır olarak, algıyı ve anıyı hiç durmadan yansıtan hareketli aynanın ta kendisi olmasa, basit bir soyutlamaya indirgenmiş olur.”³⁰ Bergson zamanın bir art arda gelişini ima ettiğini tereddütsüzce onaylar. Ama bu art arda gelişin bir önce ve bir sonranın bitştirilmesiyle oluştuğunu kabul etmez.

Edimsel imaj ve virtüel imaj (psikolojik bellek) arasındaki ilişki, zamanın temel işlemi olan bu saf (ontolojik) bellek yoluyla çiftlenir: sürekli bölünmesi, kendini kendinde ayırt etme, kendinde farklılaşma, kendi farklılaşmasının içsel nedeni olma kapasitesi.

Zamanda geliştiği ölçüde edimsel varoluşumuz, virtüel bir varoluşla, bir ayna imajıyla çiftlenir, zira yaşamımız soyut bir matematik nokta değil, bir süredir.³¹

30 A.g.e., s. 917.

31 “Şimdi, matematiksel ana indirgenseydi, bilinç için şimdi diye bir şey olmazdı. Bu an, geçmişle gelecekte ayrılan safi teorik bir sınırdan ibarettir; en fazla anlaşılabilir, ama asla algılanamaz.” H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 818.

Zamanın ikiye bölünüşünün önemi, uzun uzadıya ele alınmayı gerektirir. Edimsel ve virtüel arasındaki ilişkiyi iyi anlamak için, edimselleşmekte olan anı-imaj ile “saf anı”yı ayırt etmek gerekir. İkisi arasında bir doğa farkı vardır. Saf anı, yalnızca şimdimizin “çifti” olup, hiçbir önceki deneyime denk düşmeyen anıdır.

Daha önce belirttiğimiz gibi, anımsamayı ve zamanın geçişini açıklamak için “hiçbir zaman aralığıyla şimdiden ayrılmayan” bir geçmiş önvarsaymak gerekir.³² Bu saf anının eylem bakımından hiçbir yararı olmamakla birlikte (ve zaten bu nedenle onun varlığının farkında değilizdir), belleğin ve zamanın ontolojik temeli bakımından vazgeçilmezdir.

Ama eylem bakımından, şimdinin anısından daha yararsız olan bir şey var mıdır? Bütün öteki anılar [...] edimsel bir çirkardan yoksun olsalar bile, en azından kendileriyle birlikte bazı bilgiler getirebilecektir. Algımızın çiftinden başka bir şey olmadığından, tek başına şimdinin anısının bize öğretebileceği hiçbir şey yoktur. Gerçek nesneyi tutarız: Virtüel imajdan ne gibi bir yarar elde edebiliriz?³³

Bergson’un “psikolojik” anının karşısına koyarak “virtüel” adını verdiği işte bu saf anıdır. Öyleyse yaşamımızın her anı iki yöne sahiptir: edimsel ve virtüel, bir yanda algı, diğer yandan anı. Ortaya çıktığı anda bölünür. Ya da daha ziyade bu bölünmenin kendisidir. Edimsel imaj ve virtüel imaj eşzamanlıdır, eşzamanlı oluşurlar, ama doğaları bakımından farklıdırlar. *Edimsel nesne ve virtüel imaj devresinin sınırı* ve temeli *edimsel ve virtüel* arasındaki (şimdi ve şimdinin anısı arasında) devredir; bu devrede anı, artık onu yaratan nesneyle değil, çifti olduğu şimdiyle ilişkilidir. Bergson zamanın yaratıcı gücünü açıklayabilmek için (Nietzsche’nin de güç istencinin son derecesini tanımlamak için kullandığı) oyuncu metaforuna başvurur.

32 A.g.e., s. 925.

33 A.g.e., s. 922.

Şimdinin algı ve anı olarak sürekli ikiye bölündüğünün farkına varan biri kendini... oynarken kendini dinleyen ve izleyen, otomatik olarak rolünü oynayan bir oyuncuyla karşılaştıracaktır. Daha doğrusu, biri diğerini oynamakta olan iki karaktere ne kadar çok bölünürse, deneyimini de o kadar derinleştirecektir.³⁴

Bu sonucun bizim argümanımız açısından önemini kavramak zor olmasa gerek. Zamanın ikiye bölünmesi, “mutlak” bir farkı belirleyebilmemizi ve “farkı” artık temellendiremeyen, duyulur ve düşünülür olan, öz ve fenomen ikiliklerinden kurtulmamızı mümkün kılar. Zamanın bu sürekli ikiye bölünüşü, kendi kendini dile getiren farktır, doğrudan nesne için söylenen, ona doğrudan bitişik olan başkalıktır. Bergson’un, mekânın dördüncü boyutu olarak anlaşılan “soyut” zamanın karşısına koyduğu bu “somut ve gerçek” zaman, saf değişimdir, kendi kendini üreten heterojenliktir; saf belleğin “farkın” belirlenimini ortaya çıkartan kronolojik-olmayan zamanıdır.

3.2.

Bergson düşüncesinin bu hızlandırılmış yeniden okumasını sonlandırırken, zaman ile kuvvet, zaman ile eyleme kapasitesi arasındaki ilişkiye dönelim, zira zaman teknolojilerinin müdahale ettiği şey tam da bu kuvvet, bu eyleme kapasitesidir.

Mutlak farkı üreten edimsel/virtüel devresi de güç olarak adlandırılabilir. Ontolojik bellekte, önce ile sonranın, şimdi ile geçmişin, yalnızca zamanın akışının art arda gelen belirlenimleri olmadığını, aynı zamanda gücün, duygulanımsal kuvvetin, organik-olmayan enerjinin koşullarını oluşturduğunu daha önce vurgulamıştık. Bergsoncu süre, onu temellendiren virtüel/edimsel ilişkisiyle birlikte, “kökensel duygulanımsal kuvvettir” (Nietzscheçi “pathos”). Bergson’un duygulanımsal

34 A.g.e., s. 925.

kuvvetin tanımına getirdiği yenilik, *bu kuvvetin heterojenliğinin zamanın heterojenliğini ifade etmesidir.*

Geçmişin öncelikli olduğu virtüel/edimsel ilişkisi, sonrada önceyi, olanda olmayanı, “canlıda ölüyü” bütünleştirme, sıkıştırma kapasitesini tanımlar. Bütün bir “hissetme kapasitesi”ni oluşturan da bu saklı tutan bellektir. Ama şimdinin öncelikli olduğu virtüel/edimsel ilişkisi, saklı tutmak yerine, edimselleşmeye yönelen bir süreyi tanımlar. Bu süre atılım, itki, eğilim, kuvvettir. “Burada şimdi, kendinde kısıp kalmak yerine sokulduğu gelecekte algılanır.”³⁵ Kuvvet, zamansal boyutu bakımından *alımlayıcılık* ve *kendiliğindenlik* olarak ayırt edilir. Deleuze de, zamanın ikiye ayrılmasını, kuvvetin, etkileyen ve etkilenen şeklinde ikiye bölünmesi olarak yorumlayarak, öznelliği Bergson gibi bu zamansal boyutla tanımlar. “En içeriden duyum” olarak zaman, aynı anda eylem [*action*] ve tutku [*passion*]³⁶ olduğundan, “kendi kendinden etkilenme”dir. Kuvvet, bütün ifadelerinde, yani *tutkuda, eylemde ve kendi kendini etkilemede* süreyle ayırt edilir.

Deleuze, Bergson’un araştırmalarına dayanarak, zamanı yaşamının üç farklı biçimine denk düştükleri için öznelğin de üç biçimini oluşturan üç zaman sentezi önerir. Deleuze’nün üç sentezi tanımlayışı, teknolojilerin “etkisini” açıklamak için sıkça başvuru alanı ve duygu kavramlarının sınırlarını gözler önüne serdiği için çok önemlidir. Dahası, bu tanımlama, zamanın ontolojisini ve onun dünyayı örgütleme ve oluşturma kuvvetini sistemleştirir.

Deleuze’e göre, algılama kapasitesi, zamanın pasif bir sentezini ya da onu oluşturan kökensel bir duyumu önvarsayar. Deleuze, doğrudan Bergson’a başvurarak, dünyanın ve öznelğin kuruluş sürecinde kuvvetin “aktifliği” ve “pasifliği”ni farklı

35 A.g.e., s. 919-920.

36 “Tutku ‘olarak karşıladığımız ‘passion’ sözcüğünün maruz kalma, edilginlik anlamlarını içerdiği özellikle vurgulamamız gerek. (ç.n.)

bir şekilde dağıtır. Algısal sentezler, organik sentezleri önvar-sayar, öyle sentezler ki bunlar olmasa, bedenin alıkoyamadığı ve bedeni etkiler etkilemez ortadan kaybolan uyarımlardan başka bir şey söz konusu olmayacaktır.

Bizler, sıkıştırılmış sudan, topraktan, ışıktan ve havadan ibaretiz ve sadece bunları tanımamız ya da temsil etmemiz değil, hissetmemizden bile önce bu böyledir. Her organizma, algılayabilir ve alımlayabilir öğelerinde olduğu kadar, iç organlarında da, sıkışma, tutma ve beklemedir.³⁷

Aslında bir ortamın algılanması, temsilde ya da eylemin gerekliliğinde zımni ya da üstü örtülü kalsa da, bu öğelerin önceden “sıkışmasını” varsayar. *Bu ilksel yaşamsal duyarlılık hâlihazırda bir süre ve dolayısıyla bir kuvvettir.* Her canlı hâlihazırda süredir, zamandır. Mesela hücrede, gelecek ihtiyaç yoluyla ve geçmiş ise hücresel kalıtımda belirir. Belleğin aktif sentezleri, yalnızca zamanın bu pasif sentezleri üzerinde kurulabilir. Bergson’a göre, zihnin titreşimleri ve sarsıntıları birleştirme (sıkıştırma) kapasitesini oluşturan en basit işlemi, her canlıda bulunan bir kapasitedir. Ön-öznelliklerden tam da bu anlamda bahsedilebilir.

Bergson, algımızın duyumda ve maddede yalnızca yüzey hareketlerini yakaladığını ve “bir nevi kendi krizalitinin içindeki” hareketlerinin muazzam çokluğuna kayıtsız kaldığını zaten göstermişti. “Yüzeyde yayılır, hareketsizdir, ama derinde yaşar ve titrer.”³⁸ Hareket, her yerde ve derindedir, oysa biz onu yalnızca yüzeye yerleştiririz “istikrarlı nitelikleri olan [...] bedenleri bu şekilde oluştururuz...”³⁹ Bergson’a göre “atıl bir madde” varsayılırsa yaşamın ve bilincin onun içinde nasıl yer aldığı ve onu nasıl hareket ettirdiği asla açıklanamaz.

37 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 927

38 G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1972, s. 99.

39 H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris, 1993, s. 229.

Eskiler, maddi evrenin varoluşunun sürekliliğini sağlayan bir Dünya Ruhu tasavvur etmişlerdi. Bu anlayışı mitsel öğelerinden sıyrarak, inorganik dünyanın, görülebilir ve öngörülebilir değişiklikler şeklinde bir araya toplanan sonsuzca hızlı tekrar ve yarı-tekrarların bir dizisi olduğunu söylüyorum... Böylece canlı varlık esasen sürer; durmadan yeniyi geliştirdiği, araştırma olmadan gelişme de olmayacağı, deneme yanılmayla ilerlemeden araştırma da olmayacağı için sürer. Zaman, ya bu tereddüttün kendisidir ya da hiçbir şeydir.⁴⁰

Bergsoncu alışkanlık kavramını geliştiren Deleuze, bu süre biçiminin yalnızca (psikolojik olarak) sahip olduğumuz alışkanlıklar değil, bizzat *olduğumuz* alışkanlıklarla da ilgili olduğunu ifade eder. “Tam tersine duygulanımları deneyimleyebilme kapasitesi olarak alımlayıcılığın yalnızca bir sonuç olduğunu, pasif ‘ben’in kendisi de pasif olan bir sentez tarafından oluşturulduğunu gördük.”⁴¹ O halde, pasif, organik binlerce alışkanlıktan oluşuyoruz. Canlının ön-öznelliği süreyle ayırt edilir. Bu ilk sentez, pasif sentez, alışkanlık ya da şimdi olarak adlandırılır. Pasif sentez, şimdi olan, geçen şimdi olan zamanı kurar. Ama Bergson’u takip edersek, şimdinin geçebilmesi için başka bir zamanı önvarysaymak gerekir. Bu zaman, Bergson gibi Deleuze’ün de Bellek olarak adlandırdığı ontolojik bir zamandır: “Alışkanlık, geçen şimdinin yaşamını oluşturan zamanın ilksel sentezidir; bellek, geçmişin varlığını oluşturan (zamanın geçmesini sağlayan) zamanın temel sentezidir.”⁴²

Ama ilk iki sentez (şimdinin sentezi ya da “alışılmış döngü” ve geçmişin sentezi ya da “anı döngüsü”) zamanın üçüncü bir sentezini gerektirir: *gelecek bir zaman*. Deleuze zamanın bu üçüncü sentezini “zamanın boş biçimi” ya da son eserlerinde “zaman kristali” olarak adlandırır. Bu zaman kristali kavramı, Bergsoncu edimsel/virtüel devresi ve onun ikiye bölme faali-

40 A.g.e., s. 234-235.

41 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 1332.

42 G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1972, s. 118.

yetiyle birlikte, Guattari'nin "Proustyen nakaratlar" üzerine incelemesinden gelir. Burada bizi özellikle ilgilendiren şey ise, Deleuze'ün bu kavramdan öznellik ve duygulanımsal kuvvetle ilgili olarak çıkardığı sonuçlardır. Deleuze burada yalnızca farkı zamana göre temellendirebilme (kendinden sürekli farklılaşan zaman kristali; oluşmakta olan ve durmaksızın yeniden öne sürmek üzere, farklı terimleri kendinde toplayan ayrım) imkânının altını çizmekle kalmaz, *kronolojik olmayan zamanın da tek öznellik olduğunu* ifade eder.

Öznellik asla bizim öznelliğimiz değildir, o, zamandır [...] Edimsel her zaman *nesnel*, virtüel ise *özneldir*: İlk başta zamanda deneyimlediğimiz şey, duyguydu; sonra da etkilenen ve etkileyen olarak ikiye ayrılan saf virtüellik, yani zamanın kendisiydi, zamanın tanımı olarak "kendi kendinden etkilenme"ydi.⁴³

Duygu, iki farklı biçim altında zamandır: İlki, Bergson'un gösterdiği gibi, bedenimiz üzerinde (ve bedenimiz yoluyla) imaj-maddenin sıkışmasına denk düşer. İkinci biçim, zamanın ikiye bölünmesi yoluyla üretilen duygulanımdır. Sonuç olarak Deleuze, Bergson'dan edimsel/virtüel devresiyle aynı anlama gelen bir güç tanımı çıkarır.

Bu kavramsal araştırmalardan çıkan sonuç, zaman teknolojileri üzerine incelememiz bakımından hayli önemlidir: Algı, zaman ve duygu, öznelğin ürünleri değildirler; tersine, asıl öznellik, algıya, zamana ve duyguya içseldir; öznellik bu kişisel olmayan kuvvetlerin bir kıvrımıdır. Bu yeni ontolojiye özel bir önem veriyoruz, çünkü burada, medyalar ve zaman teknolojileriyle gündelik ilişkisi bakımından öznelliğimizin koşulunu kolayca görebiliyoruz. Zaman bizim içimizde değil, biz zamanın içindeyiz.

43 A.g.e., s. 109.

4. Maddi ve zihinsel sentez olarak video

4.1.

Bazı Bergsoncu kavramları biraz hızlıca yeniden kurduktan sonra, şimdi belki de böyle bir zaman kavramlaştırmasının bizi nereye götürebileceğini ortaya koymamız gerekiyor. Zaman teknolojilerinin, işleyişlerinde ve üretimlerinde, zamanın farklı sentezlerini (zamanın korunumu, geçişi ve ikiye bölünmesi-ortaya çıkması) taklit ettiğini ve bu sıkışma/gevşeme işlevleri aracılığıyla duygulanımsal kuvvetin üretiminin koşullarını hazırladığını öne sürüyorum. Bu teknolojilerin sıkıştırdığı “madde”, Bergson’da olduğu gibi, zaman madde (maddi sarsıntılar) ve belleğin farklı zamansal katmanlaşmalarıdır. Taklit terimini, elektronik ve dijital teknolojilerin Bergson’daki *maddi ve zihinsel sentezler* gibi gerçekleştigiğine, yani *onların da zamanı kristalleştirdiğine* işaret etmek için kullanıyorum. Dolayısıyla video ve dijital teknolojiler algıyı, belleği ve zihinsel emeği taklit eden teknolojiler olarak anlaşılabilir.

Öncelikle bu teknolojiler, Bergsoncu saf algı kavramına ait *bir şeyi* bizim için erişilir kılan, sürekli varyasyonların ve bozulmaların bir dayanıklılık planını çizer. İkinci olarak da, hem beden gibi tek bir plan üzerinde (şimdi), hem de zihin gibi pek çok düzeyde (geçmiş) işlerler. Teknolojiler, hareketleri alımlayan ve geri gönderen bir mekanizma gibi şimdinin tek planı üzerinde işlemleri itibariyle, bedensel algıyı simüle ederler. Video ve dijital kayıt, öncelikle, Bergsoncu beyin gibi, yani akışların akıp gidişine bir aralığı, bir dönüşümü dahil eden bir akım çevirici gibi işlev görür. Bunlar, beden ve maddi sentezler olarak, belirli bir şekilde alımlanan hareketleri geri gönderme özelliği gösterirler. Aslında, göstermeyen bir akışı gösteren akışa dönüştürerek zaman-maddeyi sıkıştırır ve genleştirirler. Saf titreşimleri, sarsıntıları, maddenin titremelerini (gevşeme ve sıkışma yoluyla) imaj biçiminde kristalleştirirler. Üstelik bu

işlemlerinde, bedenimizin fizyolojisi tarafından hiçbir şekilde sınırlanmış değildirler, “deneyimimizin dönüm noktasının ötesinde” genişletirebilirler ve sıkıştırabilirler.

İkinci olarak, zamanı kristalleştirme makineleri zamanın düzeylerinin sonsuzluğunu katederek “zihnin çalışmasını” ve zihinsel sentezleri (bellek ve zihinsel çaba) simüle eder. Sıkışma ve gevşeme artık “zaman-maddeyle”, “imaj-maddeyle” değil, geçmişle ilgilidir. Video teknolojisi, imaj işleme teknikleri sayesinde belleğe özgü imaj üretimi çalışmasını (ama Bill Viola’nın öne sürdüğü gibi, hâlâ “kaba” bir biçimde) yeniden üretebildiğine göre, simülasyon tekniklerinin Bergson’un zihinsel emek tanımını model aldığını söyleyebiliriz. Ve nihayet, bütün bu sentezler aracılığıyla, elektronik ve dijital teknolojiler, “gerçek zamanda” işlemleri dolayısıyla, zamanın ortaya çıkması, bellekte saklanması ve akıp gitmesi (oluşmakta olan zaman) üzerinde çalışırlar.

Video ama aynı zamanda fotoğraf, sinema ve dijital teknolojiler de zamanı “sıkıştırma, yoğunlaştırma” makineleridir.

Bu tanımları daha spesifik olarak ele alalım. Açıkçası video teknolojisi sıklıkla tanımlandığı gibi ışığın bir taşıyıcı üzerine kaydedilmesi tekniği değildir. “Modülasyon” kavramının özgüllüğünü daha eksiksiz bir şekilde anlamamızı sağlar. Video kamera, sıkıştırma ve gevşetme dispozitifleri aracılığıyla elektromanyetik dalga akışlarını modüle eder. Video imajları, gerçekliğin “kopyaları”, yeniden üretimi değil, ışığın sıkışma ve gevşemeleri, “titreşimleri ve sarsıntıları”dır. Video kamera çekimi, zaman-maddenin, alışıldık kodlama teknolojileri mekanizmalarının mümkün kıldığı bir kristalleşmesidir. Bir kamerayı hiçbir şey kaydetmeden çalıştırmak ve akışları doğrudan işlemek mümkündür. Söz konusu olan, asla ışığın bir taşıyıcı üzerindeki izi değil, kristalleşme ve modülasyonudur.

Bu “modülasyonu” bir taşıyıcı üzerinde sabitleyen kayıt, bir titreşim ve sarsıntılar akışının sıkışması-gevşemesi olması ne-

deniyle, sonsuza dek işlenebilen bir imajı saklamayı mümkün kılar. Kayıt bir imajı değil, onu oluşturan titreşimleri ve sarsıntıları sabitler. Video “montajında”, imajları ya da planları değil, ışığın kendisini işlersiniz. Montaj teknolojileriyle birlikte, “yapay bir belleğin” (tekrarlıyorum, hâlâ ilkel olsa bile) içinde hareket eder hale geliriz. Bu açıdan video makinesinin bu yanı, bir imajı sonsuzca oluşturma ve yeniden oluşturma kapasitesi anlamında zihinsel emekle ilişkilidir. Sentez imajların simülasyonunu ve üretimini sağlayan teknolojiler, zihinsel emeğin “devre”sini (ya da “sentez çalışması”nı), zamanın yaratıcı ve üretici *gücünü* en “sadık” biçimde taklit ederler. Edimsel imaj ile virtüel imaj arasındaki ilişki ve onun imajlar oluşturma ve yeniden oluşturma kapasitesi, sonsuz bir şekilde çoğalması, çok kesin sınırlar içinde, teknolojik bir dispozitifte “nesnelleşir.” Burada artık “algısal” değil, “anı” imaj, “zihinsel” imaj söz konusudur. Mesele artık ham algının uyarımları temelinde bir imaj oluşturmak değil, “zihinsel” imajlar üretebilme kapasitesini simüle etmektir. Kuşkusuz burada yeniden üretilebilir olmayan şey, virtüel bellektir, zamanın geçmesinin koşulu ve anımsama kapasitesinin temeli olan edimsel/virtüel devresidir. Bu teknolojilerin zamanı kristalleştirme teknolojileri olarak tanımlanışı, Bergsoncu kavramlaştırmamızın ışığında tam anlamına kavuşur.

Ama zaman ve onun gücü, teknolojik makinelerin zamanından başka bir şey değilse eğer, bunun nedeni bu zamanın öncelikli olarak çağdaş kapitalizmin toplumsal makinesinin zamanı olmasıdır. Makineler, kapitalizmin toplumsal zamanının “saf belleği” (zamanın korunumu ve ortaya çıkışının iki biçimi gereği) üzerine yerleştirilmiş ve kurulmuştur. Virtüelliğin edimselleşmesi, zaman üzerinde hâkim olabilmek için onun ortaya çıktığı ve yaratıldığı bu mekanizmanın içine yerleşmemiz gerektiğini gösterir. Aslında virtüel ile edimsel arasındaki ilişki, ancak bu ilişkinin içinde işleyen düzenlemeler yoluyla denetlenebilir. Mekanik ve termodinamik makineler,

zaman üretiminin bu *poietik* çekirdeğine erişemezler. Televizyonun “canlı yayını” ve dijital ağların “gerçek zamanı”, zamanın ortaya çıkışı-ikiye bölünmesine hem eşlik ederler hem de onu üretirler. Toplumsal zamanın bu üçüncü sentezinin can alıcı önemi, geçmiş ve geleceği dağıtanın o olmasında yatar.

Dolayısıyla makinelerin (mesela televizyon, ya da internet gibi, görece yeni dispoitifler) bütün çabası, bu zamansallığın gücünü denetlemeye, sömürmeye, yönlendirmeye yönelecektir. İletişim makinelerinin sadece gösteren düzeyinde değil, öncelikle bu düzeyde işlediği anlaşılabilirse, virtüelin bir politikasının tanımlanmasına doğru da bir adım atılmış olacaktır. Zamanı kristalleştirme makineleri öznenin üretim süreçlerinin kalbinde yer alır, çünkü zaman, daha önce de gördüğümüz gibi, öznenin kendisidir, etkileyebilme ve etkilenebilme gücüdür. Bellek de zihinsel emek de söz konusu olduğunda, edimsel/virtüel devresi, öznenin “motor”unu oluşturur.

4.2.

Bergson üzerine incelememize geri dönmeden önce, daha önce sadece dolaylı olarak bahsettiğimiz bir boyutun altını çizmek isterim. Yeniden oluşturduğumuz çerçeve içinde, eyleme gücü algıya değil, algı eyleme gücüne⁴⁴ bağlıdır. Algı, eylemin bir işlevidir ve *algının sınırları eylemimizin sınırlarıdır*. Bu metodoloji algı problemini psikolojik ve doğal olmaktan çıkarmaya izin verir. Bergson’da algı, asla “insan” psikolojisiyle ilişkilendirilmemiştir ve Bergson’un, algıyı bugün hâlâ büyük ölçüde egemen olan insan-doğa paradigmasının içinden, yani *algılayan özne* ve *algılanan nesne* (bunun bir sürü versiyonu olmakla birlikte, esasen hepsi bu şemanın altına düşer) temelinde analiz etmeye dayalı bir metodolojiden kaçmasını mümkün kılan şey de budur. Bu paradigmada, dünya “önceden tanımlanmıştır” ve yalnızca bu “verili” dünyada algı meydana gelebilir. Bunun aksine, Bergson

44 G. Deleuze, *L’Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, s.III.

bizi, aynı harekette ve eşzamanlı olarak hem *algılananı* hem de *algılayanı* ortaya koyan kuvvetleri kavramaya davet eder. Dünya önceden tanımlanmış değildir, önceden verili değildir, tersine eyleme kapasitesi tarafından oluşturulmuştur. *Algı, eyleme gücümüzü, kapasitemizi artırma kapasitesinden başka bir şey değildir*⁴⁵ (çünkü eyleme gücünü arttırma çabası, algıyı ve duyumsamayı en üst seviyeye çıkarma çabasından ayrılamaz).

5. Mekanizmalara üstün gelen mekanikler

5.1

Zamanı kristalleştirme makinelerinin, imaj üretimini insanın elinden alıp otomatikleştiren ilk teknolojiler olduğunu daha önce ifade ettik. İnsanlığın tarihindeki bu kopuşun ön koşulunun, zamanın endüstriyel yeniden üretimi olduğunu, zira imajların her bakımdan zaman olduğunu da söyledik. Bu açıdan fotoğrafın, sinemanın, videonun ve dijitalin gelişimi, kinetik ve potansiyel enerjiyi üretmek ve biriktirmek yerine, süreyi ve zamanı, dolayısıyla da “yeni tür bir enerji”yi, yani duygulanımsal enerjiyi biriktiren ve üreten bir *motorun* gelişimine denk düşer. Motorun icadının ilk endüstri devrimi açısından nasıl bir öneme sahip olduğunu biliyoruz. O halde, istençten ve duygulanımsal kuvvetten bağımsızlaşarak, bunları ya “özgürleştiren” ya da “ortadan kaldıran” bu tamamen özel motorun gelişiminin de ne kadar önemli olabileceğini tasavvur edebiliriz.

5.2.

Bergson’a göre, insanlığın tarihi ve doğanın evrimi, “mekanizmaya üstün gelen bir mekanikler”⁴⁶ takımının üretimi olarak

45 Bergson için canlı varlık, bir eylem merkezidir. Dünyaya belli bir miktarda olumsuzluğun (belli bir miktarda olanaklı eylem) dahil edilmesini temsil eder. Ama bu merkezi bir şey olarak değil, taşmaların sürekliliği olarak anlamak gerekir.

46 “Görülebilir algı, sadece şudur: Bedenlerin görülebilir dış hatları, bunlar

ve “bir seçim olanağı”nı açan bir “otomatizm” olarak tanımlanabilir.⁴⁷ Kendisi kullanmak üzere, zamanı harekete geçiren icat-kuvveti, bilinci içinde “boğulma” riski taşıdığı ereksel eylemin tamamlanmasından özgürleştiren bir mekaniği gerektirir. Bergson, teknolojik dispozitiflerin gelişimini, bunların kendilerinin üretmiş olduğu, ereksel eylemin gerçekleşmesinde bilincin *dikkatini* “toplayabilme” ya da “dağıtabilme” kapasitesi açısından okumayı önerir.

Bergson’un sözünü ettiği dikkat, bireysel psikolojik dikkat değil, imajları ve bilincin farklı hallerini üreterek hissedilen ve eyleyen kuvvettir. Dikkat kuvvettir, “zihinsel çaba” ise “en içeriden duyum”umuzun “conatus”udur; bu ikisi birlikte, iç içe geçen virtüel imajları ayrı, bitişik imajlar şeklinde edimselleştirir.

Dikkati ereksel eylemin gerçekleşmesine “soğurmak”, olan ile olabilecek olan arasındaki aralığı hiçe indirgemek, bilinci tanımlayan zaman aralığını, tereddüdü ve seçimi ortadan kaldırmak anlamına gelir.⁴⁸ Bunun tersine, dikkatin duyu-motor eylemden kaydırılarak “dağıtılmasının” olanaklarını arttırmak, yaratma kapasitesini arttırmak anlamına gelir. Bütün “mekanikler”in (kavram, dil, teknoloji) işlevi, bizi ereksel eyleme tutsak eden mekanizmaları gevşetmektir. Bu “mekanikler”, bilincin ve seçim olanağının *özgürleşmesi ya da etkisizleşmesi* yönünde çalışırlar.

Bergson genellikle “bilinci” ve “zekâyı” iki karşıt algı biçimi (ilki, süreklilik ve oluş, ikincisi ise ayrı anlar ve süresiz

üzerindeki olanaklı eylemimizin ana hatlarıdır.” H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 577.

47 A.g.e., s. 719. “Mesele, zorunluluğun kendisi demek olan maddeyle, bir özgürlük aracı yaratmak, mekanizmaya üstün gelecek bir mekanik üretmek ve ağlarının arasından geçebilmek için doğanın determinizmini kullanmaktır.”

48 “Yaratma ihtiyacı demek olan bu bilinç, yalnızca yaratmanın mümkün olduğu yerde kendine açık hale gelir. Yaşam otomatizme mahkûm olduğunda uykuya dalar, yeniden bir seçim olanağı doğduğunda ise uyanır.” A.g.e., s. 716.

durumlar yoluyla algılar) olarak koyuyorsa da, *sürenin bizim eyleme kapasitemize bizzat zekâ tarafından nasıl dahil edildiğini* dikkate almak ve *dolayısıyla bunların karışıklığını başka türlü açıklamak* zorunda kalır. Zira bizim için “bilinç” ve “gerçek”, virtüel ile edimselin ayrılığında değil, yalnızca bunların arasındaki gerilimde ve salınımda mevcuttur. “İç içe geçen virtüelliklerin muazzam çokluğu” olarak virtüeli, eyleme geçmeseydi asla tanıyamaz, hissedemez, eylemimizin kaynağı haline getiremezdik ve edimsel de, virtüellikleri olmasaydı eğer, hiçbir eylem ve değişim imkânının olmadığı, sonsuza dek sabitlenmiş bir dünya olarak sunardı kendini.⁴⁹ Toplum, dil, kavramlar ve teknolojik dispoitifler hem *oluşu “sabitleyen”* hem de *süreye erişimi mümkün kılan*, hem edimsel/virtüel devresini ebedi bir şimdide etkisizleştirebilen hem de “öngörülemeyen yeniliklerin sürekli bir yaratımı”nın önünü açabilen mekanikler gibidir. Bu ilişki dil bağlamında da yorumlanabilir. Bergson için dil, Nietzsche gibi konuşmamız gerekirse, bizi bir yanılsamalar dünyasında yaşatan bir “fetişizmdir”, çünkü dil de oluşu sabitler ve durağanlaştırır. Ama dil aynı zamanda “zekâyı özgürleştirmeye hayli katkıda bulunan” ve bu sayede “bilince” daha da yaklaşılabilmemize yardımcı olan bir “mekanik”tir. “Dil olmasaydı, zekâ muhtemelen, dikkate almasının yararına olduğu maddi nesnelere mihlanıp kalırdı. Yaptığı işle hipnotize olmuş, kendisine dışsal, uyurgezer bir halde yaşayıp giderdi.”⁵⁰

Dil, zekâyı, ereksel eylemin gerçekleştirilmesinden kurtarır ve aynı anda bilince “içinde cisimleştiği gayri maddi bir beden” sağlar. Dil bu şekilde, iki algı ve ifade biçimi olarak,

49 “Bilinç, olanaklı eylemalanına yada canlıvarlıktarafındangerçekleştirilmiş olan eylemi kuşatan virtüel etkinlik alanına içkin olan ışıktır. Tereddüt ya da seçime işaret eder.” A.g.e., s. 617.

50 Bu bağlamda, elektronik teknoloji, insanın anlama yetisi tarafından üretilen ve maddenin gerçek “sürekliliğine” bizi biraz daha yaklaştıran, böylece algı ve imajların zaman aracılığıyla üretimi arasındaki ilişkiye de biraz daha yakından nüfuz etmemize izin veren bir mekaniktir.

zekâ ve bilinçle benzerlik taşır.⁵¹ Zekânın eylemde sıkıştırılmış olan duyu-motor alışkanlıklardan bu şekilde kurtuluşu, sözcüklerin *hareketliliği* yoluyla gerçekleşir. *Sözcük tam da hareketli olduğu için*, bir şeyden ötekine gitmeyi mümkün kılar, tam da bu yüzden esasen serbesttir ve taşınabilir ve yine bu yüzden zekâ “kendi yolunda ilerlerken er ya da geç onu da almak zorunda kalır ve sözcük hiçbir şeye dayanmadığı için, onu bir şey olmayan ve o zamana dek gizlenmiş olup gün yüzüne çıkmak için sözcüğün yardımını bekleyen bir nesneye uygulamak zorunda kalır.”⁵² Bir sözcük, algılanan bir şeyden algılanan bir başka şeye gidebileceği gibi, algılanan bu şeyin anısına, temsil etme eyleminin temsiline, yani ideye gidebilir. Bergson’a göre böylece, dil yoluyla, sadece dışarıdan seyretmekle yetindiği dünya değil, kendi işlemlerinin dünyası da zekâyâ açılmış olur.

“Zekâ, sözcük tarafından taşınarak kendi çalışmasının içine nüfuz etmek”, böylelikle de bilince ve süreye yaklaşmak için “sözcüğün kendisinin bir şey olmasından yararlanır.”⁵³ Elektronik ve dijital teknolojiler ise, dil ve zekâ tarafından başlatıl-

51 A.g.e., s. 630.

52 “Hiç kuşkusuz, bilince düşünümleme kapasitesini sağlayan dil değildir, zira düşünümleyen bir bilinç, pratik olarak yararlı bir çaba için harcadığının ötesinde bir kuvvete sahip olan bir zekâdır. Ama virtüelliğin edime geçmesi yine degereklidir.” A.g.e., s.630. Sadece dilbilimciler değil, dijital teknolojilerle ilgilenen araştırmacılar da dilin bu ikili işlevini anlamamaktadır: “Zihinsel makine, imajlar ve sözcükler yoluyla, olmuş olanı ya da olabilecek olanı bilince yansıtır. Dijital simülasyon elbette dili kullanır, ama bu dil hesaplama mantığı tarafından önceden biçimselleştirilmiş ve filtrelenmiş olan bir dildir.” “L’Odyssée, mille fois ou les machines à langage”, *Traverses* no 44-45, Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, s. 91. İmajları ve (dilin) sözcüklerini, belleğin ve imgelemen koşulları haline getirmek, hem “oluşmakta olanın olmasını sağlayan” somut zamanı etkisizleştirmenin hem de (imajların) yaratım sürecinin budanmış bir görüşüyle yetinmenin bir biçimidir. Dijital teknolojileri tanımlamak için, çok daha belirsiz olan “dil makinesi” yerine “zamanı kristalleştirme makinesi” ifadesini kullanmayı bu yüzden tercih ediyorum.

53 A.g.e., s. 631.

mış olmak suretiyle, sürenin içine daha derin bir şekilde nüfuz edebilmemizi sağlayan “mekanikler”dir. Sözcüklerden farklı olarak, bu teknolojilerin hareketliliği imajlarla ve imajları oluşturan öğelerle (süreler ve ritimler) ve daha derin bir düzeyde de, zaman sentezleriyle ilişkilidir.

5.3.

Elektronik ve dijital teknolojiler (onlardan önce, sinema gibi), *otomatik imaj üretim* “mekanikleri”dir. Bunları, bireyin duyumlarının basit dışsallaşmaları (mesela göze nispeten, mercek gibi) olarak tanımlamak yerine, Gilbert Simondon’un bir düşüncesini takip ederek, insana nispeten “görelî bir özerklik”le donatılmış “motorlar” olarak kavramamız mümkündür. Kinetik ve potansiyel enerjiyi “dışarıdan”⁵⁴ ileten mekanik ve termodinamik motorların tersine, bunlar *süreyi ve zamanı, dolayısıyla da duygulanımsal enerjiyi biriktirip üreten* motorlardır. Bellek, zamanı biriktiren ve üreten “canlı bir motor” olarak tanımlanabilirse, video ve bilgisayar da aynı prensiple işleyen teknolojik motorlar olarak tanımlanabilir.

Duygulanımsal enerjiyle işleyen bu motorlarla birlikte, insanın elinden çekip alınan imaj, bir hareketlilik ve “görelî bir özerklik” kazanır; bu da belleği ve imgelemi, imaj üretimini karakterize eden hareketsiz şemalardan kurtarmaya ve onların yaratım kapasitelerini artırmaya hizmet eder. Algının, belleğin ve imgelemin çalışmasına bu şekilde nüfuz eden elektronik ve dijital teknolojiler ve de bunların içerimlediği bilgiler bizi bilmenin, zekâyla örgütlenen eylemin sınırlarına götürür ve bilinç ile zekâ, beden ile zihin arasında farklı bir ilişki öngören bir paradigma değişikliğine yol açar.

Zekâ analiz çalışmasında ne kadar ileriye giderse, dünyayı oluşturan heterojen öğelerin sayısının da bir o kadar arttığına şahit olur. Aynı şekilde, bu onu yaşamı oluşturan gerçek

54 A.g.e., s. 630.

“sürekliliği” keşfetmeye götürür. Zekâ bunu kendi yöntemine göre, birbirlerinin dışında kalacak şekilde bitleştirilen öğeler tanımlayarak yapar. Ama paradoksal biçimde, zekâ bu çalışması sırasında, kendini aşmaya ve gerçek sürekliliğe yaklaşmaya doğru gider. Özellikle bilişsel denilen bilimlerde bu apaçık görülebilir. Yapay zekâ araştırmasının çıkmazları, “bir yandan zihinsel çerçevelerin burada artık tam olarak uygulanmadığını gösterirken, bir yandan da bu çerçevelerin yerine konulması gereken şeyin ne olduğunu belli belirsiz de olsa sezdirir. Bu da zekâyı, yaşamın ne çok ne de bir kategorisine girdiğini, mekanik nedenselliğin de ereksel nedenselliğin de yaşam sürecini uygun bir şekilde aktarmaya yetmediğini anlamayı sağlayabilir.”⁵⁵

Yine de zekâ ve onun araçları (bilim ve mantık), canlı dünyanın heterojenliği ve çokluğunu güçlü bir şekilde analiz edebilmelerine rağmen ve metodolojilerine zamanı⁵⁶ ve sürekliliği içermeye başlamış olsalar da, yaşamı, düşüncüyü ve oluşu meydana getiren gerçek değişime ve köklü yaratıma nüfuz edemezler.⁵⁷

55 G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 1989, s. 271.

56 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 646. Ancak zekâ ile yaşam arasındaki karşıtlığın aşılmasını mümkün kılan koşulların zekânın kendisi tarafından yaratıldığının altını çizmek gerekir: “Zekâ olmasaydı, yaşam bir içgüdü biçiminde, dolayısıyla da pratik ilgisinin konusu olan özel nesneye sınırsız bağlı ve bu nesne tarafından, kendi dışına ve yer değiştirme hareketine yönlendirilmiş bir halde kalırdı.” A.g.e., s. 646. Aslında bilim, kendi spekülasyonlarına ve deneylerine de müdahale eden Bergsoncu “soyut zaman” eleştirisini içermekte zorlanır. “Bilimin işlettiği sistemler, asla geçmişin şimdiyle bütünleştiği somut, gerçek sürede değil, kendini hiç durmadan yenileyen anlık bir şimdide bulunurlar.” s. 512. Bu yöndeki eleştiriler için bkz. Prigogine ve Stengers’in çalışmaları. Sosyal bilimlerde yapısalcılık eleştirisi, pek çok çelişkiyle birlikte, olayın devreye sokulmasının önünü açar.

57 “Ama bu bakış açısının üstün geleceğini varsayarsak, derinleşse bile, ancak canlı varlığı analiz etmenin başka bir biçimine ve nihayet, gerçek yaşamın sürekliliğinden belki artık daha az uzak olsa da, sadece yeni bir süresizliğe varabilecektir.” A.g.e., s. 633.

Zekânın ve bilimin, canlının en spesifik yanını kavramayı asla başaramamaksızın, fiziksel işlemlerin analizini hep daha da ileriye taşımakla kaldığı bu çıkmazdan kurtulmak nasıl mümkün olabilir? Zekânın ve bilimin kendilerini aşmaya yöneldiği bu momentte, dijital teknolojiler (ve özellikle yapay zekâ alanındaki araştırmalar) bizi Bergson'un şu temennisini dikkate almaya çağırır: estetiği ve sezgiyi zekâ ve bilimin karşısına koymak yerine, "sanatın gittiği yoldan giden ve nesnesi genel olarak yaşam olan bir araştırma"⁵⁸ tasarlamak. Bunları karşı karşıya getirmek yerine, "nesne olarak aldıkları şeyin özünü içlerinden çekip çıkarabilmek için, birbirlerine doğru itmek"⁵⁹ gerekir, çünkü bu iki yöntemden her biri "diğerine götürür ve birlikte, evrimin ampirik incelemesinden başka bir merkezi olamayacak olan bir çember oluştururlar."⁶⁰ Bu şekilde tasarlanan çember, bir paradigma değişikliğini, bakış açısında bir kaymayı gerektirir. Mesele iki yöntemi aynı düzleme yerleştirmek değil, yaratım zamanının hâkim olduğu bir düzenleme inşa edebilmektir. Olayın materyalizminden ancak bu anlamda bahsedilebilir.

Aynı şekilde, söz konusu olan "üretim"⁶¹ ve "yaratımı" karşı karşıya getirmek de değildir, zira bu ikisi arasında bir doğa farkı mevcut olsa da, yaratım ancak üretim yoluyla mümkün olabilir. Ereksel eylemin gerçekleşmesinin dispoitiflerinin üretiminde, zekâ yöneldiği nesnenin ötesine geçip, verili herhangi bir amacı olmayan bir çalışmanın önünü açar. Başka bir deyişle, önüne koyduğu amacın gerçekleşmesinden başka bir şeyi mümkün kılar.

Zeki bir hayvanın yapabileceği gibi, üretilmiş nesneden dolayı-
sız bir fayda sağlıyor olsak da, hatta mucidin peşinde olduğu

58 A.g.e., s. 645.

59 A.g.e., s. 646.

60 A.g.e., s. 647.

61 "Üretmek, üzerinde hâkim olmak amacıyla maddeye biçim vermek, onu esnetmek, katlamak, bir araca dönüştürmekten ibarettir". A.g.e., s. 650.

tek şey bu fayda olsa bile, bu icadın dört bir yandan ortaya çıkardığı yeni fikirlerle, yeni duygularla kıyaslandığında, bunun pek az önemi vardır, bu icadın asıl etkisi, sanki bizi yukarı çekerek ufkumuzu genişletmesidir.⁶²

Bir plana ve bir ereğe göre gerçekleştirilen üretim, aynı zamanda, bilincin “dağılma”sını ve ereksel eylemi gerçekleştir-meye tamamen massedilmedikten kaçınmasını mümkün kılan koşulları yaratır ve böylece bilinci sadece, “akışlarıyla onu önce sürükleyip sonra da yutan” maddi bedenler üzerinde yoğunlaşma gereğinden kurtarır. Zekâ, enstrümanlar üreterek işe başlar; bu üretim ise ancak, nesnesinin tam ölçülerine göre biçilmemiş olan, onu aşan ve böylece zekâyâ ek bir çalışma, yani “amaçsız” bir çalışma olanağı tanıyan belli araçlar sayesinde gerçekleştirilebilir. “Bilinç” ve “zekâ” arasındaki ilişkide olduğu gibi, üretimin yaratımın “nedeni” olduğunu söyleyemeyiz. Yalnızca, üretimin yaratımı harekete geçiren süreç olduğunu söyleyebiliriz. Bu koşullarda, üretime bakıp, endüstrinin kökeninde yatan ve zekâmızın, gerçek doğasını algılamayı başaramadığı “icadı” nihayet görebiliriz. İşte o zaman icadı “bir anda fışkırmasında, yani bölünemez yanıyla ve dehasında, yani yaratıcı yanıyla”,⁶³ varlığın üretimine katılan yaratıcı eylem olarak kavrayabiliriz.

Son olarak, böylece üretimde yalnızca emeği değil, “icat kuvveti”ni de görebiliriz. Kapitalizmde seçim olanakları, Bergson’un bahsettiği “tarihsel olmayan” üretimle karşılaştırılamayacak derecede açıktır. Kapitalizmi ayırt eden niteliği budur: Yaratım artık bir ereğe, bir “kullanım değeri”ne değil, yalnızca kendisine bağlanır. Kapitalizmde yaratım, Bergson’un deyişiyle, kendini yeniden tesis eder ve kendini maddi anlamda, bir “içeriden büyüme”, geçmişin, geleceğe sokulan bir şimdide kesintisiz devamı olarak gösterir.

62 A.g.e., s. 650.

63 A.g.e., s. 634.

Bergson, üretimin yaratım tarafından aşılmasını açıklamak için bir örnek ararken, (kapitalist) endüstriye, bu endüstriyi örgütleyen makineler üzerinden göndermede bulunmak durumunda kalır. Newcomen'in tasarlamış olduğu, sadece vanaları açıp kapayacak bir çocuğu gerektiren ilk buhar makinesini anlatır. "Bir çocuk" vanaları otomatik olarak açıp kapamanın bir yolunu icat ettiği andan itibaren, burada artık kökten farklı bir anlamı olan bazı fenomenleri görmeye başlarız. Makinelere baktığımızda, "işin karmaşıklığında hafif bir fark" gözlemliyoruz. Oysa fabrikada çalışan çocuklara baktığımızda, "birinin kendini tamamen makinenin gözetimine vermek zorunda kaldığını, ötekininse istediği gibi eğlendiğini görürüz. Aralarında köklü bir farklılık vardır, birincisi dikkatini başka hiçbir şeye veremeyip tutsak kılarken, ötekinin dikkatinin tamamen özgür bırakıldığını görürüz."⁶⁴

Ancak bu "icat kuvveti" üretimden kökten farklı olsa bile, zekâ ve bilinç arasındaki, beden ve zihin arasındaki, düşünülür ve duyulur arasındaki zıtlığı giderek hafifletebilmek için, o da maddeden ve "ihtiyaçların" (zorunluluklar) giderilmesinden geçmek zorunda kalmıştır. Bergson, bu zıtlığın terimlerini olabildiğince birbirine kenetleyerek onların "ortak kaynağı"nı keşfedebilir.

Maddenin yersizyurtsuzlaşması ("bir şeyden ziyade bir akış"),⁶⁵ elektronik ve dijital teknolojiler, onların çizdiği sü-

64 A.g.e., s. 652.

65 Bu yeni boyutun anlaşılabilmesi için, madde ve zihin arasındaki karşıtlığın aşılması ve yeniden tanımlanması gerekir. "Uzamsal olmayanı uzamlıdan türetme iddiasında olan bir materyalizmi reddediyoruz; ama uzamlı olanın, sadece uzamsal olmayan tarafından inşa edilmiş bir şey olduğunu öne süren idealizmi de kabul etmiyoruz. Materyalizme karşı, algının beynin durumunu sonsuzca aştığını savunuyoruz; ama idealizme karşı da, maddenin bizim ona ilişkin temsilimizi her yandan aştığını göstermeye çalıştık." H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF. Paris, s. 202. Materyalizmin ve idealizmin sınırları, "maddi" ya da "ahlaki" durumları, madde ya da zihinden hangisine öncelik verildiğine bağlı olarak, bir

reklilik, sürenin ve duygulanımsal kuvvetin üretim “motorları”, bunların hepsi “hareketsiz olan ile canlı olan arasında bir uzlaşmanın yolunu hazırlar. Böylece bedenlerin oluşumunun yanında zekânın da oluşumuna girişmenin vakti gelmiş olur.”⁶⁶

Sonuç olarak, bize düşen işin, Bergson’un tuhaf bir “mekanik mistisizm” teorisine bağlı kalarak düşündüğü gibi, kapitalizmin bağrında ölçüsüzce gelişen bir beden için yeni bir zihin tanımlamak değil, bu “ortak kaynak” (zamanın kuvveti) temelinde “zihinselliğin” ve “maddiliğin” karşılıklı oluşum sürecini kavramak olduğunu söyleyebiliriz. Bu teknolojilerin, gerçeğin birlikte-yaratımına, oluşmakta olan dünyaya, mekanik ve termodinamik teknolojilerden nasıl tamamen farklı bir şekilde müdahil olduğu ancak bu koşulda anlaşılabilir.

5.4.

Yaşamsal olanın ya da istemlinin düzeni ile hareketsiz ve otomatik olanın düzeni arasındaki ilişki, bedenin oluşumuna bakıldığında açıkça gelişmiş bir ilişkidir. Bergson’a göre organizmanın giderek artan karmaşıklığı, esasen sinir sistemini karmaşıklaştırma zorunluluğundan kaynaklanır. Zira bildiğimiz gibi, beyin ve sinir sistemi ne kadar karmaşıkça, etki ve tepki arasındaki aralık da o kadar geniştir. Bu karmaşıkleşme neye dayanır? Otomatik etkinliğin ve istemli etkinliğin eşzamanlı bir gelişimine. Gelişimin bu iki düzeni arasında bir karşıtlık yoktur, çünkü istence “uygun aracı”nı sağlayan, otomatiktir. Bir organizma, istencin kendini kurmak için kullandığı ya da harekete geçirmeyi tercih ettiği bir “motor mekanizmalar” dizisidir.

Bir hayvanın istenci, bütün bu mekanizmaların çok daha fazlası arasından seçim yapma olanağı olduğu, bütün motor

“kopya” haline getirir. Bunun tersine Bergson, bu iki gerçeklik derecesinin birleştiği, tam da birinin ötekine geçtiği yere kendini konumlandırır.
66 A.g.e., s. 653. *Matière et mémoire* s. 202.

yolların kesiştiği kavşak daha karmaşık olduğu ya da başka bir deyişle, beyni daha mühim bir gelişme düzeyine eriştiği ölçüde, daha etkili ve daha yeğinliklidir.⁶⁷

Sinir sisteminin gelişmesi, mekanizmaların montajı aracılığıyla, eyleme “giderek artan bir kesinlik, çeşitlilik, etkinlik ve bağımsızlık” kazandırır. Dolayısıyla beden ve mekanizmalar, eyleme kapasitesir : bir işlevidir. Bedeni ve organizmayı kuran, eylem ve istençtir, tersi değil. Elektronik ve dijital teknolojilerin gelişimi gerçekten de algının, belleğin ve imgelemenin bir “otomasyonu”dur. Ama bir kez daha tekrar edelim, bu otomasyon, eylemi daha kesin ve daha etkili kılmak için kurulur. Dolayısıyla, organizmanın kendisinin de insanlık durumunun ötesine geçen başkalaşımlara tabi olması hiç de şaşırtıcı değildir, çünkü her “güç istenci” kendi bedenini inşa eder: “Organizma, kauçuktan yapılmış gibi ve bütün parçalarının biçimini her an değiştirebilirmişçesine, giderek, her yeni eylem için kendini baştan aşağı yeniden kuran bir eylem makinesi gibi davranmaya başlar.”⁶⁸

Bergson, doğa tarafından kapatılan ve yalıtılan “canlı” bedenler ile algımızın, kendilerini oluşturmak isteyen “virtüel bedenler”in kılavuzluk ettiği eylemin çıkarlarına göre kesip çıkardığı “kaba bedenleri” birbirinden ayırır. Kaba bedenler ve canlı bedenler, “dolayısıyla burada birbirlerini, tamamen şeyler üzerindeki eylemimize göreli olarak, yarı-yapay bir eylemle belirlerler.”⁶⁹ Siber kültürün düşündürdüğüne aksine, “bu

67 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 709.

68 A.g.e., s. 709.

69 A.g.e., s. 688 Bergson’da “devasa bir beden” ile “çok küçük” ya da “asgari” bir beden arasında başka bir ayrım daha bulunabilir: “Ancak insan, kendi bedeniyle, genellikle ona ayrılmış olan asgari yeri bile dolduramaz... Zira eğer bedenimiz bilincimizin uygulandığı madde ise, yıldızlara varıncaya kadar, algıladığımız her şeyi içerir. Ama bu devasa beden, merkezini işgal eden ve asgari biryer kaplayan bir parçasının hafifçe yer değiştirmesiyle bile bazen köklü bir şekilde olmak üzere, her an değişir. Görece değişmez olan

yarı-yapay eylem" dijital teknolojilere değil, her türlü yaratım sürecine özgü bir eylemdir. Zaman teknolojilerinin yaptığı şey ise, bu yarı-yapay eylemin kuvvetini arttırmaktan ibarettir.

bu iç ve merkezi beden daima mevcuttur... daima etkindir: Büyük bedenın diğer parçalarını onun yoluyla ve sadece onun yoluyla hareket ettiririz. Önemli olan eylem olduğuna göre ve eylediğimiz yerde olduğumuz artık anlaşıldığına göre, devasa bedeni yadsıyabilmek için bilinci genellikle asgari bedene kapatırız. Düzenlenmiş, küçük bedenimizin yüzeyi, edimsel hareketlerimizin alanıdır, çok büyük olan inorganik bedenimiz ise potansiyel, teorik olarak mümkün eylemlerimizin alanıdır." A.g.e., s. 1194-1195.

2. BÖLÜM

PAİK: VIDEO, AKIŞLAR VE GERÇEK ZAMAN

1. Çekim (ya da “alışkanlık”)

Dörtnala koşturan, kaçarak uzaklaşan, karşılaşan ve çarpışan hareketlerin kaosunda, göz çok basitçe hayata kırıdır. İnsan gözünü bir hatırlatma gibi kullanmayı reddeden kameranın mekanik gözü, görsel olayların kaosu içinde, kendini hareketlerin çekmesine ve itmesine bırakarak, kendi hareketinin ya da salınımının önünü açar ve zamanın gerilmesini, hareketin parçalanması ya da tersine kendinde zamanın massedilmesini tecrübe eder.

Dziga Vertov

1.1.

Sinema dünyanın bir “imaj” akışı olduğunu ve bu imajlar dünyasının sürekli bir varyasyon gösterdiğini açığı çıkarmıştı, şimdi *video teknolojisi ise bu akışları yersizyurtsuzlaştırır*. Yalnızca hareketleri, imajların sonsuz varyasyonunu değil, imajları oluşturan “zaman-madde”yi de (elektromanyetik dalgalar)

böylece gözler önüne serer. Video teknolojisi, *göstermeyen akışlar (dalgalar) ve gösteren akışlar (imajlar) arasında bir ilişki kuran makinesel bir düzenlemedir*. Akışların genel kod çözümüne dayalı imaj üretiminin ilk teknik yoludur.¹ Fotoğraf en başından beri zamanı kristalleştirmenin bir teknolojisiydi, çünkü yarattığı imaj, diyafram açıklığının süresine, zamanı alıkoyma

-
- 1 Kapitalizmde akışların genel yersizyurtsuzlaşmasına karşılık gelen teknik bir ifade aracının bir örneğini alalım: *herhangi akışın bizatihi gerçekleşmesi* olarak düşünülebilecek olan elektrik akışı. Marshal MacLuhan, başka bir yoldan, "Elektrik ışığı saf bilgidir, mesajı olmayan bir araçtır" diyecektir. Oysa elektronik ve enformatik teknolojilerle üretilen bütün imajlar ve bütün sesler, akışta akıp gitmekte olan yeğinliklerin, kuvvetlerin, alanların dönüşümleri ve kombinasyonlarıdır (bileşimleri). Video için elektro-manyetik akış, telematik için optik akış, enformatik için algoritmalar akışı. Öncekinden sonrakine geçiş, giderek ileriye taşınan bir yersizyurtsuzlaşma olarak tanımlanabilir. Fiberoptik, bakırın yerini alır. Lazerin ve silika fiberin gelişile birlikte, ışık, bir ağ üzerindeki enformasyonların vektörü olarak elektrik sinyallerinin yerini alacak şekilde, yönlendirilebilir ve yönetilebilir. Enformatik akış, matematik (söylemsel-olmayan) bir dilden başka bir şey olmadığı için, hem maddeden hem de ışıktan kurtulur. Ama her durumda bizi özellikle ilgilendiren, *yeni paradigmanın getirdiği, göstermeyen akış ve gösteren akış arasındaki ilişkidir*. İmajlar ve sesler, malzemesi, akışlar tarafından kurulan, *sürekli bir modülasyona ve aralıksız bir varyasyona tabi* olan bu yeni maddeden oluşan makineler tarafından üretilir. Aslında "imajları oluşturan bu akış figürleri hiçbir şekilde ne gösterendir, hatta ne de gösterenin asgari öğeleri anlamında göstergelerdir; bunlar gösterge-olmayandır ya da daha ziyade, bir toplamda bir araya gelerek imajları oluşturan, ama bir toplamdan diğerine geçerken hiçbir özdeşliği korumayan *göstermeyen göstergeler*, birkaç boyutlu gösterge-noktalar, akıştan kesilmeler ya da şizelerdir. Figürler, yani şizeler ya da akıştan kesilmeler hiçbir surette figüratif değildirler; yalnızca yerini bir diğerine bırakmak üzere çözülen belirli bir kümelenişte figüratif hale gelirler." G. Deleuze-F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, 1972, s. 286. Artık insani öznelikten geçmeyen ama başka özneleşme süreçlerine ve başka oluşlara açılan semiyotikler, diller, kodlamalar. Elektrik dili ne ses ne de yazı yoluyla ilerler; "bilgisayar bilimi de bunlar olmadan ilerler... bilgisayar, dijital akışlardan kesilmeler (şizeler) üzerinde ve onlar yoluyla işleyen anlık ve genel bir kod çözme makinesidir." A.g.e., s. 287.

kapasitesine bağlıdır. Bir oluşu sabitleyip yakalar. Fotogramı ortaya çıkaran sinema, “hareket yanılması” (Bergson’un tanımına göre)² yaratır. Ama yalnızca video teknolojisi, hareketi, yani artık mekânı kateden bir “hareket eden”i değil de, ışığın “saf titreşimleri”ni kapmayı başarır.

Video da hareket ışıktır. Hareket, her şeyden önce, video-ima-jın yapısının hareketlerinde bulunur. Hareket edenden ziyade imajın yapısına, yani mekânı kateden imaja aittir. Video doğrudan ışıkla ilişkilidir, çünkü ışığın bir teknoloji yoluyla dönüşümü-kodlanması demektir. Hareket, imajın elektronik yapısıyla, onun tanecikleri, çizgileri, dokusuyla üretilir. Nesnelerde hareketler, frekanslar, atomlar, enerji vardır. Video, bu enerji yüklü nesnelerin algısını ve farklı bir gerçekliğin keşfini mümkün kılar.³

Sinemanın oluşumsal ögesi hâlâ fotogramken (yani kendi teknolojisiyle imaj yaratma düzeyinde, bunu böyle kabul etmek gerekir, zira montaj⁴ başka bir oluşumsal ögeyi, zamansal bir ögeyi devreye sokar), videoda bu öge “zaman”dır. Bu

2 Hareket yanılması eleştirisiyle yetinmesi nedeniyle Bergson’un, sinemada en başından beri aktif olan zamanın kristalleşme kuvvetini kavramadığının altını çizmek gerekir: “İnsan, sanat ve kültür tarihinde ilk defa, zamanı sabitlemenin, aynı zamanda onu *yeniden üretmenin*, tekrarlamamanın, ona ne kadar isterse o kadar çok kere geri dönmenin yolunu bulmuştu. İnsan, *gerçek zaman matrisini* elinde bulunduruyordu. Bir kez görüldükten ve sabitlendikten sonra zaman, artık metal kutularda, teorik olarak sonsuza saklanabilirdi.” Andrei Tarkovski, *Le temps scellé*, Cahiers du cinéma, 1989, s. 59. Ama bu “gerçek zaman matrisi” uygun teknolojik düzenlemesine ancak videoda kavuşur.

3 Maurizio Lazzarato’nun Angela Melitopoulos ile yaptığı söyleşi, “Vidéo, temps et mémoire”, *Chimères*, n° 27, Kış 1996.

4 Montajda hareket, insani algıyı sinematografin yarattığı “hareket yanılması”yla karşılaştıran Bergson’un düşündüğü gibi, projeksiyon aleti yoluyla imajlara verilmiş değildir. Bergson’a göre sinematograf, gerçekliğin anlık pozlarını (fotogram) alır ve imajlara mekanik bir hareket katarak hareketi yeniden inşa eder.

Bergson’un görmediği şey, montajın, filmde bir geçmişi ve bir geleceği dağıtan öge, zamanın gerçek ortaya çıkışı olduğudur.

bakımdan sinema teknolojisi, bir geçiş momentine, akışların genel kod çözümüne doğru bir geçiş karşılık gelir: Sinema teknolojisi, fotografik iz (ışığın bir taşıyıcı üzerindeki kimyasal izi) ve akışın (fotogramın akması) bir düzenlemesidir. İmajın otomatik üretimi henüz herhangi (elektronik) akışın ürünü değildir, sonsuz bir varyasyon içeren göstermeyen “figürleri” henüz ayırıp almaz, henüz imaj-maddede devam etmez. Video teknolojisi, (Bergson’un anladığı şekilde) madde ile beden algısı arasındaki ilişki için iyi bir metafordur. Video-imağ, mekanik bir düzenleme yoluyla harekete geçirilen hareketsiz bir fotogram değil, elektronik bir fırçayla çizilen, sürekli oluşum halindeki bir profildir. *Video-imağ kendi hareketini doğrudan maddenin dalgalanmasından alır, bu dalgalanmanın kendisidir.* Video teknolojisi, kendi imağı da akışlar arası bir ilişkiden ibaret olan akışların bir modülasyonudur. Zaman-maddenin sıkışması- genleşmesidir.⁵ Bu “kaba” algının imağı da kendini belleğe (montaj), ikon biçiminde değil, bir noktalar ve çizgiler dokusu olarak sunar. Dolayısıyla video, imajlar sunmaz, yalnızca bir doku oluşturan çizgileri gösterir. Doku ile video arasındaki fark, videonun yeni motiflere göre daima ve sonsuzca örmesi ve yeniden örmesidir.

Bu sentez sürecine, gizlenmiş bir şekilde olmakla birlikte, Mac Luhan’da bile rastlanır. Video-imağ izleyiciye saniyede yaklaşık 3 milyon nokta sunar, izleyici ise imağ oluşturmak üzere, tek seferde bunların sadece birkaç düzinesini alıkoyabilir. Her

5 “Videoda, hareketi oluşturan şey, (sinemanın tersine) planların art arda gelişi değil, ışığın hareketidir... İşlediğim şey, planların dizilişi değil ışıktır... Başarısız olursam eğer, yine sinematografik şemalara düştüğümdendir. Videoyla çalışmaya başladığımda, hareketin, herhangi bir şeyin mekânda yer değiştirmesiyle ilgili olmadığını fark ettim... bunu yalnızca videoyla keşfettim, önceleri böyle düşünmüyordum... Video-imağ yavaşlatıldığında (böylelikle imağ genleşir, uzatılır) hareketin azalmadığını, tam tersine hızlanabildiğini, taneciklerin farklı bir şekilde hareket ettiğini anladım. Sinemada yavaş çekim, planların daha yavaş bir art arda gelişidir, videonun bununla hiç ilgisi yoktur.” A.g.e., s. 96.

video-imaj açık ve daha az açık noktaların bir mozaığıdır ve bizi her an, bu mozaığın öğelerini bütün anlamların yeginalikli bir katılımına “kapatmaya” (sentezlemeye) zorlar.

1.2.

Bu bağlamda videonun Bergsoncu nitelikleri, sinemaya nazaran özgüllüğüyle birlikte, video sanatçıları tarafından daha 60'lı yıllarda tanımlanmıştı. Sinema kamerası, nesnenin bir taşıyıcı üzerindeki izi anlamında algı yanılsamasına çok daha yakinken, imajların “var” olduğunu görmek için video kamerayı bağlamak yeterlidir. “Video yapmak için bir video kayıt cihazına ihtiyacımız yok. Çalıştırdığımız anda devreler aktif hale gelir, hırıldamaya başlar, çalışır ... her şey birbiriyle bağlantı içindedir, dinamik bir canlı sistem, bir enerji alanıdır.”⁶ Saf titreşimlerin, zaman-maddenin akışı içindeyizdir. Kaydetmeye karar vermek, kameraya değil, video kayıt cihazının çalıştırılmasına bağlıdır. “Kamera daima çalışır; daima bir imaj vardır. Daha başlamadan bile önce, evrende olduğu gibi, zaten çalışmakta olan bir şeyler vardır.”⁷

Video yapılırken, onu kullanma niyetinin ortaya çıkmasından önce de var olan, sürekli bir “evrensel varyasyon” sürecine dahil olunur (bağlanılır), bir akışın içine yerleşilir. “Gerçek zaman” dediğimiz, sinemanın tanımadığı süre işte bu süredir. Televizyon, videonun imajların sonsuz çoğalmasıyla tanımlı özgünlüğünü “görünür” kılmıştır. Televizyondan beri dünya artık imajdır, dünya imajlardan yapılmıştır. Dolayısıyla artık bir imajı temsil etmek, yaratmak gerekmez (sanatçılar “imajlar işlenir, yaratılmaz” der bize).

6 B. Viola, “L'espace a pleine dent, Où va la vidéo”, *Cahiers du cinéma*, Paris, 1986, s. 65.

7 A.g.e., s. 65.

1.3.

Sinemanın teknolojik düzenlemesi ile videonun düzenlemesi arasındaki spesifik farkı daha iyi kavramak için ek bir analiz gerekir. Bizden önce Gilles Deleuze, sinemayı ve Bergson okumasını harikulade bir şekilde iç içe geçirdi (zaten bizim düşüncemiz de onun sayesinde bir tutarlılık kazanabildi). Deleuze, saf algı kavramı ile sinemanın bizi bir imajlar dünyası olarak dünyaya yeniden yerleştirmesi arasında çok yerinde ve özgün bir karşılaştırma yapar. Ben de bu fikirlerden yola çıkarak, yalnızca video teknolojisinin bizi imaj olarak dünyaya nasıl yeniden yerleştirdiğini değil, aynı zamanda Bergson'un kuramlaştırdığı şekliyle, "algı" ve "bellek" arasındaki ilişkiyi de nasıl yeniden ürettiğini göstermek istiyorum.

Bunun için, bir video sanatçısının (Nam Jun Paik) video yoluyla renk üretimini açıklama biçimi ile Bergson'un bir "bilinç" yoluyla gerçekleşen renk algısı dispozitifine getirdiği tanım arasındaki benzerlikten yararlanacağız.

Saf algıyı imaj olarak tanımladık, ama burada söz konusu olanın kendinde imaj, hiçbir gözün görmediği imaj olduğunu hatırlatmamız gerekir. Burada ışık akışından, hatta bu kavramı bilincimiz tarafından (bir "imaj" aracılığıyla) algılanabilir kılmak adına, Bergson'un dediği gibi, sonsuz titreşimlerden, "saf sarsıntılar"dan bahsetmemiz daha doğru olur. Doğrusu, imaj en başından beri bir sentez, saf algının bir sabitlenişidir. İmaj hâlihazırda, eylemin ihtiyaçlarına uygun olarak, saf sarsıntıların bir seçimi ve sıkışmasıdır. "Ama hakikat şudur ki bu bağımsız imaj zihnimizin yapay ve geç bir üründür."⁸ Bergson'un güzel bir metaforuna başvuracak olursak, algımızın imajı, video-imaj gibi, "görsel toz"dan doğar.

Videonun bizim için mümkün kıldığı şey, imajın berisine geçmek, saf algı boyutuna ait olan bir şeye, ışık akışlarına, akış-madde akışlarına "erişmek"tir. Video, bilincimizin eriş-

8 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 304.

mediği yere dalıverir. Bergson'un bahsettiği saf algıya ait bir şeyleri yakalar ve işler.

Deleuze'e göre, bizim için "saf algı" ancak "olması gereken" olarak mevcuttur. Dolayısıyla bir soyutlamadır, zira her zaman, bir şeylerin yüzeye çıkmasına izin veren bir filtreyle birlikte bulunur: "Kaostan herhangi bir şey çıkması için, büyük bir eleğin elastik ve biçimsiz bir zar, elektromanyetik bir alan gibi araya girmesi gerekir... Fiziksel bir bakış açısından, kaos evrensel bir baş dönmesi, infinitesimaller ya da sonsuz küçükler olarak bütün olanaklı algıların toplamıdır; ama elek bundan, kurallı algılarla integrali alınabilecek diferansiyeller çıkarır."⁹

Deleuze'e göre, duyularımızdan başlayıp, ötesinde "saf algı"nın (kaosun) bulunduğu son filtreye kadar, üst üste bindirilmiş bir filtreler ya da elekler sonsuzluğu vardır. Videonun işlettiği elektromanyetik elek, "saf algı"ya duyularımızın filtresinden daha yakın bir filtredir.

Saf algıyı düşünmenin zorluğu, kendileriyle birlikte düşünmeye ve hatta görmeye alışık olduğumuz (homojen) mekân ve zaman kategorilerini terk etmemizi gerektirmesidir. Şeylerin niteliğine değil, eyleme gücümüzün şemalarına (ve bilme yetimizin koşullarına) denk düşen bu kategorileri terk ettiğimizde, başka bir boyuta, algı-maddeye gireriz. Kuvvetlerin ama hem uzamlı hem de yeğinlikli kuvvetlerin bir dünyasıdır bu, uzamsal olan ve olmayanın, nitelik ve niceliğin bir karışımı.

Bergson'un çalışması, adeta Paik'in "sentezleyici"si gibi, yani varlıklar arasında, insanın ve doğanın bir birliğini ifade eden ve bize yeni bir madde, yeni bir başkalaşım ve yaratım gücü sunan bir sürekliliği yeniden oluşturabilme kapasitesi gibi işlev görür.

Mekân ve zamanın (mekân ve zaman kategorilerimizin) ötesindeki bir boyut olarak, uzamsal olanın ve olmayanın, ni-

9 Gilles Deleuze, *Le pli*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, s. 104.

telik ve niceliğin bir karışımına işaret eden böyle bir saf algı tanımını anlamak ve kavramak epey zor görünür. Ama bilim gibi yeni teknolojiler bu yeni dünyaya ait bazı şeyleri görmemize yardımcı oluyor.

1.4.

Bergson'a göre somut algımız, sonsuz titreşimlerin bir andaki sıkışmasıdır; algı-maddenin saf sarsıntı akışlarının bir sentezidir. Aslında bir duyum ya da bir imaj nedir? Alımlayıcı bir yüzeyde trilyonlarca saf titreşimin, trilyonlarca saf sarsıntının sıkıştırılması işleminden başka bir şey değildir. Dolayısıyla imaj, bir akış sıkışmasıdır. "Evrene ilişkin art arda gelen algılarımızın niteliksel heterojenliği, bu algıların her birinin belli bir süre kalınlığı üzerinde yayılmasına, belleğin burada, art arda gelseler de bize bir arada görünen devasa bir sarsıntılar çokluğunu yoğunlaştırmasına bağlıdır."¹⁰

Algı (imaj ya da duyum), Bergson'a göre, bilinç ve maddenin kesişim noktasına yerleşir ve bize özgü olan, bilincimizi karakterize eden sürede, Bergson'un "şeylerin [kendi] süresi" olarak tanımladığı devasa periyotları yoğunlaştırır. Dış dünyada cereyan eden son derece uzun bir "tarihi" tek bir anda yoğunlaştırırız. Mesela, daha büyük dalga boyuna sahip olan, bu nedenle de titreşimlerinin sıklığı daha az olan kırmızı ışığı ele alalım: Kırmızı ışık tek bir anda art arda 400 trilyon titreşim gerçekleştirir. Bizim kırmızı ışık olarak algıladığımız şey, bu sürenin, fizyolojimiz yerine eyleme gücümüzün tanımladığı kendi süremizin sıkışma-gevşeme kapasitelerine uygun olarak bölünmesi, sıkışmasıdır. Bergson, algı eyleme kapasitemizin olduğu yerededir, diyecektir çok kez. Bu koşullarda, algı bir zaman, bir süre ilişkisidir: Anlama yetimizin kategorilerini kullanarak, zamanın mekânla ve "insan" eyleminin süresiyle karıştığı saf algının süresi. Bedenin ve zihninin (farklı tarzlarda

¹⁰ Bergson, a.g.e., s. 73.

olmakla birlikte) rolü, şeylerin süresinin art arda gelen anlarını –içinde ve kendileriyle birlikte eylediğimiz- bir zamanda ve bir mekânda birleştirmek, şeylerin süresini “insani” bir sürede sıkıştırmaktır.

Örneğin, algıladığımız iki rengin indirgenemezliğinin, bunların gerçekleştirdiği trilyonlarca titreşimin tek bir anda sıkıştığı bu dar süreye bağlı olduğunu algılayamaz mıyız? Bu süreyi esnetebilirsek, yani onu daha yavaş bir ritimde yaşayabilirsek, bu ritim yavaşladıkça renklerin soluklaştığını ve hiç kuşkusuz hâlâ renkli olmakla birlikte saf sarsıntılarla karışmaya giderek daha da yaklaşan ardışık izler halinde uzadığını görmez miyiz?¹¹

Bergson, bilincimizin ritmiyle, kırmızı rengin bir andaki “kendinde” süresini görmenin 250 yüzyıl alacağını hesap eder. Dolayısıyla bellek, (sonsuz sayıda fenomeni depolayabilecek olan) saf süreyi, onu katılaştıran ve bölen insani bir sürede sıkıştırır. Bu bölünme, mekân aracılığıyla gerçekleşir. Aslında Bergson algımızı zamansallıklar arasındaki bir ilişki olarak düşünemeyişimizin, bütün hareketleri ısrarla mekâna bağlama alışkanlığımızın bir sonucu olduğunu ifade eder. Algımız دائما, maddenin belirsiz çokluğunun üzerine homojen bir mekân gerer. Oysa bunun tersine, zamandaki hareketleri dikkate almak gerekir. Daha sonra göreceğimiz gibi, video teknolojisinin yaptığı şey tam da budur. Bu bakış açısından, video teknolojisi yok olup gidişine ağladığımız doğal algıdan daha “gerçek”tir.

1.5.

Paik’in ilk bakışta gizemli görünen şu önermesinin anlamını artık daha iyi kavrayabiliriz: “*Video, zamandır.*” Paik’e göre, videonun teknolojik düzenlemesi, Bergson’un işaret ettiği, farklı zamansallıklar arasındaki ilişkiyi taklit eder. Video nasıl renk üretir? Akış-maddenin akışını, bu akışın oluşunu işleyen bir teknoloji aracılığıyla spesifik bir şekilde modüle

11 A.g.e., s. 227-228.

ederek. Video-makine, mekân ve zaman kategorilerimizle algılanamayan bir hareketi bizim için algılanabilir olan başka bir harekete dönüştürmesi bakımından, tam olarak bir beyin gibi işler. Videonun saf algısı, onun enerji-maddesi, imajların kendilerinden “üretilmiş” olduğu saf sarsıntılar, titreşimler demek olan elektromanyetik dalgalar tarafından oluşturulur. Renk, bize uygun olan bir sürede video makinesi tarafından sıkıştırılan spesifik titreşimlerin eşlik ettiği elektromanyetik bir dalgadır. Ama burada teknoloji, zihin (öznellik) gibi işler; çünkü saf algının süresini insani bir süreyle buluşturan odur. Şimdi akışlar arasındaki ilişkiyi örgütleyen şey, teknolojik düzenlemedir.

Paik'i dinleyelim:

Televizyonun mekânı olmadığından tüm bir mekânsal bilgiyi, kalınlığı olmayan çizgiler ve noktalar şeklinde ifade etmek gerekmiştir; böylece sinyal tek bir kanalda kablolu aktarılabilemiştir. Ayrıca bütün renkler de zorunlu olarak bu çizgiye yerleştirilmiştir. Bunu yapmak için bir tür toplumsal sözleşme icat etmişlerdir. Renk alttaşıyıcı adını verdiğimiz bir dalga, saniyenin 3,5 milyonda birine eşittir. Bu dalgalar zaten çok kısa olsalar da yeniden birçok evreler halinde bölünür: mesela gökkuşağının yedi rengi. Bu dalganın ilk yedincisi 'mavi', sonraki yedi 'sarı', daha sonraki de 'turuncu' vs. adını alır. Bu devre çok çabuk bir şekilde açılıp kapanarak (saniyede 21 milyon kez) renkleri sıraya koyar. Doğada olduğu gibi, televizyondaki rengi de ortaya çıkaran bu çok ama çok hızlı zamansal art arda gelişir. Bu bir toplumsal sözleşmedir. Bir film yaptığınızda, doğa, objektif aracılığıyla kimyasal maddeleri renklendirir. Oysa televizyonda, gerçeklik ve imajlar arasında doğrudan bir ilişki değil yalnızca kod-sistemleri mevcuttur. Böylece zamansal boyuta geçeriz.¹²

Video-imaj ışık akışlarının akıp gidişinin bir sıkışması-modülasyonudur. Bu ilişki makinede bellek tarafından değil, teknolojik bir dispozitif tarafından belirlenir. Video algısı, gö-

12 2 N.J. Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Éditions Lebeer Hossman, Paris, 1993, s. 110.

zün fizyolojisinden ziyade, Bergson'un tanımladığı dispozitife yakındır. Aslında algı-maddeyi, hareket-maddeyi, dalga-maddeyi, sonsuz sarsıntıları insani bir sürede "sıkıştıran" bir teknoloji söz konusudur. Renk, sürenin ve zamanın teknolojik olarak işlenmesi yoluyla algımıza geri verilir. Nihayet doğal algı, belleğin ve beynin müdahalesi yoluyla algılanabilir kılınan göstermeyen akışların belirli bir dönüşümüdür. Video teknolojisi, akış ve bilinç arasındaki ilişkiyi taklit eder.

Bergsoncu metafiziğin izlerine, Bill Viola'nın bizim algımız ile video kamera algısı arasında kurduğu ilişkide de rastlarız. Burada, titreşimleri ve frekanslarıyla saf algıdan, "zaman da bir bölünme" olarak tanımlanan imaja geçiş, algımızın ve onun sınırlarının özgül farkını ortaya çıkarır

Televizyon imajı, elektrik enerjisi dalgalarının istikrarlı bir güzergâhı, aynı çınlayan bir nesnedeki gibi özgül frekanslı bir titreşimler sistemidir. Katot ışınlı tüpün yüzeyinde gördüğümüz imaj, ekranın arkasına çarpan elektron akışının bir parçası olan, böylelikle sıkıştırılmış yüzeyinin fosforunu ışılatan, hareket halindeki bir ışık noktasının izidir. Video da sabit imaj yoktur. Sabit ya da hareket halinde olsun bütün televizyon imajlarının dokusu, sürekli yansıtılan radyoaktif bir elektron demeti, kameradan ya da video kayıt cihazından gelen elektrik uyarılarının sürekli akışıdır. Çizgilere ya da karelere bölünme yalnızca *zamandaki bölünmelerdir*; yani elektron akışlarının içindeki etkinlik periyotlarını belirleyen *zamansal pencerelerin* açılıp kapanışlarıdır. Dolayısıyla televizyon imajı canlı ve dinamik bir enerji sahası, bu kadar küçük zaman birimlerini ayırt edebilme kapasitemizi aştığı ölçüde bize katı görünen bir titreşimdir.¹³

2. Montaj-"processing" (ya da bellek)

Sine-göz okulu, filmin "aralıklar" üzerine, yani imajlar arasındaki hareket üzerine inşa edilmesini öngörür... Hareket sanatının malzemeleri, öğeleri asla hareketlerin kendisi değil,

13 B. Viola, *Vedere con la mente et con il cuore*, Gangemi Editore, 1993, s. 73.

*aralıklardır (bir hareketten ötekine geçişler).
Bir müzik notası sistemini, bir ritim ve aralık analizini
andıran montaj tabloları vardır.
Dziga Vertov*

2.1.

Az önce açıkladığımız video çekim tekniği ile Bergson'un tanımladığı şekliyle, bedenimizin duyu-motor işlevi arasında bir benzerlik kurulabilir. Aslında videonun teknolojik dispositif, sıkışma-genleşme imkânları bedenimizinkinden çok daha fazla olsa da, bir hareketi bir başkasına dönüştürmekten başka bir şey yapmaz. Bunlar sadece şimdinin planında etkin olurlar. Tersine, imaj işleme teknikleri belleğin "özgür" çalışmasını yeniden üretmeye izin verirler.¹⁴ Tıpkı ("kaba") algının zihinsel emeğin "sentez" faaliyeti yoluyla yeniden işlenmesi gibi montaj teknolojileriyle işlenen video kaydı da imajların "sonsuz" üretimini mümkün kılar. Videoyla birlikte, makineyi edimsel nesneyle rezonansa girebilen ve böylelikle edimsel imaj ve anı arasındaki devreyi yeniden üretebilen bir bellekle donatmanın yalnızca ilk adımı olsa da, teknoloji "zihinsel emeğin" gücünü artırmaktan başka bir şey yapmaz. İmaj işleme teknolojileri, çekim yoluyla oluşturulmuş sürenin işlenmesinde belli bir "özgürlük" alanı açan akış sentezleridir. Video, bir taraftan, tüm virtüellikleri ve edimsellikleriyle birlikte saf algının dünyasını insan için erişilebilir hale getirir, bir taraftan da, zaman-maddenin sıkışması ve gevşemesi, montaj teknolojisinde neredeyse

¹⁴ Bedenin ve beynin çalışması otomatik bir çalışmadır; bu çalışmada bellek hiçbir özgürlüğe sahip değildir, çünkü ereksel eylemin gerçekleşmesine tamamen massedilmiş haldedir. Bellek, zamanı sıkıştırır ve genişletir, ama tekrarlanan bir "alışkanlık"tır. Bellek, "özgürce" imajlar üretmeye başlayamaz ve ancak ereksel eylemin zorunluluğundan kurtulmayı başardığı andan itibaren "zihinsel emeğe" dönüşür. O zaman algı sürecine, belirsizliği ve öngörülemezliği dahil edebilir. Aynı şekilde video kayıt cihazı ve en sofistike imaj işleme teknikleri, akışların sıkışması-gevşemesinde daha büyük bir özgürlük sağlarlar.

sonsuzca uzanan yaratım imkânlarına kavuşur. Öyle ki süreler (bizim süremiz ve evrende olan süreler) arasındaki ilişki, deneyim ve temsil biçimlerinin ötesine geçmemizi mümkün kılan düzenlemeleri açığa çıkarır.

Nam June Paik'e göre, yalnızca imajın işlenmesi, "gerçek belleği" videoya dahil etmeye izin verir. Bu bakış açısından video kamera, ışık akışlarına (dalgalara) yerleşmiş bir girdi-zaman ve çıktı-zaman dispozitifinden, yani özgürlüğe hiç yer olmaksızın, sıkışmaları ve gevşemeleri "alışkanlık" biçimi altında yeniden üreten bir dispozitiftir. *Kamera dispozitifini çalıştırmakla yetindiğimizde, "şimdi" deyiz, yani zaman-maddenin ve madde-algının sıkışması-gevşemesindeyiz demektir. Oysa belleğin zamanını sıkıştırmak ve gevşetmek için imaj işleme teknolojilerine başvurmak gerekir:*

Oysa gerçek yaşamda (yani "canlı" yaşamda) girdi-zaman ve çıktı-zaman arasındaki ilişki çok daha karmaşıktır. Mesela bazı uç durumlarda ya da rüyalarda, bütün bir yaşamımız saniyeden bile daha az bir zamana sıkıştırılmış bir geriye dönüş biçiminde yaşanabilir... ya da Proust örneğinde olduğu gibi, çocukluğumuzda yaşadığımız kısacık bir olay üzerine, man-tar kaplı odanın bir köşesinde, bütün bir yaşamımız boyunca düşünüp durabiliriz. Bu, *bazı girdi-zaman parçalarının çıktı-zaman içinde istenildiği gibi genleştirilebildiği ya da sıkıştırılabildiği anlamına gelir...* bu (yalnızca niceliksel değil aynı zamanda niteliksel) başkalaşım, bilgisayar diliyle söylersek, merkezi işleme birimi olan beynimizin bir işlevidir. *Montaj süreci beynin bu işlevinin simülasyonundan başka bir şey değildir.*¹⁵

15 N.J. Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Éditions Lebeer Hossman, Paris, 1993, s.124-125. Angela Melitopoulos ise daha öznel bir açıdan şöyle der: "Videoyla çalışmam boyunca, belki de bir bellek sayılabilecek bir şey kurdum. Makineye bağlı olan ikinci bir bellek düzeyi gibi. Belleğimi yalnızca video aracılığıyla anladığıma göre. Yaşanmış ama unutulmuş bir deneyim etrafında yeniden bir anı zinciri kurabilirim. Film çekmeye başlıyorum ve yaşanmış deneyimimle ilişkiler kuruyorum. O zaman imaj zincirleri beliriyor ve ileri ya da geri gidebilirim; içlerinde devindiklerime paralel olan, farklı imaj rejimleri kullanıyorum. Giderek başka şeyler çağırılıyor; paralel yollar, kimi zaman 'gerçek' anılardan daha açık olan

Ya da daha anlaşılır olması için, Bergson'la birlikte video-montajın "maddi sentezler"den ziyade belleği ve zihinsel emeği taklit ettiğini söyleyebiliriz. Paik'in bahsettiği "genleşme" ve "sıkıştırma" hareketleri, video kamera tarafından kristalleştirilen süre üzerinde işler. Bir kez daha, bu montajın sinema montajından farkı çarpıcıdır.¹⁶

Bill Viola, videodan simülasyon tekniğine ve dijital tekniğe geçişi, algı ve bellek arasındaki ilişkinin gelişimi olarak tanımlar, çünkü video kayıt cihazı, "ilkel" bir biçim altında olsa bile, en başından beri zihinsel emeğin bir simülasyonudur. "İlk video kameranın (ve onun video kaydedicisinin) bize seçici olmayan, ilkel bir bellekle birleştirilmiş bir göz sunmasının ardından, şimdi bu evrimin bir sonraki aşamasına geçmiş bulunuyoruz: yapay olsalar da, algının ve zeki düşünce yapılarının çağına."¹⁷ Simülasyon teknolojilerinin geliştikçe, "bellek çalışmasının ilkelliği"ni azalttığını ifade eden Bill Viola, bize farklı teknolojilerin makinesel filumunu başka bir şekilde oluşturma olanağı tanır.

benzer anılar kurmak için onları kullanabilirim ve onları gördüğümde belleğim farklı bir şekilde harekete geçer. Bu kayıt ve bunun ima ettiği çalışma sayesinde, kendi belleğimi ya da her durumda belleğimdeki bir şeyleri yaratabilirim." Maurizio Lazzarato'nun Angela Melitopoulos ile yaptığı söyleşi, "Vidéo, temps et mémoire", *Chimères*, n° 27, Kış 1996.

16 "Elektronik yapı ve imaj üzerine çalışmayı tanımlarken buna montaj değil, süreç, (İngilizler gibi) video-processing demek gerekir. Montaj, sinematografi diline aittir. Planları ve sesleri bir araya getirmek anlamına gelir. Processing, imajın kendisini işlemektir. Yani imajın bir yerden başlaması, değişmesi, başka şeye ve sonra yine başka bir şeye dönüşmesi anlamına gelir. İmajı başlangıçta görmek zorunda değilsiniz, önceden belirlenmiş değildir. İmaj, mümkün farklı oluşlara sahiptir. Bir imajı seneler boyunca sonsuza dek işleyebilirsiniz... Onu uzatabilir, yavaşlatabilir, hızlandırabilir, bir parçasını alıp gerisini unutabilirsiniz. Sinemadan farklı olan yanı budur. Sinemadaki gibi her şeyi blok halinde almak beni ilgilendirmiyor." Maurizio Lazzarato tarafından Angela Melitopoulos ile yapılan görüşme, "Vidéo, temps et mémoire", *Chimères*, n° 27, Kış 1996.

17 B. Viola, *La Vidéo*, Communications, Paris, s. 72.

2.2.

Sinemanın kendi gelişiminin sonunda, zihnin, bedenlerin tüm bir motor sistemine önsel bir şekilde, zamanı doğrudan deneyimleyebildiği zaman-imaja (ve yalnızca estetik süreçler aracılığıyla) varmasından sonra, videoya gelindiğinde, artık bu deneyimin doğrudan onun kendi teknolojisine ve işleyişine kazılı olduğunu söylememiz gerekir. Videonun en önemli kavramı zamandır (hareket değil). *Videonun esasını oluşturan öge, etimolojik kökeninin ima ettiği gibigörüntü değil, zamandır.* Videonun en önemli sermayesi, bir video sanatçısının bize hatırlattığı gibi, “kronolojik bir zamanda değil, düşüncede içerilmiş bir harekette - kendini erişilebilir kılan bir zaman topolojisinde” bulunur.¹⁸ Bu da, daha önce gördüğümüz gibi, üç farklı tarzda gerçekleşir: Birincisi zaman-maddenin “sıkışması”, ikincisi geçmişin “sentezi”, üçüncüsü ise “oluşmakta olan” zamana müdahale etmek üzere, zamanın korunumu ve birikiminden nasıl faydalanıldığıyla ilgilidir. Videoda “canlı olarak” dediğimiz şey, işte bu zamana müdahale etme kapasitesidir. *Dünyanın sürelerine müdahale etmek için zamanı alıkoyabilme kapasitesi, oluşmakta olan şimdi üzerinde eylemek için zamanı kullanabilme kapasitesidir.*

Paik’in dediği gibi, “Platon, sanat doğayı taklit eder diyor-du, video ise zamanı taklit eder.” Video, zamanın farklı işlevlerinin ve farklı sentezlerinin tümünü taklit eden ilk teknolojidir. Video teknolojisi, sadece zaman maddeyi modüle ettiği için bir zaman teknolojisi değildir. *Daima bir süre üzerinde işlediği için de böyle bir teknolojidir.* Zira bu teknoloji, sinema teknolojisinin tersine, gerçekten *canlı olarak* ve *olayın içinde* varlığını sürdürür. Sinemada zaman, tanımı gereği (zamanı ve sentezlerini kendisine göre temsil ettiğimiz) gecikmiş bir zamandır; oysa elektronik ve dijital ağlar toplumsal zamanın (sürekli taşınması ve yenilenmesi) üretiminin “gerçek zamanı”nda yer alır.

18 A.g.e., s. 74.

Bu teknolojiler hakkında bize bir şeyler öğretmiş olanlar (sadece sanatçılar), tam da gerçek zamanda işledikleri için, bunları olumsuz bir açıdan bile olsa sinemayla asla karşılaştırmazlar.

Varoluşsal-teknolojik bir bakış açısından, yanıt verilmesini gerektiren, aksi takdirde iletişimin kesilmek bir yana başlamasının bile mümkün olmayacağı telefona ve radar ekranına daha yakınız.¹⁹

Video teknolojisinin “gerçek zamanı”nın, televizyonun “gerçek zamanı”ndan başka bir şey olduğu asla yeterince vurgulanmamıştır. Her zaman olduğu gibi, teknolojik makine yine iktidar dispozitifleriyle karıştırılmaktadır. Televizyon, videoya özgü ontolojik dayanıklılığın yadsınması ve saptırılmasıyla kurulan bir iktidar dispozitifidir: Gerçek zaman, oluşmakta olan zaman, geçmekte ve ikiye bölünmekte olan zaman. Bu zamanın, yaratımın, seçimin, olayın belirsiz zamanı olduğunun altını çizmemiz gerek.

Sovyet sinemacılar, haklarındaki onca kafa karışıklığına rağmen, televizyonun olmakta olan “olayı algılayabilme” kapasitesindeki özgülüğünü hemen kavrayabilmişlerdir. Aslında video, sinemanın ayırmak zorunda kaldığı çekim ve montajdan (algı ve bellek) yararlanmaya imkân verir. Çekimin ve montajın aynı süreçte gerçekleşmesi, zamanın (ve düşüncenin) hareketini, taşıdığı biricik anda yakalayabilmeyi sağlar. Daha 1958’de, *Bir Sinemacının Günlüğü*’nde Einsenstein, televizyonu, düşünce için “yeni bir umut” olarak tanımlamıştı: “İşte televizyon mucizesi, bizi, hâlâ yeterince özümsemiş ve incelenmiş bile olmayan sesli ve sessiz sinema deneyimini geçersizleştirmeye hazır, canlı bir gerçeklikle yüz yüze getiriyor. Örneğin montaj, olayların algılanmasının gerçek seyrinin, bir sanatçının bilincinin ve duyarlılığının prizmasından geçirilerek yeniden oluş-

19 N.J. Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Éditions Lebeer Hossman, Paris, 1993, s. 145.

turulmuş (az ya da çok mükemmel) bir izidir. Burada, gerçekleştiği anda sunulan şey, bu seyrin kendisi olacaktır. İki ucun şaşırtıcı bir şekilde kavuştuğu görülecektir. Teatral gizemin tarihsel biçimlerinin zincirinin ilk halkası olarak, düşüncelerini ve duygularını ortaya çıktıkları anda seyirciye aksettirmekle yükümlü olan tiyatro oyuncusu, geleceğin gizeminin üstün biçimlerinin ustasına, televizyon büyücüsüne elini uzatacak; bir göz kırpması ya da bir düşünce patlaması kadar hızlı olabilen bu büyücü, onunla ilk, benzersiz ve altüst edici karşılaşmamızın gerçekleştiği saniyede, olaya ilişkin kendi estetik yorumunu doğrudan ve anında ortaya koyabilecektir.”²⁰

Eisenstein, videoyla birlikte artık *temsil* rejimi içinde olmadığımızı gösterir. Yeniden-sunum (temsil) iki zamansallığın, yani birbirinden çok uzak olabilecek olan, “yaratıcı”nın şimdisi ve eseri (yazı, resim, film) alımlayanın şimdisinin karşılaşmasını varsayar. Bunun tersine videonun zamansallığı, bizi, olayın zamanına, aynı anda hem yaratıcıyı hem de izleyiciyi içeren, olmakta olan zamana gönderir. Yaratım ve alımlama arasında bir tersine çevrilebilirliğe neden olabilen açık bir süre. Dolayısıyla video, başka estetik güçler ve başka yaratım düzenlemeleri ister. Ama başka iletişim biçimleri de ister.

3. “Gerçek zaman” (ya da zamanın ikiye bölünmesi)

3.1.

Kendimi, insan gözünün bakış açısından, mesela bu salonda bulunanların arasında göstermek için hiçbir sebebim yok. Oysa sine-gözün mekânında, kendimi yalnızca sizin yanınızda oturuyor olarak değil, dünyanın farklı noktalarında bulunuyormuşum gibi de montajlayabilirim. Sine-gözün karşısına duvarlar ya da mesafe gibi engeller dikmeye çalışmak gülünç olur. Televizyonun

20 S.M. Eisenstein, *Journal d'un cinéaste*, Moskova, 1958.

bir habercisi olarak, montajda bu “uzaktan görme”nin mümkün olduğunu anlamak gerek. Sadece insan gözünün gördüğü şeyin doğru olduğu fikri, insanın düşüncesinin kendi doğası tarafından çürütülmüştür.

Dziga Vertov

“Gerçek zaman” kavramı, video ve dijital teknolojilerin zamansallıkları hakkında yanlış anlamalara yol açabilir, çünkü gerçek zaman, mesela Virilio’nun çalışmasında olduğu gibi, yalnızca enformasyonun geçişinin eşzamanlılığına ve birandallığına göndermede bulunur.

Benjamin *Madde ve Bellek* üzerine bir yorumunda, hızlandırmanın sırf teknolojilerin bir özelliği olmayıp, tersine, hızlandırmanın ilk araçlarının bellek ve algı olduğunu hatırlatır. “Bir saniye içinde... algılamak, hareketsizleştirmek anlamına gelir.” Böylelikle Bergson insan algısını ilk hızlandırılan şey olarak ortaya koyar. “Dahası, zamanı hızlandırma kapasitesi, ona göre, algımızın temel bir koşulu olacaktır.”²¹

Bu analiz, Virilio’nun argümanlarına kökten karşıttır. Zamanın hızlandırılması, algı kapasitemizi azaltmak yerine arttırır, bunun nedeni de hızlandırmanın, aynı anda “daha fazla gerçekliği” sıkıştırmayı mümkün kılan bir işlem olmasıdır. Hızlandırma, zamanda eyleyebilme imkânımızı “yeğinliği bakımından” arttırır. Bu “sentez” gecikme, belirsizlik ve dolayısıyla da seçim kapasitemizi arttırır.

Virilio, yine gerçek zaman konusunda, J.L. Weisseberg’in bir düşüncesine dayanarak, iletim ve iletişim zamanını, imajın işlenme zamanıyla karıştırır. İlki hızlanır, oysa ikincisi katlanarak artar. Artan şey, gecikme olanağı ve dolayısıyla belirsizliğin, öngörüleemeyenin “gerçeğe” dahil olabilme olanağıdır. “Zamanı işleme”, onu alıkoyma kapasitesi hiçbir şekilde azalmamıştır.

21 Walter Benjamin, *Écrits français*, Éditions Gallimard. Paris, 1991, s. 182.

Problem başka yerdedir: İmajı işleme gücü (yaratma gücü) toplumsal pratiğin elinden alınır. Hem devlet hem de iletişim grupları tarafından sıkıca denetlenir ve kodlanır. Bize yalnızca, bu hızları ve bu imajları “işleyecek” olan bireysel ve yalıtılmış “öznelliğimiz” kalır.

Televizyon ama aynı zamanda yeni dijital teknolojiler ve bunların telematik ağlara entegrasyonunda, bu açıkça görülebilir. Çokuluslu iletişim şirketleri aslında imajın ve iletişimin teknolojik üretim standartlarını denetlemeye ve dayatmaya çalışır. Virilio bu politik problemi tamamen es geçer ve bu da bu teknolojilerin doğasının gizemleştirilmesine neden olur, çünkü aslında imajın (enformasyon) aktarım hızı artar, ama bu aynı imajların (enformasyonun) işlenmesi bu hızları sonsuzca modüle edilebilir hale getirir. Virilio’nun yaklaşımı, algının “doğallaştırılması”nı, zamanın ve hızın mekânlaştırılmasını beraberinde getirir. Onun görmenin ve algının endüstrileştirilmesine dönük eleştirisi böylece gücünü yitirir, zira bu teknolojilerin ontolojik düzlemi ile onları kendi ereklerine göre düzenleyen iktidar dispoitiflerini birbirine karıştırır.

Aslında video sanatçıları videonun “zaman” olduğunu öne sürdüklerinde, kronolojik olmayan bir zamansallığa göndermede bulunurlar.²² Görme teknolojileri bizi doğal algıdan, onun yanılsamalarından ve insanbiçimciliğinden kurtararak zamanı doğrudan deneyimleyebilmemizin yolunu açarlar.

Bir hareket eden şeyden özgürleşmiş olan bu hareket, kronolojik olmayan zaman, yeğinlikli bir hareket, olayın zamanıdır. Geçmiş şimdide devam ettirebilen ve onu geleceğe açabilen bu hareket, “matematiksel bir nokta” olmayan bir şimdidir; geçmiş, şimdi ve onların sürekli geçişlerinin bir arada varoluşudur; hareketi ortaya çıkaran, çatallanmaları, yeni virtüellik-

22 Bergsoncu kavramsallaştırma bize burada yardımcı olabilir. Bergson’a göre “algı”, varsayıldığı kadar hızlı bir şekilde (mesela gerçek zamanda ışığın hızı kadar hızlı), daima belli bir süre kalınlığına sahiptir.

leri açan zamandır. Burada an, geçmiş ve gelecek arasına pasif bir şekilde yerleşmek yerine, oluşum halinde olan ve ontolojik koordinatlar geliştiren bir oluşturmaktır.

Hareketin hareket edenden kurtulmasının ilk uğrağı olan sinema, zamanın, yaratıcı ve ontolojik bir zamanın ortaya çıkışının “temsil”ine ulaşır. Video zamanının deneyimi, sinematografik zamanınkinden açıkça farklıdır, çünkü burada zamandayızdır, olayın inşasına katılmaktayızdır. Videoyla birlikte zaman “görülmez”, yaşanır. Bu zamansallığın politik olarak önem kazanması ise, daha uzun bir gelişimi gerektirecektir.

3.2.

Televizyon eleştirilerinin çoğunun sınırlılığı, sinemanın, sinemaya özgü imaj rejiminin bakış açısından ifade edilmelerinden kaynaklanır. Bu bakış açısı, videoya özgü başkalıkların, “özneleşme odakları”nın spesifik ontolojik dayanıklılığını görmezden gelmek tehlikesi taşır. Kısacası, videoyla birlikte, başka bir imaj rejimine ve uygun bir şekilde kavramsallaştırılması gereken başka bir zamansallığa girilmiştir. Videonun ontolojik dayanıklılığının belirlenmesinin zor olduğu doğrudur: Video daha doğduğu andan itibaren devlet tarafından üstkodlanan bir teknoloji olmuştur. Dolayısıyla, videonun estetik ve toplumsal potansiyellerini saptayabilmek için bir kez daha video sanatçılarına kulak vermemiz gerekir. Televizyonun en derinlemesine eleştirilerinde, “algının serüveninin sonu”ndan (Daney) ya da çoğu zaman, sinematografik imajın estetik işlevinin yitip gitmesine nostaljik bir hayıflanmayla birlikte, televizyonun “toplumsal ya da kültürel işlevi”nden (Goddard) bahsedilir. Ama imajın “arkasında” artık görülecek hiçbir şey yoksa, imajın “içinde” görülecek hiçbir şey yoksa, bunun nedeni belki de video-imajın başka güçler ve başka pratikler yaratmasıdır. Video-imaj, artık bize bizatihi zamanın “temsil”ini algılatmıyorsa, bunun nedeni belki de video-imajın kendisinin bu zamana, bir yere, bizatihi zamanın eylem alanına dönüşmüş olmasıdır. Ar-

tık yalnızca görülecek bir imaj değil, müdahale ettiğimiz, üzerinde çalıştığımız bir imaj (bir olay zamanı) söz konusudur.

Kamera, Paik'in dediği gibi, akışlara kapılan ve akışların katettiği bir "giriş-çıkış (girdi-çıkı) ünitesi"nden başka bir şey değildir. Kamera, bu akışların zamansallığını gerçek zamanda işler. Video kameranın esası, girdileri gerçek zamanda alımlamak ve yeniden vermektir. *Videonun bütün çalışması girdi ve çıktı arasında gerçekleşir: bir akışa bağlanmak, onu işlemek, dönüştürmek, yeniden işlenmesi için dolaşıma sokmak.* Video-imaj görülmekten ziyade dokunulan bir imajdır. Cisimsiz malzemelere bir "sinemacı"dan ziyade bir "ressam" ya da bir heykeltıraş gibi müdahale edilmesidir. Artık video-imaj karşısında, ne (en iyi durumda, sinefilin istediği gibi) bir "gören"izdir, ne de (en kötü durumda, televizyonun istediği gibi) bir "dikizci"yizdir.

Video-imaj, büyük ölçüde virtüel imajın bir öngörüsüdür.

Televizyonun toplumsal ya da kültürel işleviyle (haklı olarak!) sık sık alay edilir. Ama burada, belki de sinemanın hiçbir şekilde yerine getiremediği ve şimdiye kadar yalnızca iktidar dispoitiflerinin yararlanmış olduğu bir işlev söz konusu değildir? Videonun spesifik ontolojik dayanıklılığının bir örneğini ele alalım: canlı yayın. "Canlı yayın aynı yaşam gibidir, asla her şeyi yapamazsınız, geriye hep acı tatlı pişmanlıklar kalır... Daha açıkçası, canlı yayının asıl meselesi nedir? Etkileşimli olaylar canlı olup bitmelidir. Etkileşimli televizyonu kullanmak istedik, çünkü televizyonu kullanarak elde edebileceğimiz en iyi yarar, ona telefona cevap verir gibi cevap vermektir."²³

Mesele sadece videonun iletişimsel, toplumsal, "kültürel" işlevini öne sürmek değildir. Aksine, başka bir zamansallığın tanımlanmasıdır söz konusu olan. Videonun teknolojik düzenlenmesi olayın zamanını görmemizi sağlamaz, olayın içinde olmamızı mümkün kılar. Videoyla birlikte, mesele artık bir za-

23 N.J. Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Éditions Lebeer Hossman, Paris, 1993, s. 87.

man “eki” biriktirmek değil, onu kurmak, bir düzenleme ve bir akış içinde onu kolektif olarak kurmaktır.

Canlı yayın teknolojileri, izleyici kavramının virtüel bir eleştirisini sunan bir öznel kavramını gündeme getirir. Joseph Beuys bunu şöyle ifade edecektir: “Ben bir vericiyim ve ışık tutuyorum.” Yani yalnızca akışların içinde yer alıyor değildir, kendisi de bir akıştır (“*fluxus*”); başka akışlara bağlıdır, akışların sonsuz varyasyonu ile bağlantılıdır. Bu da, akışlara, zamana, çokluğa ayrılmaz bir şekilde bağlı olan tamamen başka bir estetik ve toplumsal pratiği ima eder.

Zaman, imajda verili değildir, bir durum içinde kurulur. Görmenin değil durumların makinesel bir düzenlemesi; işte videonun büyük yeniliği budur. Belki de video sanatçılarımızdan birinin şu tespitini bu anlamda yorumlamamız gerekir: “Video devriminin nihai hedefi, öznenen özneye değil, mekândan mekâna, durumdan duruma iletişim kurulabilmesidir...artık bir nesne değil, bir durum işlenmektedir.”²⁴

Herhangi bir durumu işleriz. Projeksiyon odası diye bir şey dünyada bu yüzden ortaya çıkmıştır ve dünya, yalnızca videoyla birlikte, tam olarak Bergsoncu anlamda bir imajlar dünyasına dönüşmüştür. Dünya kendi “sinema”sını yapar, ama yalnızca video teknolojisi yoluyla.

Videoyla birlikte yeni bir eylem imkânı mı ortaya çıkar? Bir eylemde devam eden imaj değil de, artık kendisi eylem olan bir imaj mı? Performanslar gerçekleştirmek için (projeksiyon çerçevesinde kalmadan) videoyu kullanan ilk sanatçılar, hiç kuşkusuz bu hakikatleri kavramışlardı. İktidar, düzenlemeleri ve akışları virtüelliklerinden, dışarıyla ilişkilerinden koparıldıktan, akışları bir kısır döngüye (güç gösteren güç) hapsettikten sonra, bunu kendi olayı, kendi oluşunun (“aynı” oluşunun, bir başkalaşım yerine bir yeniden üretim olan bir oluş) daima eşit ve sonsuz bir üretimi haline getirmiştir.

24 A.g.e., s. 150.

Cage'in en iyi yaratımı, onun *live* elektronik müziğidir; bu müzik, *mekâna* olduğu kadar *zamana* da bağlı olan, asla video ya da ses kaydına dönüştürülemeyecek bir sanat formudur. Büyük 'video sanatı' kendini video enstalasyonu biçiminde ortaya koyacak ve bazı sanat eseri biçimlerinin yayınına izin veren yeni bir işaretleme sistemi geliştirecektir.²⁵

Videonun mekân-zaman blokları doğrudan yaşama yerleştirilmiş haldedir; bunlar "canlı" yaşama eşlik eden virtüelliktir. Sinema nostaljisi geçmiş nostaljisidir. Bizimse bir gelecek nostaljisine ihtiyacımız var. Neden kimse bu yolda Rossellini'yi takip etmek istemedi? Bu hiç kuşkusuz ("sanata" karşı) "toplumsal" ve kültürel üretmekle değil, bu yeni teknolojinin ontolojik ve estetik dayanıklılıklarını kavramak, onları işlemek, onlara eşlik etmekle ilgili bir meseleydi. Bu estetik işlevler ancak bir akışa, bir düzenlemeye, bir eyleme, bir olaya daldıklarında geliştirilebilirler. Çokluğa bu dalış, geciktirilemez, kaydedilemez bir şeydir, çünkü *canlıdır*. Televizyonun (iktidar dispozitif olarak) kendi olaylarını kurması, video-imajın ontolojik dayanıklılığını kendisini eleştirenlerden daha çabuk ve daha iyi kavramış olduğunu gösterir yalnızca.

Bu yeni imaj rejimi, yalnızca virtüel imajın belirişiyse, yani öteki düzenlemeler arasına girmesiyle birlikte anlaşılabilir hale gelir.

3.3.

Serge Daney bir makalesinde, televizyon "yoktur" der. Bu yargı, ancak Foucault'nun "iktidar yoktur" ifadesindeki gibi alınırsa, anlaşılabilir olacaktır. Şöyle ki şimdiye kadar düşünüldüğü biçimiyle televizyon yoktur ve bunun yerine, onu eleştirebilmek için, işleyişini başka kategorilere ve başka düzenlemelere göre yeniden kurmak gerekir. Dolayısıyla propaganda aygıtı olarak ya da estetik düzenleme olarak televizyon yoktur, sadece top-

25 A.g.e., s. 132. Başlangıcında durumların bir pratiği olan sityasyonist kuramın da aynı dönemde gelişmiş olması ilginçtir.

lumumuzun (zamansal) ontolojik koşulu olarak televizyon vardır. Televizyon zamanın “gardiyan”ıdır. Televizyon, daha önce de gördüğümüz zamanın korunumu ve kuruluşunun iki biçimi altında, toplumsal bir “bellek” olarak işler. Bu bellek tipi, Bergson tarafından ele alınmamış olmakla birlikte (buna karşın, Benjamin’de kısmen analiz edilmiş olduğunu görürüz), pekâlâ onun kavramsallaştırmasına başvurularak tanımlanabilir.

Televizyonun muazzam gelişimi, sermayenin zamansallığının bütün bir toplum üzerinde egemen olmasıyla eşzamanlı gerçekleşir. Uzun zaman sermayenin zamanıyla yan yana “yaşanmış” olan kapitalist olmayan zamansallıklar yıkılmış ve insanların “deneyimini” belirleme kapasitelerini tamamen yitirmişlerdir. Benjamin’in bize anlattığı şey budur. Ama Negri’nin ortaya koyduğu gibi,²⁶ post-fordist kapitalizmde çatışma ve karşıtlık, zaman meselesi (güç-zaman ve değer-zaman arasındaki karşıtlık) etrafında yeniden tanımlanmaktadır. Aslında bu çatışma, güç-zamanın, Bergson gibi söylersek, tamamen yeni olanın sürekli icadı, yaratımı ve geliştirilmesi anlamına gelen bir sürecin karşısına boş zamanı çıkarır. Kapitalist yersizyurtsuzlaşma, zamanın gizli temelini (virtüel/edimsel devresi), şimdinin tekrarından (alışkanlık/adet) ve geçmişin tekrarından (bellek/gelecek) “özgürleştirmiştir.” Televizyonun, var olanın tekrarından başka bir şey olmayan kronolojik “gerçek zaman” doğrultusunda denetlemek, etkisizleştirmek, içermek ve teşvik etmek zorunda olduğu şey, işte zamanın bu heterojenliği, sürekli yaratımın kaynağı olan bu ikiye bölünmesidir. Bütün televizyon jeneriklerine “zaman ve belirsizliği” yazılabilir, çünkü söz konusu olan gerçekten de budur, yoksa manipölasyon değil.

Bellek, geçmişin şimdide devam etmesi, eylem amacıyla geçmişini şimdiye dahil etme kapasitesi olduğundan, televizyon, öznenin üretimine dahil etmek üzere, geçmişimizi inşa etmek zorundadır. Ama Bergson’dan beri bildiğimiz gibi, *anının*

26 Antonio Negri, *Macchina tempo*, Feltrinelli, Milano, 1980.

ve geçmişin inşası şimdide cereyan eder, çünkü geçmiş şimdiyle eş-zamanlı olmalıdır. Bu yüzden televizyon, imajlarıyla ikilemek için filme almak zorunda olduğu *edimselliğe* saplantılı bir şekilde bağlıdır. Medyatik *kaplama* işlemi (aslında doğrudan algıyı, edimselliği bir anı-imaj tabakasıyla kaplamaktır söz konusu olan), kuşkusuz aynı zamanda bir seçimdir (iktidarın ve onun temsilinin yeniden üretimine faydalı olan şeyi muhafaza eder), zira kolektif anıya dönüşmek “zorunda olan” şeye karar veren odur. *Zamanın ikiye bölünmesi, onun hiç durmayan, eşzamanlı virtüellik üretimi televizüel imajlarla denetlenmeli ve etkisizleştirilmelidir.* Her şeyi filme almanın gerekliliği, edimselliği bir anı-imaj tabakasıyla kaplama zorunluluğundan kaynaklanır.

Kolektif belleğimizi oluşturan toplumsal imajlar, televizyon imajlarıdır. Televizyon imajın olmamasına hükmettiğinde (Körfez Savaşı), belirsiz, açık zaman olsun istemediği için yapar bunu. Bu durum, bellekte, sonrasında mümkün olduğunca doldurmaya çalışacağımız bir boşluğa ve bir şoka neden olur. Oysa başka imajlar üreterek de onu doldurmak mümkün olabilir. Ama şimdilik bu, toplumsal düzeyde neredeyse imkânsızdır.²⁷

Televizüel belleğin bu çalışmasının, gerçeklikten arındırma, bir ikameyle, bir gizemlileştirmeye, bir propagandayla hiç ilişkisi yoktur. İktidar, televizyon aracılığıyla, edimselliğimizin toplumsal virtüelliğini (böyle denilebilirse) denetlemeye ve etkisizleştirmeye çalışır. Bu işlem bir kere güvence altına alındıktan sonra, diğer hepsi (propaganda, ideoloji, gizemlileştirme) bundan türeyebilir. Ama bu öncelik sırasını terse çevirmek, televizyonun “ontolojik” temeline erişimi engelleyen ağır bir hataya neden olabilir.²⁸ İşte solun ve onun düşünürlerinin de yaptığı temel hata budur.

27 Hiç kuşkusuz, gerçekleştirilebilmesi giderek zamanı kristalleştirme makinelerine bağlı hale gelen kolektif imaj üretiminden bahsediyorum.

28 Televizyon, söz-göstergeler, düşünce-göstergeler, duygu-göstergelerden ayrılamaz olan zaman-göstergeler üretir. İşte tam burada, televizyonun işleyişinin ne yazık ki bu çalışmada ele alamayacağımız bir yanı açılmaya başlar.

Bir enformasyonun başka bir enformasyonu, bir imajın başka bir imajı kovalanmasında şaşılacak bir şey yoktur. Belleğin normal işleyişi de böyledir. Önemli olan, zamanın bellek tarafından gerçekleştirilen sıkışması-gevşemesidir. Televizyonun ikinci işlevi bu noktada ortaya çıkar. Belleğin sıkışması, bellekte, anı-imajlarda, geçmişin katmanlarında, edimselliğe taşınacak olan imajların araştırılması demektir, taşınan bu imajlar böylece edimselliğe bağlanabilecek ve yeni algılar oluşturabilecektir. Kolektif tarihin dikkat çekici bazı anlarını yeniden hatırlamayı denediğinizde, bunun neredeyse daima televizyon imajlarıyla ilgili olduğunu görürsünüz. Geçmiş, televizyon tarafından hapsedilmiştir. Aynı şekilde, zamanın sıkışması-gevşemesini denetleyen de televizyondur. Televizyon, zamana nasıl bir yeğinlikle yerleşildiğini denetler. Onu hızlandırır, yavaşlatır, modüle eder. Bu yüzden, gösteren düzeyi, hem de gayet memnuniyetle, medyaların özellikle “ideolojik” güçler olduğunu düşünmekte ısrar edenlere bırakılır.

Benim önerim, Frankfurt Okulu gibi televizyonun totalitarizmini ifşa etmek değildir. Bana göre televizyon, yeninin üretimini teşvik eden ama bunu sırf yeniyi steril hale getirmek, onun sınırlarını ve yeğinliğini denetlemek için yapan bir “kapma makinesi” gibi (kendisini aşan bir duygulanımsal kuvveti kaparak) işler. Bu sürecin kotarılması da yalnızca iletişim dispoitiflerine bağlı değildir.

Dolayısıyla medyalara özgü olan öznellik üretimi, ideolojik bir süreç olarak değil, öncelikle algı ve bellek arasındaki ilişkiyi toplumsal düzeyde denetleyebilme kapasitesi olarak anlaşılmalıdır. Zamanın -bu ilişkinin kurulduğu ve kurulmasına olanak veren- düzenlenişi, bugün televizyon tarafından gerçekleştirilir. Televizyon, başka süreler ve başka ritimlerle ilişkiye giren süre ve ritimdir. Televizyonun işleyişinin sırrı, edimsel-virtüel devresinde yatar. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, televizyon zamandır.

4. “Gösteri”

Mekânı dolduran görsel fenomenlerin kaosunu keşfedebilmek için, insan gözünden çok daha yetkin olan bir sine-göz olarak kameranın kullanımını kendimize çıkış noktası alıyoruz(...) Gözlem yaparken bedenimizin pozisyonu, şu ya da bu görsel fenomende algıladığımız veçhelerin niceliği, kamera açısından herhangi bir sınır teşkil etmez... Gözlerimizi olduklarından daha iyi bir duruma getiremeyiz, oysa kamera sonsuzca yetkinleştirilebilir.

Dziga Vertov

4.1.

Gilles Deleuze’e göre, sinematografik teknikler neden Bergsoncu teknikler olarak tanımlanabilir? Çünkü bu teknikler bize, tıpkı Foucault’nun dilin “var” olduğunu söylemesi gibi, imajların “var” olduğunu kanıt olarak gösterir. Bütün temsil teorilerinin iddia ettiği gibi, artık bir imaj ve bir de şey, bir bilinçteki imaj ve bir de dünyadaki şey yoktur. Her şey bir imajdır ve her imaj bir şeydir. Beyin, diğerleri arasında bir imaj olduğu gibi, özne de özel bir imaj tipidir. Dolayısıyla algı şeylerdedir; algı bir öznenin ayrıcalığı değildir, çünkü özne algı-imajın belirli bir biçiminden başka bir şey değildir. Dünya ve imajlar arasında artık bir ayrımın olmaması, nesnenin, kendisini tarif eden imajdan bağımsız olmadığı anlamına gelir. “Gösteri” dünyasına girmiş bulunuyoruz. Bu program televizyon tarafından hayata geçirilmiştir, çünkü imajlar dünyasının şimdisini gerçek zamanda ikileyerek, toplumsal düzeyde edimsel ve virtüelin ayrımsızlığını ilk yaratan televizyon olmuştur. Böylelikle şimdi hem korunur hem de sürekli olarak yenilenir. Edimsel ve virtüelin sürekli birbirlerine göndermeleri itibarıyla, gerçekten de gösteri dünyasına girmiş bulunuyoruz. Sinema, kolektif algının bu yeni durumunun yalnızca bir ilanıdır. Bunu

(bir kitabı, bir tabloyu, bir heykeli temsil eder gibi)²⁹ temsil etmesi de mümkündür. Deleuze'ün olağanüstü bir şekilde ortaya koyduğu gibi, savaş sonrası sineması, edimsel ve virtüelin ayrımsızlığının, zamanın saf ve boş biçiminin "görülebildiği" bir zaman-imağ sinemasıdır. Ama yalnızca televizyon ve dijital imağ, zamanın bu yeni boyutunu temsil etmekten ziyade onu bize yaşatabilir.

Sinema artık algının ve kolektif belleğin koşullarını temsil etmiyor. Özne, nesne, izleyici ve bunların ilişkilerinin belirlendiği klasik temsil alanı, "gösteri" tarafından bütünüyle yeniden tanımlanmıştır. "Sahne"nin sinemayla başlayan bu yersizyurtsuzlaşma süreci, videoyla daha da radikalleşir. Aslında video tekniğinin "temsil alanı", tablodan, sahneden ve hatta ekrandan özgürleşir. 60'ların başında ilk video sanatçılarından birinin şaşkınlık yaratıcı bir şekilde ve büyük bir öngörüyle ifade ettiği gibi: "Temsil alanı giderek beynin alanına yaklaşıyor ve gelecekteki devrim, videoyu, kamera olmadan doğrudan beyne bağlamak olacak. Video, kamerasız bir temsil alanının tam tanımına doğru giden yolda bir geçiş teknolojisinden başka bir şey değildir."³⁰ Yani virtüel imağlara ulaşabilme yolunda. Ama bu bağlamda, Bergson'a dayanarak, zihinsel imağ üretiminin beyinde (beyin, duyu-motor hareketlerin merkezidir yalnızca) gerçekleşmediğini ve dolayısıyla, zamanda, zihinsel çabaya ve belleğe bağlı olan edimsel-virtüel devresiyle "bağlantı" kurmak gerektiğini belirtmemiz gerek.

İmağ akışlarının (daha doğrusu, elektromanyetik dalgalar söz konusudur), ekranın (videoda ekran bir konvansiyon, dayatılan bir normdur), temsil alanının (projeksiyon odası aslında herhangi bir alandır) yersizyurtsuzlaşması: Video işte tam bu bakımdan Bergson'a yakındır.

29 Onun temsil biçiminin özgüllüğü, malzemesine, yani süre-imağlara, zamana dayanır.

30 W. Vostell, "Entretien avec Wolf Vostell", *Cahiers du Cinema*, n° 332.

3. BÖLÜM

BERGSON VE SENTEZ İMAJLAR

1. Sentez imajlarda edimselleşen video virtüellikleri

1.1

Elektronik teknolojilerinden dijital imaj üretim teknolojilerine geçiş nasıl tanımlanabilir? Bu teknolojiler üzerinde çalışan çoğu araştırmacının tersine, ben bu geçişin yalnızca analogik ile dijital arasındaki fark temelinde anlaşılabileceğini düşünmüyorum. Bence önemli olan, imaj rejiminin (mesela analogikten dijitale) değişmesinden ziyade, *zamanın* (Bergson'un çalışmalarına başvurarak yeniden kurmaya giriştiğimiz gibi) *alınkonmasının, biriktirilmesinin üretim sürecindeki değişimidir*. Bizim analizimize göre dijital teknolojilerin özgüllüğünü oluşturan şey, imaj üretiminde “zihinsel imajı” ve “zihinsel mekânı” oluşturan *sentezleri* taklit etmeleridir. Video-imajı analiz etmek için kullandığımız “doğanın değil, zamanın” taklidi paradigmasını, virtüel imajın üretiminin analizine de uyguluyoruz. *Ama zamanı taklit etmek, onu ifade eden aktif ve pasif kuvvetleri taklit etmek anlamına gelir*. Daha önce de gördüğümüz gibi, bu

kuvvetlerin taklidi en başından beri (“ilkel” bir biçimde olsa bile) video teknolojisine bağlıdır.

Dolayısıyla, video ile simülasyon teknolojileri arasındaki sürekliliği-kopuşu pek çok araştırmacıdan farklı bir şekilde tanımlıyorum. Yani burada da süreklilikler ve kopuşlar, bağlantılar ve yenilikler vardır. Aslında virtüel imajın tanımında vurgulanan pek çok özellik, video imajında ve teknolojisinde zaten mevcuttu. Ancak bu durum, teknolojiler arasında herhangi bir doğrusal bağa değil, her makinenin içerdiği başkalıkların ve virtüelliklerin olaysal bir gelişimine işaret eder.

1.2.

Artık video tekniğinde “nesnelerin ve renklerin bir kaydı” söz konusu değildir. Paik’in de dediği gibi: Gerçeklik ve imaj arasında (filmde olduğu gibi) doğrudan bir ilişki yoktur. Algımadde (dalga) *teknolojik bir kod aracılığıyla* imaja dönüşür (kristalleşir). Enformasyon teknolojilerinde bu “kod”, *matematiksel bir dildir*. Aslında bu makinelerin harekete geçirdiği şey, daha saf, daha kristalimsi bir hale gelecek şekilde yersizyurtsuzlaşmadır, çünkü bunlar bir alternatifler sistemi, bir seçim sisteminden başka bir şey değildir: 0 ya da 1’li anagramlar, az ya da çok, şu ya da bu seçenek. Akışların sonraki yersizyurtsuzlaşmasından da bu anlamda bahsedilebilir.

Videonun elektronik fırçasıyla durmaksızın örülen noktalarının oluşturduğu *dokumadan*, algoritmik bir dil tarafından denetlenen piksel *matrisine* geçiyoruz. Piksel taşıyıcı, madde ya da ışık değil sayılardır. Her piksel bu şekilde saptanabilir, denetlenebilir, değiştirilebilir. Matris imaj (doku-imaja nazaran) yeniden işlenmeye daima hazır bir imajdır; “sonsuz dek kapalı bir imajdır.” Bu bakış açısından imajı dokuma gücü, video dokumasına nazaran katlanarak artmıştır. Dolayısıyla, pek çok yorumcuya göre, sentez imaj aynı anda “edimsel” ve “virtüel” bir imaj, potansiyel bir imaj, sonsuzca başka imajlar üretebilen

bir imajdır. Gerçek bir fenomen olarak bu imaj, “edimsel” (ekranda edimselleşen imaj) ve “virtüel” (bilgisayar tarafından, aynı dosyalardan yola çıkarak tasarlanan imajların sonsuz bir toplamı) arasında gidip gelir. Bu teknoloji, edimsel/virtüel devresinin salınımını ve rezonansını yeniden üretir gibi görünür. Aslında bu kavramlar, Bergsoncu kavramsallaştırmayı içermezler ve daha sonra açıklayacağımız gibi, belirsizliklere ve yanlış anlamalara da yol açabilirler.

Videoda zaten kronolojik olmayan bir zamansallık olan *zamansallık*, “virtüel zamansallık” olarak ortaya çıkar. İmaj, akmayan bir zaman, açık bir zaman, ne başlangıcı ne sonu olan bir zaman, bir matris zamanını, edimselleşebilir olup daima yenilenebilen farklı anların bir simülasyonunu doğurur.

Nasıl ki video (hatırladığım kadarıyla, Paik videoyu sinemadan ziyade, telefon ve radarla, dolayısıyla da yanıt veremeyi gerektiren bir teknolojiyle karşılaştırır) imajlar üzerinde bir eylem, durumlar üzerinde bir eylemse, virtüel teknoloji de imaj ve durumlar üzerinde eyleyebilme kapasitesini artıran bir teknolojidir. “Karşılıklı etkileşim” aslında imajı, kendisine bakmakta olandan ayıran mesafeyi ortadan kaldırır. Bu mesafe üzerinde, ister klavyeyle, programlanmış komutlarla, ister farklı dispozitifler yoluyla çok daha hızlıca ve daha doğrudan eyleyebilir. Ona parmağıyla, elektrikli bir kalemle dokunabilir ya da sesiyle komut verebilir. İmajın Mac Luhan’ın bahsetmiş olduğu “dokunsal” özelliği, burada bütün sınırlardan kurtulmuştur. İmaja dokunulabilir, ama imaja dokunan el, zapping yapanın elindeki kumandadan siber-gezginin faresine kadar, tamamen yersizyurtsuzlaşmış bir eldir.

Böylelikle imaj, artık özne ile nesne arasında “bir kalkan oluşturunca” uzakta duran bir şey değildir, imaj doğrudan erişilebilir, doğrudan dönüşebilir. Edmond Couchot’a göre, matris-imaj ile izleyici -klavye, dokunmatik ekran vs.- arasına girmiş görünen dispozitifler, artık medyalar gibi değil, “izleyi-

ciyle” kelimenin tam anlamıyla bütünleşen imajın neredeyse organik uzantıları gibi işler. Bunlar imajın kendisidirler. Onlar üzerinde eylemek, imaj üzerinde eylemektir. Dolayısıyla “gören” pozisyonunu artık kesin olarak terk etmiş bulunuyoruz. Dünya ve temsil, gerçek ve imaj bölünmesinden kaçınan Bergsoncu ontoloji, teknolojik olarak gerçekleşmiş görünür. Artık mekândaki nesne, bilinçteki imaj yoktur, bunun yerine bir imajlar “sürekliliği” vardır.

Simülasyon teknolojilerinde “duygulanım”, duyuların simülasyonunu üreten dispozitifler aracılığıyla, “belirli bir anda, imajdan doğmalıdır.” Böylelikle dijital teknolojilerin işleyiş biçimi, “algılar” ve “duygulanımlar” arasında, bizi (Bergson’da gördüğümüz) bedenin ve zihnin “ortak kaynağına” gönderen bir “süreç” oluşturur. Bergson’da olduğu gibi, bu teknolojilerde de madde ve zihin arasında bir farklılaşma, çatallanma ama aynı zamanda karşılıklı geçiş, iletişim, oluşum vardır. Materyalizm problemi (bir imajdan duyuma, duyulur olandan düşünülür olana nasıl geçilir?) yeni bir ifade bulmuş gibidir. Bu teknolojiler “ortak bir kaynak” temelinde hem duyulur olanı hem de düşünülür olanı üretirler.

Virtüel imaj Bergson’un bahsettiği “karışımlar”ın bir örneğidir: “deneyimimizin dönüm noktası”nın ötesindeki “nesneler-özneler”, uzamsal olanın ve olmayanın “karışımları”, kategorilerimizin anlamakta büyük ölçüde yetersiz kaldığı kendilikler. Bu karşıtlıkların diyalektik çözümü yerine, gerçeğin derecelerinin katlanması olarak anlaşılması gereken üçüncü bir bölgeye girmiş bulunuyoruz. Burada insanı (imaj-oluşunu, akış-oluşunu, zaman-oluşunu) etkileyen başkalaşımın el ele giden, dönüşmüş hakiki kendilikler söz konusudur. Bu yeni imajlar, maddi akışlar ile gösterge akışları arasındaki melezleşmeyi görebilmemizi, onunla temas edebilmemizi mümkün kılarlar.

2. Analojikte ve dijitalde ışık

2.1.

Buraya kadar özetlediklerimiz, simülasyon ve dijital teknolojileri tanımlarken başvurulacak özelliklerin bir sentezi sayılabilir. Ancak dijital makinelerin ve simülasyonun gerçeğin ve özelliğin kuruluşunda oynadığı rolü anlayabilmek için, Bergsoncu kavramlaştırmaya geri dönmemiz gerekiyor. Sıkça tekrarladığımız gibi, burada söz konusu olan, (genelde kullanılan modellerin tersine) “optik model”e dayanmayan bir imaj üretimi paradigmasıdır. Bergsoncu model, imaj üretiminin zaman sentezlerine dayandırıldığı “zamansal” bir modeldir.

Bu temelde tartışmaya açmak istediğimiz hipotezleri şöyle sıralayabiliriz: Zaman-maddenin ve belleğin (maddi sentezler ve zihinsel sentezler) sıkışma ve gevşeme işlevleri, imajların ve sesin “dijital” üretim kapasitesini tanımlarken de faydalı olabilirler. İlk olarak, dijital kayıt teknikleri, aslında zaman-maddenin sıkışma kapasitesini arttırmaktan başka bir şey yapmazlar. Bu bakış açısından, bedene ve video tekniğine nazaran hareketleri *özgöl bir biçimde* alımlayan ve yeniden tesis eden bir arayüzey şeklinde tanımlanırlar. Bu teknolojilerin özgüllüğü, kendilerine özgü zamansallıklarında, sürelerinde yatar. Dijital teknikler, “bilgisayar saati” sayesinde, zaman-maddenin, imaj-maddenin olabildiğince “küçük” aralıklarını sıkıştırırlar. Böylece imaj-maddenin, bizi “insanın deneyiminin dönüm noktasının ötesine” doğru yolculuğumuzda daha da uzaklara götürecek olan yeni bir kristalleşmesinin imkânları doğar. Dijital teknikler, *belleğin sıkışma-gevşeme* çalışmasını ona çok daha “sadık” kalarak yeniden üretirler.

İkinci olarak, bu teknolojilerin muazzam verimliliği, kendi işleyişlerinde Bergson’un “zihinsel emek” adını verdiği şeyi taklit etmelerinden kaynaklanır. Bu taklit, “ruhun yeğinlikli hareketleri”nin kristalleşmesi şeklinde işler. Mevcut imaj-

ların ve seslerin bir üretimiyle hiç ilgisi olmayan bu imaj ve ses üretimi, edimsel imaj ile virtüel imaj arasındaki rezonans “devre”sini taklit etme kapasitesinin “sonucu”dur. Buradan bakıldığında, bu yeni teknolojileri ayırt eden şey “zihinsel emeğin” yeniden üretimidir. Bunun kadar kesin başka her türlü nitelendirme, yine edimsel-virtüel devresinin içerdiği gücü simüle etme kapasitesine dayanmak zorundadır.

Pek çok yorumcu, simülasyon teknolojilerinin sinema ve video teknolojilerinde meydana getirdiği kopuşu, iki temel argümana bağlar: İlki, ışığın, imajların oluşumunda artık hiçbir rol oynamamasıyla ilgilidir. İkincisi ise, imajların, bir programlama dili olsa bile, bir dilin ürünü olmalarıdır. Ama bana öyle geliyor ki, kendi içinde hiç kuşkusuz doğru olan bu iddialar, içinde geliştirildikleri kuramsal çerçeveye göre, çok farklı bir şekilde de yorumlanabilirler. Kuramsal bir referans çerçevesi tanımlayabilmek bakımından, Bergson’un, *imaj üretiminin “optik modeli”ni daima, zamanın kuvvetlerinin etkin olduğu zamansal modele bağlı kılan kavramsallaştırması* bana yine daha faydalı görünüyor.

2.2.

Edmond Couchot’nun virtüel gerçeklik konusundaki önemli araştırmasını, Bergson’un bakış açısıyla karşılaştıralım. Couchot’ya göre, geleneksel “imaj makineleri”, ışığın işlenmesine dayalı kayıt süreçlerine başvurmaları ve dolaşısıyla ışıyan “izi” işlemeleriyle ayırt edilirler. Makinenin görmemizi sağladığı şey, makineden önce de mevcuttur, öyle ki optik imaj bizi daima, tamamen edimselleşmiş, sonuçlandırılmış, “film taneciklerinde ya da elektromanyetik bantların manyetik parçacıklarının yöneliminde tam anlamıyla kristalleşmiş”¹ bir gerçeğe götürür. Couchot’ya göre, “enfor-

1 E. Couchot, “L’Odyssée mille fois ou les machines à langage”, *Traverses*, N° 44-45, s. 90-91.

masyon makineleri"yle birlikte, optik temsilden kesin bir şekilde kopan bir figürasyon tarzı ortaya çıkar. Sentez imaj optik bir izi, var olmuş olan ve artık var olmayan bir şeyin kaydını görmeyi sağlamaz; artık yalnızca gerçeğin fenomenal yönünü değil, onu yöneten yasaları da tanımlayan mantıksal-matematiksel bir modele olanak tanır.

O halde imajdan önce var olan şey, nesne ya da sonuçlandırılmış gerçek değil, tanımı biçimselleştirilmiş olarak, saf sembolün -kuşkusuz tamamlanmamış ve gerçeğe yaklaşan- modelidir.²

Bu yeni imaj artık ışığın nakşedilmesi yoluyla bir gerçeği değil, bu gerçeğin dil yoluyla işlenen ve filtrelenen bir yorumunu ortaya koyar. Oysa araştırmacılar arasında sıkça rastladığımız yaklaşımlar, ister dolaylı isterse dolaysız olarak, imaj üretiminin çok tartışmalı olan "doğal" sürecine yaslanır. İmaj teknolojilerinin gelişiminin bir soybilimini oluşturmak için, dolaylı ya da dolaysız olarak hep başvurulmuş metafor, nesnenin bir taşıyıcı üzerindeki izidir. Genelde, bu kavramlar, dünya ile imajı karşı karşıya getiren bir metafizik temelinde, görmenin optik algı şeklindeki tanımından yola çıkılarak geliştirilmiştir.

Oysa Bergson tamamen farklı bir model önerir. İmajın inşa sürecinde ışığın rolü kuşkusuz önemlidir, ama yalnızca onun üretiminin "mekanik" önvarsayımı olarak. Bunun tersine, imajların yaratım sürecinde temel olan şey, belleğin ve "zihinsel emeğin" faaliyetidir. Basit otomatik yeniden tanımadan uzaklaşıp zihinsel ve yaratıcı güçlere yaklaşıldıkça ışık, imajların üretim sürecinden "kaybolur." "İmgelemek, algılamakla aynı şey değildir", diyecektir Bergson. Aslında ışık, içinde geliştiği modele göre tamamen farklı bir rol oynar. Bergson için, şeyler kendilerinde ışıktandırılır; daha önce gördüğümüz gibi, nesneler ve duyumlar ışığın sıkışmalarıdır.

2 A.g.e., s. 90.

Gözün kendisi de, görme işlevi olan bir mekanik olmaktan önce, sıkıştırılmış ışıktır. Eğer her şey ışık ve hareketse, imajlar zamanın farklı sentezleri yoluyla belirlenirler. Yalnızca zamanın aktif ve pasif sentezleri görmemizi mümkün kılar: *Kendi başına ışık, imajlar oluşturmaya asla izin vermeyecektir.* Bergson'a göre ışığın beynimiz üzerindeki izi *doğrusu hiçbir imaj üretmez, yalnızca beyni etkileyen hareketleri, uyarımları, sarsıntıları üretir.*³

Bizim anladığımız şekliyle imaj, belleğin, yani zihinsel emeğin müdahalesini gerektirir. Ancak zihinsel emek yoluyla görür ve algılarız. Bergson bu konuda ilginç bir uyarıda bulunur: Bir nesneye ait imaj *bir kayıt olsaydı, bir imaja değil, bir imajlar sonsuzluğuna sahip olurduk.* Zira "kendinde imaj", milyonlarca imajdan (milyonlarca titreşimden) oluşur.

3 "Gerçek şu ki gözün aşamalı bir oluşumundan bahsedildiğinde, hatta dahası, gözle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olan her şey dikkate alındığında, artık ışığın doğrudan etkisinden tamamen farklı bir şeyden bahsedilmektedir. Böyle denildiğinde, örgütlenmiş maddeye zımnen, kendine özgü bir kapasite, etkisine maruz kaldığı *basit uyarımdan* yararlanabilen çok karmaşık makineler oluşturabilmek gibi gizemli bir güç atfedilmiş olunur." A.g.e., s. 556. (Vurgular bana ait)

Bergson'un tespitlerine dayanarak, ışığın algıda oynadığı rolü farklı bir şekilde yorumlamak gerekir. Işık olan "bu basit uyarımdan yararlanmak" için, canlının öncelikle bunu pasif olarak kabul etmekten başka çıkar yolu yoktur: "bir hareketin yönünü izlemesi gerektiği yerde, onu kabul etmeye başlar. Yaşam nüfuz edişler yoluyla ilerler." Ama bu soyağacına bakıp, ışığın eyleminin ve gözün aynı doğaya sahip oldukları, birbirlerinden sadece karmaşıklık düzeyleri bakımından ayrıldıkları sonucuna varmamak gerekir. Bu başlangıç hareketi ile göz arasında, bir fotoğraf ile bir fotoğraf makinesi arasındaki aynı aralık vardır: "Kuşkusuz fotoğraf yavaş yavaş fotografik bir aygıt dönüşür; ama böyle bir değişikliği tetikleyen ve bunun bıraktığı izi, bundan yararlanabilecek bir makineye dönüştüren şey sadece ışık, yani fiziksel bir kuvvet olabilir mi?" A.g.e. s. 555. Analogikten dijitale geçişi, ışığın imaj üretiminde oynadığı role bakarak tanımlayan farklı tezler, ışığın harekete geçirdiği "basit uyarım" ile çok karmaşık makinelerden doğan (gözden elektronik ve dijital teknolojilere kadar) "kendine özgü" kuvvet arasındaki bu ilişkiyi yanlış anlamada ortaklaşırlar.

Oysa yorumcuların çoğu, bu teknolojilerin “makinesel filumu”nun evrimini iki farklı biçimde sınırlandırır: Bunların “işlevlerini” gerçeğin kaydedilmesine indirgerler ya da bu teknolojilerin, belleğin çalışmasını ve zihinsel çabayı simüle etme (temel) imkânını sessizlikle geçirirler. Zihinsel emek (ve belleğin çalışması) yalnızca simülasyon teknolojilerinde değil, farklı derecelerde olmak üzere, sinema ve videoda da görülür. Sinema ve özellikle video teknolojilerini kayda indirgemek, insan algısını otomatik yeniden tanımayla, bir otomatın ya da bir nesnenin algısıyla sınırlandırmakla aynı anlama gelir. İşte pek çok yorumcunun yaptığı tam budur: İmaj üretim çalışmasının karmaşıklığını -temelde zihinsel bir çalışmadır - optik bir modele indirgerler. Oysa Bergson, öznelğin kuruluş sürecine katkıda bulunan düzenlemeleri simüle eden teknolojilere başka bir şekilde bakmamızı mümkün kılan tamamen farklı bir ufuk açar.

3. Duygulanımsal kuvvetler ve imajların üretimi

Bu tutumlar nedeniyle, yeni sanat eserlerinde imajlar kaybolmaya başladılar, nesnelerin, yüzlerin temsil işaretleri, ideolojilerin illüstrasyonları, günlük yaşamın yansıması ortadan kayboldu ve önümüze yeni bir görev çıktı: insan varoluşunun psiko-fizyolojik alanlarında gelişen kuvvetlerin duyumlarını ifade etme görevi.

K. Malévitch

3.1.

Bergson’a göre imaj, ışığın beyin üzerindeki izi yoluyla üretilmez. Asla bir iz değil, daima bir sıkışma ve dolayısıyla da bir ön-özellik tarafından gerçekleştirilen “pasif” bir sentez olduğu halde bu fenomen, daha çok “ham algı” (“doğan algılar ve hareketler”) olarak adlandırılır. Oysa imaj, “ham algı” ile (kendisi de “dinamik” olan) bir “şema” arasındaki dinamik bir ilişkinin içinde inşa edilir.

“Dinamik şema ile ham algı” arasındaki bu ilişki, Bergson’un “zihinsel emek” ya da “sentez çalışması” adını verdiği şeydir. Bergson’a göre, imajın yanında, kendini imaj biçiminde gerçekleştirebilen ama aynı zamanda bundan daima ayrılan *farklı bir düzendeki temsili önvarsaymak* gerekir. Dolayısıyla “dinamik şema”, imaja dayalı temsilden ayrı olan bir imaj üretim biçimidir.

Bütün temsili ve bütün zihinsel çalışmayı “dış nesnelerin modeline göre tasarlanmış katı imajlar”ın bir oyununa indirmek, Bergson’a göre, çok daha tartışmalı bir hipotezdir.

“Dinamik şema” imajları değil, imajların gücünü ve kuvvetini işler. İşte Bergson’un büyük hipotezlerinden biri daha. Dinamik şemanın kendisi, *yeğinlikli bir kuvvet, imajın dış biçimini değil kuvvetini işleyen bir kuvvettir*. Kesinlikle şaşırtıcı olan bazı bölümlerde Bergson, dinamik şemanın yalnızca imajların görsel ya da motor yanıyla değil, esasen zamansal ilişkileri ve güçleriyle de temas içinde olduğunu öne sürer. Dolayısıyla imaj öncelikli olarak *görsel nitelikleri* yoluyla değil, kuvvetler arasındaki “özellikle zamansal ilişkiler” yoluyla tanımlanır. Daha önce yapıldığı gibi, yalnızca imajlar (edimsel imaj ve virtüel imaj) arasında bir ilişki tasarlamak, zihinsel faaliyetin yeniden inşasının kabataslak ilişkilerine karşılık gelen bir basitleştirmeden başka bir şey değildir.

O zaman “nesneye göre biçilmiş katı” imaj, bir sonuçtan, yani anlama yetimiz tarafından kaydedilen kuvvetler arasındaki ilişkinin hareketsizliğinden başka bir şey değildir. *İmaj, hareketin durması, onun sonucudur*. Durmasıyla imajın ortaya çıktığı hareket, düşüncenin hareketidir. İmaj, güçler arası çalışmanın yalnızca bir sonucudur, bu çalışma da kuvvetler arasında gerçek bir mücadele olarak anlaşılmalıdır. İmaj üretimi çalışmasının *bir temsil değil, temsilin hareketi* olduğunu kabul edersek, bu kuvvetlerin etkileşimini ve mücadelesini anlamak kolaylaşır. Bergson’a göre imaj bir güç, düşman ve/veya müttefik güçler arasında bir ilişkidir.

3.2.

“Temsilin hareketini” kavramak için, saf algıda beden tarafından belirlenen aralıkta nasıl ortaya çıktığını ve geliştiğinden daha önce de bahsettiğimiz *duygulanımsal kuvvete* geri dönmeliyiz. Bu kuvveti yeniden gündeme getirmemiz gerekir, çünkü aksi takdirde zihinsel imajların üretiminin açıklamasını bir mekanikle sınırlamış oluruz. Mesela, analojik paradigmadan dijital paradigmaya geçişi, optik modelin aşılması olarak sunan ama öte yandan da bu modelin mekanik mantığının dışına çıkamayan Edmond Couchot’nun örneğinde gördüğümüz şey tam budur. Mevzu gerçekten önemlidir, zira dijital teknolojiler ve simülasyon, bu kuvvetlere ve onların işlevlerine göre düzenlenir (ve bunlara müdahale eder). İnsani yetilerin (bellek, imgelem, zihinsel çalışma) ve özelliğinin kuruluş süreçlerinin genişlemesini ve başkalaşımını belirleyen şey budur.

Dinamik şema ile imaj arasındaki ilişkide eyleyen kuvvet, “dikkat”, “zihinsel çaba”, hatta “akılsal çaba”dır. Bergson için dikkat, basit bir algıya eşlik eden basit bir “duyumsal dikkat” değil, “ruhun gerilmesine dönük çaba”, “keskin bir arzu”dur. Dikkati tanımlayan zihinsel çaba, “kendine özgü güç” olarak, imajların ve temsilleri yaratan zihinsel faaliyetin “conatus”u olarak tanımlanabilir.

Bergson kendi “dikkat” anlayışını, yeğinliği, yönü ve süresi bireylere göre değişen bireysel dikkatten ayırır. Bergson’da dikkat, “karşılıklı bir nüfuz ediş”, yeğinslikli bir çokluktur. Bizi virtüel kavramına taşıyan da odur. Bergson’un “yaşamı” tanımlarken sözünü ettiği çabayla aynı şey olan zihinsel çabanın işleyişi, az gerçekleşmiş olandan daha çok gerçekleşmiş olana, yeğinslikli olandan uzamlı olana, parçaların birbirini karşılıklı olarak içermemesinden bitleştirilmelerine kademeli bir geçişten ibarettir. Dolayısıyla dikkat, virtüel (duygulanımsal) kuvvettir, zihinsel çaba da, ayrı imajlarda ve temsillerde edimselleşen bu kuvvetin gerilimidir. Böylelikle Bergson, imajları ve

temsilleri yaratan zihinsel emeği, virtüel ile edimsel arasındaki ilişki temelinde, yani *zamanın kuvvetinin aktif ve pasif yönü arasındaki bir ilişki* temelinde açıklar.

Benzer bir kuvvet kavramından hareketle bir sosyoloji geliştiren ve Fransa'da, 19. yüzyılın sonu ile 20 yüzyılın başı arasında *dikkat, zihinsel çaba ve bilincin iç hallerinin üretimi* ilişkisi meselesi etrafında gelişen tartışmaya aktif bir şekilde katılan Gabriel Tarde, "saf" çaba, saf gerilim olarak dikkati doğrudan doğruya *arzuyla* ve onun *kuvvetiyle* ilişkilendirir: "Dolayısıyla dikkat olmadan, duyum da olmaz (...) O zaman dikkat nedir? Dikkatin, ortaya çıkmakta olan bir duyumu belirgin kılma çabası olduğu söylenebilir. Ama kendisine eşlik eden her türlü kas hareketinden soyutlanıp saf psikolojik yönüyle alındığında çabanın, arzunun ta kendisi olduğunu gözden kaçırmamak gerekir."⁴

Burada dikkatin ifade ettiği duygulanımsal kuvvet, imaj ve temsil üretiminin aktif gücü olarak anlaşılmaktadır. Son yüzyılın dönümünde Fransa'da "dikkat" etrafında gelişen tartışma, aslında Amerika Birleşik Devletleri'nde "dikkat ekonomisi" olarak tanımlanan "enformasyon ekonomisi"nin yükselişiyle birlikte, yeniden güncel hale gelmiştir. Enformasyon ekonomisini duygulanımsal kuvvetlerin ekonomisi olarak anlayabilmenin anahtarlarını bu tartışmada bulabiliriz.

Ama şimdi "anımsarken, bir söylemi yorumlarken, bir başkasının düşüncesini takip ederken, kendi düşüncemize eğilirken ve nihayet, zihnimiz karmaşık bir temsiller sistemiyle meşgul olduğunda" ⁵ sarf ettiğimiz "zihinsel çaba" (dikkat) ya da "zihinsel emeği" (dikkat) tanımlayabilmek için Bergson'a geri dönelim. Daha önce, *Madde ve Bellek*'te analiz edildiği şekliyle, belleğin çalışmasını ana hatlarıyla tanımlamıştık. *Zihinsel Enerji* başlığıyla yayımlanan bir seçkide, Bergson, "zihinsel çaba" üzerine incele-

4 Gabriel Tarde, *Essais et mélanges sociologiques*, Stock Éditeur, Lyon 1895, s. 237.

5 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 930.

mesini derinleştirerek bize bu meseleleri açıklığa kavuşturma olanağı tanır. Bizim argümanımızda “zihinsel emek” ya da “zihinsel çaba” kavramının taşıdığı önem, simülasyon teknolojisinin çalışmasıyla karşılaştırmak üzere, zihinsel faaliyetin doğasını açık bir şekilde yeniden tanımlamamızı gerektirir.

Madde ve Bellek’teki analizden öğrendiklerimizi özetleyerek başlayalım. Bergson bellekte farklı “bilinç düzlemleri” ayırt eder. Bu düzlemler sonsuzdur, ama hepsi, henüz ayrı imajlara aktarılmamış olan “saf anı” ile aynı anının ortaya çıkan duyumlarda ve başlayan hareketlerde “edimselleşmesi” arasında bir yerde bulunur. Anımsama çalışması ama yorumlama ve düşünme faaliyeti de, bu farklı bilinç düzlemlerini kateder. Zihinsel çaba, bu düzlemleri belli bir *yeğinlik* ve *yöne* göre katetmekten ibarettir. Şimdiye kadar saf anı ile edimselleşmiş anı arasında basit bir ilişki, sırf imajlar arası bir ilişki varsaydık. Gerçekte ve daha derin bir düzeyde, zihinsel çaba, “dinamik bir şema” ile “imajlar” arasında bir ilişki öngörür ki buradaki analizimizin esasını oluşturan da budur.

Bergson, “zihinsel emek” üzerine incelemesini basitleştirmek için, bir “yeniden üretim” faaliyeti olan en basit faaliyetten, daha karmaşık olan bir “üretim” ya da “icat” faaliyetine uzanan farklı tipolojiler oluşturmayı önerir. En basit faaliyet *belleğin çabası* ya da daha doğrusu, *anımsama çabasıdır*. Bergson işe anımsamanın iki biçimini ayırarak başlar: Birincisi *otomatik bir anımsama*, ikincisi ise *bir çabanın eşlik ettiği anımsamadır*. İlki, otomatik bir yeniden tanıma biçimidir, çünkü zihin tek bir bilinç düzleminde hareket eder. İkincisi ise, bellekte bir arada var olan bütün zaman düzlemlerinde, bir düzlemden diğerine geçer. Birincisi, anlık bir anımsamadır, asıl mahareti “duyumlar ve hareketler düzleminin dışındaki en soyut öğelerin müdahalesi olmadan, zihni ses ya da seslendirme imajları arasında hareket ettirebilmesi”dir.⁶

6 A.g.e., s. 934-935.

Bunun tersine, zihinsel bir çabanın eşlik ettiği anımsama, bizi zihnin, yani kuvvetlerin dünyasına buyur eder. Bellek, bir fotoğraf makinesi ya da bir fonogram gibi görsel ve işitsel imajları alıkoyma kapasitesi değil, “ideleri alt bölümlere ayırmak, düzenlemek ve zincirlemek” gibi daha büyük bir yetinin ifadesidir. Bir çabanın eşlik ettiği anımsama, bir imajın hatırlanmasını değil, bu yönde işleyen bir “dinamik şema”nın inşasını içerir. Bellek, yalnızca imajlar arası bir ilişkiye indirgenemeyen bir mekanizmayı önvarsayar. *Dolayısıyla “imaja dayalı bir temsil” olmayan bir “temsil” gerekir.* Bu temsil, imajları oluşturduğu halde onlardan yine de ayrı kalır: “Bununla, bu temsilin, imajların kendisinden ziyade, bu imajları yeniden oluşturmak için yapılması gerekenlere işaret ettiğini kastediyoruz.”⁷

Dolayısıyla bu işaret etmenin kendisi olan “dinamik şema”, bir “imaj parçası” değildir ve imajların bütününe gösterdiği şeyin “soyut temsili”ne de pek denk düşmez. Bu şemanın tanımını oluşturmak gerçekten zordur, ama Bergson “satranç tahtalarına bakmadan aynı anda farklı oyunlar oynayabilen satranç oyuncularının” sarf ettiği anımsama çabası üzerine yapılan incelemelerden faydalanan bize şöyle der: “Dinamik şema bir yeğinlik, bir güç, bir kuvvet” olduğu gibi imajların kendileri de yeğinlik, güç ve kuvvettir ve sonuç olarak da “dinamik şema” ile “imajlar” arasındaki ilişki, *öncelikli olarak imajlar arası bir ilişki değil, kuvvetler arası, güçler arası bir ilişkidir.* Bergson’un “satranç oyuncularının” anımsama çabasına dair yorumuna bakarsak, aslında oyunların kendisinin zihinsel görüntüsünün “yararlı olmaktan çok zararlı” olduğu görülebilir.

“Her oyundan akılda tuttukları ve anımsadıkları şey, *onun dış görünüşü değil, gücü, önemi, değeri ve nihayet işlevidir.*”⁸ Belleğin çalışmasının bu şekilde kuvvetlerin ve gücün bir çalışması

7 A.g.e., s. 936-937.

8 A.g.e., s. 938. (Vurgular bana ait)

olarak tanımlanması, özellikle dikkat çekicidir: Fil “eğik bir kuvvet”, kale ise belli bir “düz çizgide ilerleme gücü”dür.⁹

“Oyuncunun zihninde var olan şey, *bir kuvvetler bileşimi ya da daha doğrusu, müttefik ya da düşman güçler arasında bir ilişkidir.*”¹⁰ Oyuncu böylelikle öğeleri gözünde canlandırmasını mümkün kılan her şeyin bir temsilini elde eder. “*Kendine özgü bir izlenime*” sahip olur. Bu izlenimin, görsel ya da işitsel imajlardan, hatta hâlihazırdaki motor imajlarından oluşmadığının altını bir kez daha çizmek istiyorum. İzlenim “kendini çabanın izlemesi gereken yönü göstererek ortaya koyar (...)” Kendini kuvvet ya da güç olarak ortaya koyar.

“Bu örnekte belleğin çabasının özü, basit olmasa bile en azından yoğunlaştırılmış bir şemanın birbirinden az ya da çok bağımsız öğelerden oluşan bir imaja evrilmesi gibi görünür.”¹¹ Ama bu dinamik şemanın işlediği farklı düzeyleri ayırt etmek gerekir. Şemanın imajlar yönünde gelişimi, “ham” algıyı kaplamak üzere ortaya çıkan tek bir imaj olduğunda dolaysızdır. Ama genelde, ham algının “önüne” birçok imaj taşınır. Bu ikinci durumda, *şema ve imajlar arasında bir gidip geliş, bir salınım, bir mücadele ve bir müzakere süreci* ortaya çıkar: “Şemanın aşamalı dönüşümünün - şemanın ortaya çıkardığı ve yeri geldiğinde, gerçekten de dönüştürülmeleri ya da hatta yitip gitmeleri gere-

9 Yitirmiş olduğumuz bilme biçiminden (dolaysız, derin, doğrudan, içgüdüsel ya da sezgisel olarak bilme) bahsederken D.H.Lawrence'ın satranca göndermede bulunması oldukça ilginçtir: “Sözcüklere değil, imajlara dayalı bir bilme. Soyutlama genelleme ya da nitelik şeklinde değil, semboller şeklinde geliyordu; bağlantı mantıktan yoksundu, aksine duygularla doluydu. İmajlar ya da semboller, belli bir amaca yönelmeksizin -zira böyle bir amaç mevcut değildi- keyfi ya da fiziksel bağlantılara göre işleyen bir süreç içinde art arda geliyordu: Yalnızca belli bir bilme durumunu yetkinleştirme arzusu söz konusuydu... Belki de satranç ya da kart oyunları, bize eski düşünme biçiminin bıraktığı miraslardır.” *Apocalypse*, Newton Compton, Roma, 1995.

10 A.g.e., s. 938.

11 A.g.e., s. 940.

kebilecek olan imajların kendisinin gerektirdiği bir dönüşüm-nedeni budur.”¹²

Anımsama çabasının analizinin sonunda şu sonuca varılır: “Anımsama çabası, *farklı öğeleri iç içe geçen şematik bir temsilin, parçaları bitiştirilen imaja dayalı bir temsile dönüştürülmesine dayanır.*”¹³

Şimdi zihinsel çabanın daha üst bir biçimine geçelim: *yaratıcılık çabası*. Yaratıcılık çabası da –anımsama ve anlama gibi– “dinamik şema” ile “imajlar” arasındaki ilişkide oluşur. Şemaları imajlara ve *ayrıt edilebilir* öğelere çevirmek üzere, *ayrıt edilemeyen* öğeler sunan bir şemadan, bir bütünden yola çıkılır. Ama şema hareketsiz ve katı biçimli bir yapı değildir; tam tersine esnek ve hareketli bir şema söz konusudur. İmajlar, bütünüyle tanımlanmış ve son halini almış katı imajlar değildir. Dolayısıyla şema ile imajlar arasında karşılıklı bir ilişki mevcuttur. Zihin, şemanın sınırlarını eksiksiz bir şekilde çizmeyi reddeder, zira imajlar tarafından tanımlanma beklentisi içindeki şema, kendisine dayanıklılık kazandıran imajları ele geçirir.

Zihinsel olarak çalışmak, aynı temsili farklı bilinç düzlemlerinden geçerek, soyuttan somuta, şemadan imaja doğru götürmeye dayanır. Bergson tarafından yeniden tanımlandığı şekliyle, dans etmeyi öğrenmenin nasıl bir çabayı içerdiğini ayrıntılı olarak takip etmeye çalışalım. Daha önce dile getirdiğimiz bütün öğeler, bu sefer tamamen başka bir ışık altında olmak üzere, bu örnekte de belirir. Dolayısıyla dans hareketine bakıp bunun bir algısına nasıl ulaşıldığından başlayalım. Bilindiği gibi, bu algı bellekle ve bu özel durumda, yürümemizi mümkün kılan motor imajlarla ilişkiye girer. Ama bu (“ham”) algı biçimli bir görsel imaj olmadığı gibi tamamen görsel olan bir imaj da değildir. “Biçimli değildir, çünkü bizzat yönlendirmekte olduğu öğrenim süreci boyunca değişir ve belirginleşir; tamamen görsel bir imaj da değildir, çünkü öğrenim

12 A.g.e., s. 952.

13 A.g.e., s. 941.

süreci boyunca, ilk izlenimin yerini almaya doğru giden uygun motor imajları da ediniriz. Algı, sadece görsel ve sadece motor değildir, çünkü aynı anda ikisidir.” Bergson, bu düşüncesini daha da geliştirerek, bunun daha ziyade, “uygulanacak olan hareketin art arda gelen parçaları arasındaki -özellikle de zamansal- ilişkilerin bir taslağı” olduğunu dile getirir.¹⁴

Bu yüzden, söz konusu olan, (biçimli ve görsel) imajlardan ziyade zamansal ilişkilerdir. Dinamik şema, içinde ilişkilerin, kuvvetlerin ve güçlerin şekil aldığı kendine özgü bir temsildir. Temsillerden ziyade temsillerin hareketlerini imgelemek gerekir. Çünkü imaj, aslında hareketin bir duraklaması iken, biz hareketi kendi süresinde, kendi sürekliliğinde ve kendi akışında anımsarız. İmaj süreksizdir, ama anı sürekliliktir, süredir: “İmaj kapalı durumdayken şema açık durumdadır. İmajın hazır bir şekilde sunduğu şeyi şema bir oluş içinde sunar.”¹⁵

Şema ve imajlar, gerçek bir “mücadele”, birbirine karışma, karşıtlık şeklini alan bir karşılıklı uyum çalışmasını tetikler. Şema gitgide, kendini böylelikle gerçekleştiren ve kuran harekete karşılık gelen bütün motor duyumlarla dolmak zorunda kalacaktır. Bu *etkiler* ve *tepkiler* sürecinin sonunda *ayrı, açık ve seçik bir imaj elde edilir*. Önerilen şema, bedenden -modelini kendisinin önermiş olduğu- ardışık hareketleri elde edebildiğinde, dans edebilir hale geliriz.

Dolayısıyla bir algıya verilen dikkatin kendisi olan bu görece basit zihinsel çabada, öyle görünüyor ki ham algı, kendisini yorumlamaya dönük bir hipotez öne sürerek işe başlar ve sonra bu şema, algının kendisinin şu ya da bu parçasıyla örtüştürmeye çalıştığı pek çok anıyı çeker. Algı, imajların belleğinin çağrıştırdığı tüm ayrıntılarla zenginleşmekle birlikte, şema tarafından daha en başta üzerine bir nevi yapıştırılmış olan etiketiyle, diğer bütün algılardan ayrı kalmaya devam eder.¹⁶

14 A.g.e., s. 950.

15 A.g.e., s. 957.

16 A.g.e., s. 955.

3.3.

Bu zihinsel çalışma kavramının analizini sonlandırırken, virtüel/edimsel devresiyle burada nasıl karşılaştığımızı, virtüelin ve edimselin ifade ettiği kuvvetler (aktif ve pasif) arasındaki ilişkinin, imaj üretimini ve daha genel olarak da zihinsel faaliyetin yaratıcılığını nasıl tek başına açıklayabildiğini göstermek istiyorum. Çok kesin sınırlar içinde, edimsel/virtüel devresini simüle etmekten başka bir şey yapmayan zamanı kristalleştirme makinelerinin etkililiğini açıklayan da, virtüel ve edimsel arasındaki ilişki olacaktır.

Bergson, “dinamik şema ile imajlar” arasındaki ilişkiyi tanımlarken, yorumlama ve anlama konusunda olduğu kadar yaratım ve yenilik konusunda da, belleğin ve zihinsel faaliyetin işleyişini etkili bir şekilde tanımlayabilen bir model de geliştirmiş gibi görünür. Bergson bu sonuca bir kez ulaştıktan sonra, sorgulamasını daha da ileriye taşır. Zihinsel çaba, görece “benzersiz” ve “değişmez” bir şema ile bu şemayı doldurmak isteyen bir imajlar çokluğu arasında gelişir. Bu modelde, şemanın “birliği”nin doğası ve imajların çokluğunun doğası konusunda yanlış anlamalar olabilir.¹⁷ “Şema ve imaj arasında bir ikiliği ve bu öğelerden birinin diğeri üzerindeki eylemini mi varsaydığım söylenecektir?”¹⁸

Bir yanda *zihnin birliği* olarak şemanın birliği, diğer yanda da duyulur olanın çokluğu olarak *imajların çokluğu* mu vardır? Tam da Bergson’un kaçınmak istediği, duyulur olan ile düşü-

17 Birlik ve çokluk ve bunların ilişkileri üzerine: “O halde ben –sadece anlama yetisi bir dile sahip olduğuna göre, onun dilini kullanmak gerekir– çoklu birliğim ve bir çokluğum: Ama birlik ve çokluk, kategorilerini benim üzerime çevirmiş olan bir anlama yetisinin kişiliğim üzerindeki bakış açılarından başka bir şey değildir; bu kategorilerin ne birinin ne ötekini ne de aynı anda ikisinin –bu ikisi birlikte, bu karşılıklı nüfuz edişin ve kendimde bulduğum bu sürekliliğin yaklaşık bir taklidini verebilseler de altına girerim. İçsel yaşamım ve genel olarak yaşam da böyle bir şeydir.” H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 714.

18 A.g.e., s. 957.

nülür olan arasındaki karşıtlığa geri mi düşeceğiz? Zihinsel çabanın “etkililiği”ni açıklarken, Bergson işe, “farkı” temsilin dışında arama olanağını bir kenara koyarak başlar. Ne zekânın psikolojik-duygusal eşliği ne de zekânın “dışındaki bir kuvvet” bunu açıklayabilir: “Sıra etkililiği açıklamaya geldiğinde, temsil olmayan her şeyi dışarıda bırakmak, temsilin kendisinin karşısına yerleşmek, tamamen pasif olan temsil ile çabanın eşlik ettiği bu aynı temsil arasında içsel bir fark aramak gerekir.”¹⁹

İçsel fark, zekânın çabasını, dikkati ve bu *aktif ve pasif güçleri* terk etmeden açıklayabilmeyi mümkün kılar. Zihinsel çaba, bildiğimiz gibi, imaja dayalı bir temsil tarzından ve bundan doğası bakımından farklı olan bir tarzdan oluşur. Bu bileşiği, “içeriden farklılaşan bu doku”yu nasıl anlamak gerekir? Bergson, bu farkı ayırt edebilmek için, edimsel ve virtüel devresinin tanımına geri döner. “Şema” ile “imajlar” arasındaki ilişki, virtüel ile edimsel arasındaki farktan kaynaklanır. Bunun dışındaki her yorum, bizi, modern felsefenin çelişkilerini yeniden üretmekten başka bir işe yaramayan “zihin” ve “madde”, duyulur olan ve düşünülür gibi bir dizi karşıtlığa yeniden sürükleyecektir.

Şema ile imaj arasındaki ilişki, kuvvetlerden başka bir şey olmayan virtüel ile edimsel arasındaki bir ilişkidir; oluşmakta olan ile olmuş bitmiş olan, öznel ile nesnel, aktiflik ve pasiflik arasında bir ilişki. Bergson, dikkat üzerine uzun analizi boyunca, dinamik şema ile imaj arasındaki ilişkiyi, virtüel (“ayırt edilemeyen öğeler”, “birbirinin içine geçen farklı öğeler”) ile edimsel (“ayrı öğeler” ve “parçaları bitleştirilen öğeler”) arasındaki ilişkiyi tanımlayan kavramlarla ele alır.

Zekânın çalışması yalnızca “biçimli” imajlar üzerinde etkin oluyorsa, yaratım, yenilik diye bir şey de asla olamayacaktır, çünkü “belirgin hatları” olan bu imajlar, asla gücü, virtüeli, özneli değil, daima edimsel olanı temsil eder. Dolayısıyla “imajın yanında, kendini

19 A.g.e., s. 956.

daima imaj olarak gerçekleştirebilmekle birlikte ondan daima ayrı kalan farklı bir temsili [önvarsaymak gerekir.] Şema bundan başka bir şey değildir"²⁰ Şema, kuvvetin, gücün, öznelin düzeni; imaj ise nesnelin, gerçekleşmiş olanın, pasifliğin düzenidir. Bunun tersine, zihinsel yaşamımızın bütününe yalnızca imajlar oluşturuyor olsa, yani pasif ve nesnel olandan başka hiçbir şey olmasa, zihinsel çalışmanın yaratıcılığını tanımlamak nasıl mümkün olabilir? Bu güçlük karşısında, çağrışımcılık, imajların benzerliklerine göre bir araya geldiğini varsayar. Ancak zihinsel çaba söz konusu olduğunda, imajlar çağrışım yasalarına göre değil, daha ziyade içsel bir zorunluluğa, içsel bir farklılaşma kuvveti ilkesine göre bir araya gelir.

Dolayısıyla problemin, zihinde ve imajdan tamamen başka bir şekilde temsil edilmesi gerekir. Eğer bir imaj olsaydı, kendisine benzeyen ve kendi aralarında benzeşen imajlar içiçleştirirdi. Ama tersine, görevi, imajları bu zorluğu aşabilme güçlerine göre çağırarak ve gruplamak olduğu için, hesaba katması gereken şey, imajların dış ve görünen biçimleri değil, bu gücün kendisidir. Dolayısıyla bu, imaja dayalı temsilden –kendini ancak ona göre tanımlayabilse de– ayrı bir temsil tarzıdır.²¹

Kuvvet ve imaj: Zihinsel çalışmanın yaratımını açıklayabilecek ilişki budur. Yalnızca imajı değil, onun virtüelliğini, gücünü de dikkate almak gerekir, çünkü bu güç olmadığında, temsil tarzı hiçbir şeyi açıklamayan büyük bir totolojiye indirgenecektir. "Bu incelemede ele aldığımız şekliyle, zihinsel şema gerçek ya da olanaklı imajlara göre tanımlanır... İmajların *hâlihazırda*, statik olarak sunduğu şeyi, şema bir *oluş* içinde, dinamik olarak sunar."²²

Şema ve imaj (virtüel ve edimsel), kendiliğindenlik ve alımlayıcılığa göre ayırt edilen kuvvetlerdir. Aslında söz konu-

20 A.g.e., s. 957.

21 A.g.e., s. 958. (Vurgular bana ait)

22 A.g.e., s. 957.

su olan, her an aktiflik ve pasiflik, öznellik ve nesnellik, virtüel ve edimsel olarak ikiye bölünen aynı kuvvettir. Daha önce ele almış olduğumuz, zamanın kendi kendinden etkilenme kapasitesi ancak bu şekilde açıklanabilir, çünkü her an eylem ve tutku olarak bölünmekte olan, aynı kuvvettir. Bu noktada, zihinsel imaj üretimiyle birlikte, zamanın kuvveti olarak öznellik işleyişinin bir örneğini görüyoruz.

Son bir uyarı. Zihinsel çalışmanın (dolayısıyla da gücün) analizinde neden-sonuç ilişkisi büyük oranda çalıştırılmaz. “Daha az gerçekleşmiş” olandan “daha çok gerçekleşmiş” olana doğru, derece derece gerçekleşen geçiş, felsefenin *güçten edime geçişi* kavramaya çalışırken dayandığı kategorilerle yorumlanamaz. Yeğinlikliden uzamlıya, virtüelden edimsele geçiş, “etker neden” ve “ereksel neden” kategorileriyle kavranamaz. Zihinsel çaba, bu kavramlaştırmadan kaçan bir süreçtir. “[Zihinsel çabayı] analiz ederek, en soyut ve dolayısıyla aynı zamanda en basit örneği alarak, yaşamsal faaliyetin ayırt edici niteliği olan *gayrimaddiliğin giderek maddileşmesine* olabildiğince yaklaşmaya çalıştık.”

Beyin üzerine yapılan çalışmalarda oldukça ileri gidilmiş olmasına rağmen, zihnin faaliyetinin, kuvvetin kendiliğindenliğe ve alımlayıcılığa, aktifliğe ve pasifliğe göre içsel farklılaşmasını dikkate alan daha materyalist bir tanımına hâlâ pek rastlanamamaktadır.

4. Virtüel kavramı üzerine

4.1.

Dinamik şema ile imaj arasındaki ilişkiye dair yorumlarımızı dayanarak, virtüel imaj teriminin doğurabileceği belirsizlikleri ve yanlış anlamaları ortadan kaldırmamız gerekir. Aslında Bergsoncu “virtüel” kavramı, simülasyon teknolojilerinin üretimini açıklamak için kullanılan virtüel kavramına

indirgenemez.²³ Bergsoncu virtüel imaj ile dijital teknolojilerinin virtüel imajı, aynı semantik alana ait değildir. Simülasyon teknolojileri yoluyla virtüel imaj üretimi sürecinin, Bergson'un ortaya koyduğu karşıtlık açısından, edimsel/virtüel devresinden ziyade olanaklı-gerçek ilişkisine yakın olduğu açıktır.

Bilgisayar tarafından üretilen virtüel imaj, Bergsoncu anlamda gerçek bir yaratım değildir, zira onun olanağı, edimselleşme sürecinde değil, (Bergsoncu virtüel ile hiç ilişkisi olmayan)²⁴ enformatik programda bulunur.²⁵ Bir "yaratım" sürecinden çok, bir "imalat" süreci söz konusudur. Bununla birlikte, virtüel imaj üretimindeki simülasyon teknolojileri zihinsel emeğin sentez çalışmasını taklit eder. Üstelik videonun *saf algıya ait bir şeyi* bizim için erişilebilir kılması gibi, simülasyon teknolojileri de *dikkat çalışmasına ait bir şeyi*, bilinci tanımlayan "oluşmakta olana" ait bir şeyi bizim için erişilebilir kılar.

Simülasyon teknolojilerinin hem virtüel olmadıklarını ama hem de onu taklit ettiklerini iddia ettiğimize göre, bu çelişkiyi nasıl giderebiliriz? Daha önce de belirttiğimiz gibi, insanlığın tarihi ve doğanın evrimi, "bir seçim olanağı"nı ortaya çıkaran bir "otomatizmler" ve "mekanizme üstün gelen mekanikler" dizisinin üretimi olarak tarif edilebilir. Zamanın duygulanımsal kuvveti, kendini gösterebilmek için, bilinci, tutsak kalma tehlikesi taşıdığı ereksel eylemin tamamlanma-

23 Diğerleri gibi Edmond Couchot da bu yanlış anlamayı devam ettirir: "Ne gerçek ne de imgesel, dijital simülasyonun dünyası başka bir kategoriye aittir: *virtüel*." "L'Odyssée, mille fois ou les machines à langage", *Traverses* no. 44-45, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, s. 92.

24 "Maddeyle temasında yaşam, bir itki yada atılım olarak düşünülebilirken, kendi içinde bakıldığında virtüelliklerin bir enginliğidir, yalnızca birbirileri dışında görüldüklerinde, yani yalnızca mekânlaştırıldıklarında 'binlerce ve binlerce' olabilen bu aynı 'binlerce ve binlerce' eğilimin birbirine girmesidir." H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s.714.

25 Edimselleşme zamanının bir farklılaşması, simetrik iki taşmaya bölünmedir: biri geçmişe düşen, öteki geleceğe atılan, olanaklı ve gerçek. Bkz. 3. bölüm, no 3.14.

sından özgürleştirecek bir mekanîğe ihtiyaç duyar. Bu kuvvet, maddeye ve zihne belirsizliği (öngörülemezliği) dahil edebilme kapasitesini artırır. Elektronik ve dijital teknolojiler de, zihinsel emeği taklit ettikleri ve bir biçimde onu özgürleştirdikleri için, tamamen kendilerine özgü bir tarzda olmakla birlikte, bir “seçim” ve eylem “olanağı”nın önünü açarlar.

Her şeyden önce, bu teknolojiler, videoda zaten bulunan, akış halindeki maddeyi katılığından çıkarma ve bizi oluşturma yaklaştırma gücünü arttırırlar. Maddeyi Bergson’un şu sözlerindeki gibi görmemizi sağlarlar: “Kesinlikle bölünemez olarak tasavvur edilen maddenin, bir şeyden ziyade bir akış olması gerekir.”²⁶ “Katıları” ve “durumları” zekânın yaptığı gibi algılamamak, ereksel eylemin “hâlihazırdalığından” kurtulmayı mümkün kılan koşullardan biridir. Yersizyurtsuzlaşma, donmuş olan şeye yeniden hareketlik kazandırır; zekânın kristalleştirmiş olduğu şeyi çözer. Çünkü “yapılmış şeyler değil, yalnızca olmakta olan şeyler, kendini sürdüren durumlar değil, yalnızca değişen durumlar vardır. Dinginlik sadece görünüşte ve görelidir.”²⁷ Bergson’un da ifade ettiği gibi gerçeklik hareketlilik ise, “*ortaya çıkmakta olan bir duruma doğru yön değiştirme eğilim olarak adlandırılabilirse, [demek ki] bütün bir gerçeklik de eğilimdir.*”²⁸

Diğer taraftan, simülasyon teknolojileri, bütün bir gerçekliği bir eğilime çeviren bu yersizyurtsuzlaşma hareketinin içinde, öznelğin sentez çalışmasını (zihinsel çabanın sentezi) yeniden üretirler; video ise, bir algı aygıtına bir bellek ekleyerek bu sentez çalışmasının ilkel bir taslağını sunar yalnızca. Ontolojik edimsel/virtüel devresinin (“bilinç”), zihinsel çalışmada psikolojik olarak nitelendirebileceğimiz bir edimselliği nasıl kazanabildiğini gördük. Bu öznelik ne bir şey ne de bir zihindir; virtüel ile edimsel arasında bir salınımdır.

26 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 653.

27 A.g.e., s. 1420.

28 A.g.e., s. 1420.

Zihinsel olarak çalışmak, aynı temsili farklı bilinç düzlemlerinden geçerek, “soyuttan somuta”, şemadan imajlara doğru götürmeye (sıkıştırma) dayanır. “Soyut”, hiçbir durumda bir temsil, bir töz değil, bir temsil hareketidir. “Somut”, bu sürenin bir sıkışması-katılaşması, bu oluşun bir duraklamasıdır. Dijital teknolojiler ise, tamamen “mekanik” sınırlar içinde, bu sıkışma ve salınım sürecini taklit ederler. Elbette süreyi (“zamansal ilişkiler”) değil, ayrıık sayıları sentezlerler: 0, 1.

Bergson’un dinamik şemasındaki gibi, enformatik program da imajları değil, bu imajları oluşturmak için yerine getirilmesi gereken işlemleri içerir; istikrarlı ve tamamlanmış imajları değil, bunları oluşturabilecek hareketleri içerir. Bergson’un şemasındaki gibi, simülasyon teknikleri, imajları, onlardan farklı olan “imaja dayalı olmayan bir temsil” (programlama dili) aracılığıyla inşa ederler.

Bergsoncu zihinsel çaba gibi, bu teknikler de temsili olmayan (göstermeyen ama aynı zamanda da ikonik olmayan) öğeleri sıkıştırırlar (sentezlerler), tıpkı zihinsel emeğin, temsili olmayan, göstermeyen bir öge olarak zamanı sentezlemesi gibi. *Zihinsel çaba gibi bunlar da imajları izlenimden ziyade sentez yoluyla üretirler.* İmaj üretimi artık algının tutsağı değildir, “imgeleme” dönüşebilir.²⁹ *Anlama yetisinin bir ürünü olan teknolojik dispoitif, zamanın sentezini ancak ayrıık öğeleri düzenlemek yoluyla taklit edebilir.* Dinamik şema ve “salınım” süreci, ancak süreksiz bir biçimde gelişebilir. Ama bu ayrıık öğelerin düzenlenmesi, bizi bir zaman sentezi olarak imgelem çalışmasına yaklaştırır. Bu teknolojiler, yalnızca zamanın bu kristalleşme sürecini taklit ederek, aynı zamanda duyumu, zekâyı, hareketi yeniden üretebilirler.

Félix Guattari’nin, zamanı kristalleştirme makinelerinin, insani özelliğin belli yönlerinin aşırı gelişmiş ve aşırı yoğun-

29 Analojikten dijitale geçiş, burada algıdan imgeleme geçiş olarak yorumlanır.

laşmış teknolojik dispoſitiflerini oluſturduđu iddiası, bu dispoſitiflerin, dinamik ſema ile imaj arasına eklemleendiğini görđüğümüz edimsel/virtüel devresinin kimi yönlerini yeniden üretme kapasitesi olarak yorumlanmalıdır. Sanki zekâ, eyleme kapasitemizi arttırmak için, doğal yönelimini tersine çevirmeye ve bize “asıl sürekliliğı, gerçek hareketi” düşünmemizi, dola-yısıyla da yaratıma ulaşabilmemizi mümkün kılan araçlar sağ-lamaya yönlendirilmiştir. Teknolojik dispoſitif zamana, “hep ilerleme halindeki geçmişin, hiç durmaksızın mutlak anlamda yeni bir ſimdiden beslendiğı”³⁰ süreye erişemese bile, süreyi ve zamanı kendilerini etkisizleştirmekte olan mekanizmalardan “özgürleştirebilir.”

Doğa ve insanlık, “mekanizmalara” üstün gelen sayısız “mekanik” (beyin, bellek, dil, kavram, toplum vs.) üretmiştir, ama istikrarlı ve tamamlanmış imajdan kurtulmak ve temsilin hareketlerine erişmek ancak elektronik ve dijital teknolojiler sa-yesinde mümkün olabirmiştir. Bu teknolojiler, mekânlaştırma mekanizmalarına değil, zamanı sabitleyen mekanizmalara bir seçim olanağını dahil etmeyi başaramışlardır.

Dolayısıyla “sentez imaj” formülü, virtüel olmayan olarak nite-lendirilen bu imajların tanımına daha uygun düşer. “Sentez”, aynı zamanda Bergson’un zihinsel emeğin eylemini “bilincin” yeğîn-likli hareketi olarak tanımlamak için de kullandığı bir terimdir.

4.2.

Dijital ve simülasyon teknolojileri hakkında ſimdiye kadar çok ſey söylendi, sayısız yorum yapıldı. Biz ise bu teknolojile-rin pek çok yanı içinden sadece ſunu vurgulamayı öneriyoruz: Bu teknolojilerin güçleri ve verimlilikleri, zihinsel emeğe ya da Bergson’un tanımladığı ſekliyle, “sentez çalışması”na özgü olan edimsel ile virtüel arasındaki ilişkiyi simüle edebilmeleri ve yeniden üretebilmelerine dayanır.

30 A.g.e., s. 664.

Video-imajdan sentez imaja daha önce bahsettiğimiz sanatçıların gerçekleştirmiş olduğu geçişin tanımı, duyu-motor imajdan virtüel imaja geçişin Bergsoncu açıklamasına oldukça yakındır. Yani algıdan belleğe, imajların “yaşandığı” ve “oynandığı” mekândan imajların “temsil edildiği” mekâna geçiş. Mesela Bill Viola, imaj ışığın kaydı söz konusu olmadan üretilebilir hale geldiği anda, “kavramsal bir mekân”ın alanına girmiş olduğumuzu öne sürer. Bu asla bu mekânın anlama yetisine ve dile indirgenebileceği anlamına gelmez. Bence bu noktayı ısrarla vurgulamak gerekir. Aslında Viola, Bergson’da “zihinsel emek” merkezinin beyinde bulunmamasının yarattığı fark dışında, Bergsoncu bir bakış içinde yer alır. Bergson için beyin, gerekli ama yeterli olmayan (mekanik) bir koşuldur.

Gerçekle ilişkimizin hakiki doğası, *görsel izde değil*, beynin görsel duyumlardan hareketle yarattığı alanın ve nesnelerin *biçimselleştirilmiş modelinde* yatar. İmaj yalnızca kaynak, geri dönülen veridir. Kavramsal imajların inşası söz konusu olduğunda, imajlar artık ışığı temel olarak almadan yaratılır; bir kez daha kartografiler çizilmektedir.³¹

Viola’da bizi ilgilendiren şeylerin başında, aslında “görsel iz”in gerçekle ilişkimizi karakterize etmediği düşüncesi gelir. İkincisi, Bill Viola için imaj, *daha ziyade bir diyagrama benzer*. Bu kavram Bergsoncu şema tanımını hatırlatır. “İmaj [doğu geleneğinde] zamanda bir duraklama, askıya alınmış bir eylem, bir ışık etkisi olarak anlaşılmaz. İmaj daha ziyade bir diyagrama benzemektedir. Mesela mandala, bir *diyagram ya da şema biçimi altında*, daha geniş bir sistemi temsil eder, yoksa göze görüldüğü şekliyle bir nesneyi değil.”³² İmaj, Bergson’un görmemizi sağladığı gibi, daha ziyade bir aksiyomatiktir. Viola, imajın bu yeni üretim biçimlerini kavramak için, göz ve kulak

31 B. Viola, “L’espace a pleine dent, Où va la vidéo”, *Cahiers du cinéma*, Paris 1986, s. 70.

32 A.g.e., s. 72.

modellerini terk ederek düşünce süreçlerinin, beynin kavramsal yapılarının modellerine doğru yönelmek gerektiğini ifade ederek bitirir.

Edmond Couchot gibi bazı araştırmacılar da sentez imajın işleyişinin tanımını, kuvvetler dinamiği hariç olmak üzere, Bergsoncu zihinsel emek tanımına karşılık gelir. Couchot'nun bu virtüel teknolojilerin özgüllüğü olarak tanımladığı bütün işlemlerin ve bütün mekanizmaların, dinamik şema ile imaj arasında yeniden tanımlamış olduğumuz ilişkiye birebir uyuyor olması ilginçtir. Buna, imajla ilişkilerinde, programlama "dillerinin", sadece "zihne" özgü edimsel/virtüel devresinin "kuvvetlerini" ve gücünü yeniden üretmenin "yollarından" biri olduğunu eklememiz gerekir. Matris-imaj ile programlama dili arasındaki ilişki, "imajlı olmayan temsil" dispozitifini ile "imajların temsili" arasındaki ilişkinin Bergsoncu analiziyle örtüşür görünür.

Bilgisayarın içerdiği sembolik yönergeler, imajın anlamıyla ilişkilendirilebilecek hiçbir anlam taşımaz. ... Dolayısıyla programlama dili imajın ve onun figüratif anlamının dışında kalır... ama ona temel oluşturan dil, imajla aynı doğada olmayacak kadar gizlenmiş bir şekilde, izleyici için erişilmez kalacaktır...³³

Simülasyon teknolojilerinin getirdiği yenilik (özellikle Couchot'ya ama aynı zamanda genel olarak paylaşılan bakış açısına göre), aslında "zihinsel emeğin" işleyişinin bir "yeni üretim"dir. Bu teknolojiler de, Bergsoncu "sentez çalışması" gibi, imajları yoktan simüle eder ve yaratır. Couchot da, Bergson'a benzer bir şekilde, şu sonuca varır: Programlama dili ("dinamik şema"), sanatçının niyetleri ile imaj arasında bir tür "teknolojik bir röle" gibi işler.

33 E. Couchot, *De l'optique au numérique*, Hermes, Paris, 1988, s. 210-211.

Bu yönüyle bir alete benzer. Ama bu röle, maddi değil, en azından semboliktir, aynı anda hem biri hem de ötekidir. Yaratıcının niyetlerini aktarmaktan fazlasını yaparak onun düşünmesine ve imgelemesine yardımcı olur. Bilgisayar eli özgür bırakır, ama o zamana kadar otomatik olmayan işlevleri otomatikleştirerek ve onları başka türlü işlemeye zorlayarak, aynısını düşünce için de yapar.³⁴

Couchot, sentez imajların üretimi ile insan imgeleminin işleyişi arasında köklü bir fark tanımlar. Bergson'a yaslanıp, algıyı ve "doğal" imgelemi tamamen farklı bir biçimde yeniden tanımlayarak, bu önyargıyı yerinden etmiştik. "Doğal" algıda imaj üretimi uygunsuz bir biçimde anlaşıldığında, bu bizi imaj üretimi dispozitiflerinin teknolojik "filum"u konusunda belirsiz bir bakış açısına götürür. Jean-Louis Weisseberg, *Madde ve Bellek*'te edimsel imaj ile virtüel imaj arasındaki ilişki tarafından etkin bir şekilde kurulan bir süreç anlamındaki "süreç" ile Bilgisayar Destekli Anlama yoluyla yeniden oluşturulan bakış arasında kurulabilecek bağlantılar karşısında şaşkına dönmüştür. Bu karşılaştırma (Bergson'un tanımladığı "süreç" ile bilgisayarın işleyişi arasında) bana doğru görünmekle birlikte, yeni keşifler için sunduğu olanakları sonuna kadar genişletebilmek için, "dinamik şema"nın tanımıyla bütünleştirilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Bilgisayar Destekli Anlama gibi, anlama ve anı arasındaki ilişkiler de böyledir. Sunulan imajlar, tüm açılardan, tüm ışıklar altında, tüm kesitlerden erişilebilir olduğu için tam anlamıyla görünmez olan bütünsel bir modelin içinden kesilip çıkarılmış olarak, her daim parçalıdır. Bütün oyun, ekranda görünenmiş edimsel imajları, dijital modelde belleğe alınmış ve sıkıştırılmış dijital imajlardan kesip çıkarmaktan, onlarla birleştirmekten, ilişkilendirmekten ibarettir.³⁵

34 A.g.e., s. 210

35 J.L. Weisseberg, *Sous les vagues la plage, Paysages virtuels*, Éditions Dis Voir, Paris, 1988 s. 47-48.

4.3.

Yoktan imaj üretiminden farklı olarak, dijital teknolojiler yoluyla imaj ve ses (ve daha genel olarak duyuların) kaydı, videonun daha önce analiz ettiğimiz işlevlerinin uzmanlaştırılması ve yetkinleştirilmesinden başka bir şey değildir. Değişiklik yalnızca zamanı ve fenomenlerin sürelerini kristalleştiren teknolojik arayüzdedir. Süreler (zaman-maddenin, saf algının, teknolojik sürenin süresi) arasındaki ilişki daha kesin olarak denetlenir. Dijital yeniden üretim ve kayıt, saf titreşimleri ve sarsıntıları da kristalleştirir. Dijital teknolojinin özel olarak kattığı şey, her fenomeni taramakta olan titreşimleri daha kesin bir biçimde “ayırt edebilme” kapasitesidir. İmajları, sesleri ve algıyı karakterize eden dalgaları, bozuklukları, yegînlikleri video teknolojisinden çok daha fazla bölebilme kapasitesine sahiptir. Maddenin sonsuz varyasyonlarını böyle daha kesin bir şekilde toplayabilme kapasitesi, onları daha “sadık” bir şekilde yeniden üretmeyi de mümkün kılar. Bilgisayarın zamansallığı, aslında bizi (ve Evreni) oluşturan pasif sentezleri tamamen özel bir biçimde kristalleştirmeyi mümkün kılan bir zamansallıktır.

Bilgisayarın gerçekleştirmek zorunda olduğu işlemlerin astronomik sayısı, özel bir zaman ve ritim gerektirir. Astro-nomik zamana ayarlı saatlerimizin analogik zamanı, bütün bu işlemleri yerine getirmek için yetersizdir. Aslında bilgisayar, elektriksel olarak uyarılan bir kuvars kristalinin çok hızlı ve çok dingin salınımlarıyla oluşan bir “dijital zaman”a göre işler. Bu zamansallığın özelliği, analogik zamanın “saniyesi”ni bizim temsilimizden tamamen kaçan bir bölen aracılığıyla bölebilmesidir. Bilgisayarın saati böylelikle son derece yakın “anları” bir bir sayar; zira bu anlar, aşırı bir kesinlik ve düzenlilikle, bir kuvarsın titreşimindeki gibi, birbirlerinden sadece birkaç nanosaniye ile ayrılmış olabilirler.

Kuvarsın salınımları, alabildiğine küçük de olsa bir aralıkla ayrılmış olan zamansal taramalardır. Şöyle ki bu zaman, sü-

renin kendisi değil, daima sürenin bir mekânlaşmasıdır. Ama sürenin nanosaniyeye kadar gidebilen bu mekânlaştırılması, saf algının titreşimlerini analogik zamandan daha kesin bir biçimde simüle eder. Bu ritmin frekansı, bir dalgayla karşılaştırılabilecek kadar -bu dalgayı, öğelerin ama mümkün olduğunca ayrıık öğelerin bir bileşimi olarak tasavvur edilmesi gerekse de- yüksektir. Dijital teknoloji, saf algıyı oluşturan bütün dalgalı fenomenleri takip edebilmeyi ve kristalleştirmeyi mümkün kılar.

Bilgisayar, beraberinde iki yeni koşul olarak “ayrıklaştırmayı” ve “hesabı” getirdiği için, görsel ya da sesli her türlü fenomeni daha kesin bir biçimde yeniden üretmeye izin verir. Ayrıklaştırma, zamansal bir fenomeni mekânsal bir fenomene dönüştürme kapasitesidir. Poz vermeye, anlık görüntü almaya, oluş içindeki (süredeki) ayrıık öğeleri kesip çıkarmaya izin verir. Ama fenomenin oluşunun sürekliliğinden kesip çıkarılan parça o kadar küçüktür ki bize gerçeğin, “kendinde imaj” diyebileceğimiz şeyin daha yakın bir illüzyonunu verir: “Ayrıklaştırma, mesela, birbirine sonsuzca yakın olabilen, art arda gelen bir değerler sonsuzluğundan oluşan bir sinyalin, ancak sonlu sayıdaki olanaklar içinde alınabilen sonlu sayıdaki değerlerle ikame edilmesidir.”³⁶

36 C. Cadoz, *Les réalités virtuelles*, Flammarion, Paris, 1994, s. 85.

4. BÖLÜM

NIETZSCHE VE SİMÜLASYON TEKNOLOJİLERİ

1. Gösterge ve kuvvet, gerçek ve görünüş

1.1.

Virtüel teknikler neden Nietzscheci teknikler olarak tanımlanabilir? Nietzsche bize neyi göstermektedir? O bize, insanın simülasyon yoluyla faaliyet gösterdiğini, nokta, çizgi, atom gibi *var olmayan* şeylerden yararlandığını gösterir. Düşünebilmek ve yaşayabilmek için *bir semiyotiğe, imajlara, bir özne kurgusuna, nesneye ve nedensellik kavramlarına* ihtiyaç duyduğunu gösterir. Ve ayrıca bölünebilir bir zamana ve mekâna da. Nietzsche'nin önerdiği gibi, bizler *biçimi* olumluyoruz, çünkü mutlak bir hareketin inceliklerini kavrayamıyoruz; *özdeşliği* ve *kalıcılığı* kabul ediyoruz, çünkü ancak kalıcı olanı *görebiliyor*, ancak benzer ve özdeş olan şeyi anımsayabiliyoruz. Nietzsche'ye göre bütün bu kavramlar, "istememizi" mümkün kılacak şekilde, zamanda belli bir düzenlilik ve belli bir istikrar tanımlayabilmek için yararlandığımız *simülasyonlar, hatalar, kurgulardır*. Enformatik dilin (0, 1) kullanımı ile insanın "bilebilir" dün-

yayı açıklamak için uyguladığı bütün o yöntemler arasında nasıl bir fark vardır? Nietzsche'ye göre, *sahtelik derecelerinin gerçek bir dünya temelinde değil de, gelişmesine izin verdiği güce göre ölçülebilir olması* dışında, hiçbir fark yoktur.

Dolayısıyla insan her zaman simülasyonla ve simülasyon yoluyla faaliyet gösterir. Virtüel teknolojiler, belli bir hayvan türüne özgü bir niteliği “yeniden üretilebilir” ve “otomatik” kılmaktan başka bir şey yapmaz. Genel olarak, şimdiye kadar sinir ve beyin sistemine (daha doğrusu, bu işlevin yerinin kesin olarak beyin olduğunu söylemek zor olduğu için, kuvvetlerin “insan” adını verdiğimiz özgül bir düzenlemesine) atfedilen simülasyon işlevinin, otomatik hesaplamayla birlikte ortadan kaybolmak bir yana devam ettiği ve büyük ölçüde de genişlediği söylenir. Simülasyon sadece sürmek ve genişlemekle kalmaz, aynı zamanda makinesel bir düzenleme haline gelir. Bu simülasyon kuvveti bugün bilgisayar tarafından desteklenmektedir. Simülasyon aygıtları, bu simülasyonu bütün atıl şemalardan kurtarmaktan başka bir şey yapmaz. Artık dünyada nokta, çizgi, özne, nesne vs. gibi simülasyonlar yerine çok daha sofistike simülasyonlarla faaliyet gösteririz. Eski simülasyon biçimleri de yenileri gibi sadece bir nebze “doğal”dır. Eskiler de, tıpkı yeniler gibi, göstermeyen akış ile gösteren akış arasında bir arayüzey olarak ve artık “insaninki” olmayan özgül bir güç istencine göre işliyorlardı.

Peki bunlar “gerçeği” ortadan kaldırır mı? Nietzsche açısından, bu soru tamamen saçmadır ve daima, kendini hiç de böyle kabul etmek istemeyen bir güç istencini gizlemeye yarar. Tersine, bu simülasyon biçimleri gerçeklik derecelerini daha da katlar. Gerçeklik katmanlarının katlanması, insanın gerçek adını verdiği şeyin yeni bir tanımını gündeme getirir, çünkü bu teknolojik düzenlemeler gerçeği sonsuz küçükler ve sonsuz büyüklerle yeniden düzenler. Peki o zaman yeni teknolojiler nedir? *Gerçeğin şu yeni dereceleri üzerinde eyleyebilmemizi müm-*

kün kılan kurgulardır: kuantum fiziğinin yeni maddesi ve artık “insani” olarak nitelendiremeyeceğimiz toplumsal, dilsel ve üretici makineler. Bu yeni teknolojiler, insanın ve onun dünyasının dışında kavrayabilmemize ve eyleyebilmemize izin veren “kurgular”dır sadece.

1.2.

Nietzsche’nin felsefesi duygulanımsal *kuvvetler* ile *göstergeler* arasındaki ilişki etrafında kurulmuştur. *Hissetme ve eyleme kapasitesinin artışı*, “*biçimler*” *oluşturma kapasitesiyle* ve *göstergelerin icadıyla doğru orantılıdır*. Nietzsche’ye göre *biçimler* ve *göstergeler*, *kuvvetlerin kavranabilmesini sağlayan bir dil gibi yorumlanmalıdır*. “Önemli olan, pek çok hareketi temsil eden *biçimlerin inşası*, *göstergelerin bütün bir çeşitliliğini toparlayabilen göstergelerin icadıdır*.”¹ Nietzsche’ye göre, bizde ve bizim dışımızda, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir hareketler çokluğu vardır. Bu hareketleri bilmemizin tek yolu, onları bir semiyotik yoluyla kavramaktır.

Bu hareketlerin bizim istencimizle üretildiklerini reddediyorum, bunlar bizde gerçekleşirler ve bizim için bilinmez kalırlar; bunların gelişimini sadece sembollerde (renkli, dokunulabilir, işitsel) ve bazı parçalarda, bazı anlarda yakalayabiliriz.²

Mantığımız ve zaman-mekân duyumuz, *deneyimlerin göstergelere indirgenişini* gerçekleştiren “sıradışı kısaltına [hızlandırma!] yetileri”dir ve bizim üstün kuvvetimizi oluşturan şey de, bu yetilerin yakalamamıza izin verdiği şeylerin geniş yığınidir. Félix Guattari’nin diliyle söylersek,³ semiyotiklerin zenginleşmesi, kapitalizmin kendini ifade etmesinin ayrıcalıklı kipliklerinden biridir. Öznelliği kuran yetilerin semiyotikleştirilmesi, maddeyi

1 F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Librairie Générale Française, Paris, 1991, s. 325.

2 A.g.e., s. 71.

3 Bkz. sonraki bölüm.

oluşturan katmanlaşmaların semiyotikleştirilmesi, toplumsal katmanlaşmaların karmaşıklığının semiyotikleştirilmesi vs. Kapitalizm, yalnızca semiyotikleştirme kapasitemizi yeniden üreten değil, aynı zamanda bu kuvvetimizi duyularımızın ve bunların “simülasyon” yetilerinin sunduğu olanakların ötesine taşıyan teknolojik düzenlemeler geliştirir. Nietzsche’ye göre, bu durum hiç şüphesiz hissetme (etkileme ve etkilenebilme) kapasitesinin artışının bir belirtisi, dolayısıyla da güç artışının koşulu-
dur. “Gerçeğin” giderek daha karmaşık bir şekilde semiyotikleşmesi, göstergenin görünüşü tarafından yenilgiye uğratılmış olan dünyanın ortadan kayboluşu değil, “göstergeler yoluyla, devasa bir olgular kitlesine egemen olma” kapasitesinin bir belirtisidir sadece. Aslında göstergenin, akademik semiyotikte olduğu gibi, yapı ya da kodla ilgisi yoktur; öznelararası “anlaşmalara” ya da genel anlamda topluma ve insana ait değildir. Gösterge, göstergeyle, gerçekte, bir uzlaşım ile değil, doğrudan güçle ilgilidir, yönetme ve yaratma istencinin bir belirtisidir. “Şeylerin adını yasa haline getiren işte bu güçlülerdir ve bu güçlülerin arasında, kategorileri yaratmış olanlar en büyük soyutlama sanatçılarıdır.”⁴ Göstergelerin kaynağı, dünyayla bir hakikat ilişkisinde değil, bir yaratma ve yönetme gücünde yatar. Doğru ya da yanlış yoktur, yalnızca “göstergelerin kısaltmaları ile göstergelerin kendileri” arasındaki ilişki vardır. Bu konunun temelinde yatan asıl düşünce şudur: Semiyotiklerimizin kavradığı şekliyle dış dünya, bir değer yargıları toplamından başka bir şey değildir. Semiyotik (öyle ya da böyle her zaman anlam/yan anlam ilişkisi etrafında şekillenir) ama aynı zamanda analitik felsefe geleneği için (bu konu hakkında, Wittgenstein’in renklerin kavranmasını nasıl ele aldığına bakınız), Nietzsche’nin şu iddiasını anlamak gerçekten güçtür: “Yeşil, mavi, kırmızı, sert, yumuşak, bunların hepsi değer yargılarıdır ve bu yargıların göstergeleridir.”⁵

4 A.g.e., s. 57.

5 A.g.e., s. 248.

1.3.

Bir semiyotiğin mümkün olabilmesi için *özdeşlik* ve *analojiyi*, bunlarla birlikte de basitleştirmeyi devreye sokmak gerekir. Mutlak farklılaşanı, kendi sürekli başkalaşımı içinde belirlemek imkânsızdır. “Oysa ben öznenin özdeşlik yanılışından doğmuş olabileceğine inanıyorum, mesela çeşitli güçler (ışık, elektrik, basınç) bir protoplazmada aynı uyarımı ürettiklerinde, özne nedenlerin özdeşliği sonucuna varır; aynı şekilde sadece tek bir uyarım alabildiğinde ve bütün diğerlerini özdeş hissettiğinde de...”⁶

Dolayısıyla Nietzsche’ye göre “*inanç*” (*yargı*), *öznen* ve *öz-bilinçten önce gelmelidir*. Önemli olan, dünyanın belli bir şekilde basitleştirilmesine yol açan yargıdaki bir kusur, belirsizlik ve yanıltır. Bu inanç, protoplazmanın asimilasyonu fenomenine hâlihazırda içkindir. Hakikat diye bir şey varsa, bunlar inorganik dünyada bulunur. Yanlış ve görünüş organik dünyayla başlar. O zaman simülasyon bize insanlığımızı mı kaybettirir? Tersine, Nietzsche bize bunun canlılığın bir niteliği olduğunu söyler. “Simülasyon, varlıkların hiyerarşisinde yukarı çıkıldıkça artar; inorganik dünyada bu eksikmiş gibi görünür, kurnazlık organik dünyada başlar...bin bir türlü kurnazlık insanın yükselişinin özüne aittir...Aktör problemi.”⁷

Nietzsche’ye göre varlıkların hiyerarşisi simülasyon kapasitesine göre belirleniyorsa, o zaman bunların “makinesel” gelişimi, bu hiyerarşide bir düşmeden ziyade yükselmenin işareti olamaz mı? Ya da en azından bu yükselişin koşullarını ortaya koymaz mı? Bu durum, Nietzsche için, kuşkusuz bir güç artışının “belirtisi”dir.

1.4.

“Her şey bir gösteri, dünya görüntü teknolojileriyle ekrana taşınıyor, gerçeği yitirdik” diye vahvahlanıyor güzel ruhlar.

6 A.g.e., s. 238.

7 A.g.e., s. 313.

Oysa Nietzsche'nin dediği gibi, ancak *görünüş bir kopyaya, bir imaja, benzerinin ötesinde, arkasında duran gerçek bir dünyanın bir simülasyonuna dönüştürülmüşse* bu doğru olabilir. Bu "simülasyon" terk edilirse, görünüş, varlığın karşıtı olmaktan, bir maske olmaktan çıkar: "Görünüş bizzat gerçekliğe aittir, onun özünün biçimlerinden biridir. Görünüş, pratik içgüdülerimizin işlediği hazırlanmış ve basitleştirilmiş bir dünyadır."⁸

Görünüş ve varlık aynı anda, aynı hareket içinde ortaya konulurlar. Bir yanda yapılandırılmış bir dünya, öbür yandan da onu kavrayan algı yoktur. Görünüş, varlığın *kurucusudur. Dahası görünüş, algının bir koşulu olmadan önce, etkinliğin ve gücün bir koşuludur*. Bu yüzden görünüş, gücü artırmanın, etkileme ve etkilenebilme gücünü artırmanın araçlarından biridir. Bu bakış açısından, virtüel teknolojiler en "gerçek" olarak görülebilirler, zira algıyı doğallıktan çıkararak onun işleyişinin dispozitifini gözler önüne sererler. Virtüel teknolojilerin ortaya çıkmasıyla birlikte, imaj ekranı terk eder ve biriyle karşılaşmak, duyumsal deneyimler yaşamak vs. gibi eyleyebildiğimiz bir "yere" dönüşür. İmajın yalnızca "karşısında" değil, içinde de olabiliriz: İzleyici ile aktör arasındaki sınır giderek belirsizleşir. İmaj artık bir kopya, biz iz, bir yokluğun mevcudiyeti değil, bir doluluk, olumlu bir dolaysızlıktır. Virtüel imaj, o zaman, şu Nietzscheci iddiayı "pratik olarak" anlamamıza yardımcı olur: "Şimdi görünüş benim için ne anlama gelir? Görünüş benim için yaşam ve eylemin kendisidir."⁹

Virtüel imaj, gerçeği elimizden almak yerine, onun oluşumunun mekanizmalarını bizden çalar. Bu yeni simülasyonun yarattığı "korku", muhtemelen, ne gerçek ne de onun kopyası, ne madde ne de zihin olduğu için, düşünme ve eyleme alışkanlıklarımızdan kaçıp kurtulan bir görünüşün söz konusu olmasından ileri gelir.

8 A.g.e., s. 329.

9 F. Nietzsche, *Le gai savoir*, Gallimard, Paris, 1950, s. 92.

1.5.

Yeni “görüntü” ve simülasyon teknolojilerinin “göze bir kafes” yerleştirdikleri söylenir. Ama daha önce durum bundan farklı mıydı ki? Nietzsche’nin bize hatırlattığı gibi, bakış bir etik meselesi ise eğer, yeni görüntü teknolojileri onu kaçınılmaz hale getirmekten başka bir şey yapmaz. Zira bu teknolojiler, imajı ışıktan bağımsızlaştırıp bunun yerine matematiksel (söylemsel-olmayan) dile bağlayarak, Paik’in deyişiyle, onun “uzlaşım” yapısını ortaya çıkarırlar. Nietzsche’de gördüğümüz tipolojiler problemi yeniden belirir: Kim görüyor? Kim algılıyor? Yani: Hangi güç dispozitif, hangi özneleşme biçimi görüyor/algılıyor? *Zira gördüğümüz şey, asla gerçek değil, insan tarafından ve insan için (özne, nesne, bölünebilir zaman, bölünebilir mekân vs.) belli bir biçimde ve belli kipliklere göre düzenlenen kurgular ve yanlışların ürettiği etkiler dizisidir. Gözün fizyolojisinden ziyade “hakikat istenci” (şöyle ki, oluşa varlık karakterini verme “istenci”, Nietzsche’ye göre “insan”ın ifade ettiği en yüksek güç istencidir) sayesinde görülür.*

Bizden düşünülmesi imkânsız, baktığı herhangi bir yön olmayan, aktif ve yorumlayıcı güçlerin engellendiği, bu güçlerin olmadığı, ama buna rağmen görmesinin nasılsa hâlâ bir şeyi görmek anlamına geldiği bir gözü düşünebilmemizi isterler; dolayısıyla düşünmemizi bekledikleri şey, aslında saçma ve kavranamaz bir gözdür.¹⁰

Bütün bir görme teorisinin kabul ettiği gibi, mesele yalnızca beynin algıya aktif bir katılımı değil, daha temelde, bu aktif güçlerin “güç istenci”yle ilişkili olmasıdır. Daha önce Bergson’da gördüğümüz gibi, Nietzsche de, gözün fizyolojisinin mekânına dayanan optik modelin, görmeyle ilgili hiçbir şeyi açıklayamadığını ortaya koyar, çünkü Nietzsche için *duyumsal algılar hâlihazırda edimlerdir*: “Bir şeyin algılanmış ol-

10 F. Nietzsche, *La généalogie de la morale*, Gallimard, Paris, 1971, s. 141.

ması için uyarımı *kabul eden, eyleme geçiren*, bunu bir uyarım olarak uyarlayan ve dönüştüren aktif bir kuvvetin hâlihazırda işliyor olması gerekir.”¹¹

Bu aktif kuvvet, bu “kökensel duygulanımsal kuvvet” (“pat-hos”), daha önce giriş bölümünde belirttiğimiz gibi, sonrada önceyi, canlıda ölüyü saklayan bir süredir. Elektronik teknolojiler bizi görmenin “doğalcı” yanılsamasından “kurtarır” (zira aslında algımız, “birisi anlamdan, diğeri ise zihinden kaynaklanan ikili bir çarpıtma”nın ürünüdür; bu çarpıtmanın amacı da bir varlık ve eşdeğerlik dünyasını üretebilmek ve muhafaza edebilmektir) ve dikkatimizi “aktif enerjilere” yoğunlaştırır. Ama bir göz politikası (“bilinmeyi görebilmek bilineni görmekten daha fazla kuvvet, daha fazla ahlak gerektirir”) tasavvur etmek yerine, teknolojiyi şeytanlaştırmak tercih edilir. Virtüel, görmemizi engellemekten ziyade, görmenin, algının, bunun mekanizmalarının ve duygulanımsal kuvvetlerinin bir pedagojisidir. Çünkü her türlü görmenin az ya da çok “virtüel” olduğu bir kez ortaya konulduktan sonra, bu sefer de bilgisayar destekli görmenin özgül farkının ne olduğu meselesi ortaya çıkar.

1.6.

Nietzsche’nin görmeye ilişkin olarak, mekanizmalar ve kuvvetler temelinde getirdiği açıklama, Bergsoncu analizi hatırlatmıyor da değildir. Görme, esas olarak, bizi etkileyen uyarımlar üzerinde öncesinden *serbest bir imaj* çizen “aktif kuvvetler” tarafından üretilir. Aslında serbest imaj, bedenimizde üretilen ve bizim için erişilmez kalan eylemlerden ayrılır. Bu imajın işlevi, Bergson’un tanımladığı şekliyle, “dinamik şema”nın görmenin yaratılması sürecinde oynadığı role oldukça yakındır. “Bu imaj çok geneldir, bir şemadır; onun yalnızca bir yol gösterici değil, itici kuvvetin kendisi olduğunu da düşünüyoruz.”¹²

11 F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Gallimard, Paris, 1995, s. 293.

12 A.g.e., s. 241.

Nietzsche için bu serbest imajın kökenini, şiirsel güçte, bilinmeyen şeyleri gerçek öğelere göre “öngörmesi” gereken “kahince içgüdü”de¹³ aramak gerekir. Dolayısıyla “gözün inşası”nı açıklayan kuvvet, insanı ve doğayı imaja dayalı bir biçim altında idealleştiren estetik bir içgüdüdür. Algı estetik kuvvetler¹⁴ tarafından örgütlenir, ama Bergson’da olduğu gibi, algı daima saf algıdan bir *çıkarma*, bir indirgemedir. Gerçeğin *basitleştirilmesinin* yerini “biçimlerin eklenmesi” alır.

Bizde, imajın aynadaki *genel hatlarını* daha yeğinlikli bir şekilde algılamamızı sağlayan bir yeti ve seslerin belirsizliğinin ötesinde, aynı ritmi tutturabilmemizi sağlayan bir başka yeti daha vardır. Bu bir *sanatçı kuvveti* olmak zorundadır, çünkü *yaratır*. Onun *başlıca aracı, gördüğümüz ve hissettiğimiz şeyin büyük bir kısmını ihmal edip yakalamamaktır*. Dolayısıyla bilimsel değildir, zira algıladığı her şeye aynı ilgiyi göstermez.¹⁵

Bu sanatsal yetinin iki işlevi vardır: imajlar üretmek ve onları seçmek. İmajlar üretmek ve onları seçmek asla istemli bir hareket değildir, aksine doğrudan taklide bağlıdır ve taklit edilen şeyin başka bir kayda geçirilmesinin bir sonucudur. Nietzsche’ye göre duyularımız doğayı hep daha da çarpıtarak taklit eder. Benzeri benzerle özdeşleştirmek, şeyler arasında

13 “Bu fenomen ‘görme’nin kendisinde de ayırt edilebilir. Bütün anlamlar kendi izlerini özgürce üretir, duyumsal algı büyük oranda bir ‘kehanet’tir.” A.g.e., s. 241.

14 Bergson, estetik kuvvetlerin görmedeki önemini de kabul eder. “İnsanda normal algının yanında estetik bir yetinin de mevcut olması, bu türden bir çabanın olanaksız olduğunu kanıtlar. Gözümüz, canlı varlığın özelliklerini öylece bir araya getirilmiş olarak değil, aralarında düzenlenmiş bir şekilde algılar. Yaşamın yönelimi, yani çizgilerden akan, onları birbirlerine bağlayan ve onlara bir anlam veren bu yalın hareket, gözümüzden kaçır. İşte sanatçının bir tür sempatiyle nesnenin içine yerleşerek, bir sezgi çabasıyla, mekânın kendisiyle modeli arasına koyduğu engeli kaldırarak yeniden kazanmaya çalıştığı şey tam da bu yönelimdir. Pek çok dış algı gibi bu estetik algı da sadece bireyselle erişebilir.” H. Bergson, *Oeuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 645.

15 F. Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Flammarion, Paris, 1991, s. 58.

benzerlikler keşfetmek, kökensel bir sürece denk düşer. “Bellek bu faaliyeti deneyimler ve onu sürekli olarak kullanır. Bir şeyi başka bir şeyle mübadele etmek, ilksel bir fenomendir.”¹⁶

“Hızlı bir benzerlik algısı” olarak imgelem de aynı ilkeye göre işler. Ama bizi taklit ve benzerlikle sınırlayan kuvvet nedir? Yabancı bir izlenimin bilinen bir şey aracılığıyla temellük edilmesi. Her algı, bir uyarımın, onu farklı alanlarda başkalaştırmak suretiyle, çok biçimli bir taklidini hedefler. Bu işlem tüm organik varlıklar için geçerlidir ve evrimin alt katmanlarında imajların üretimi yoluyla gerçekleşmez; *oluşumda* kendini gösteren *plastik bir bilinçdışı kuvvette* hâlihazırda mevcuttur. Dolayısıyla en başta gelen, duyumsal algılar değildir, tersine bu algılar Deleuze’ün Bergson’u takip ederek pasif sentezler adını verdiği sentezden itibaren oluşurlar. Duyumsal algı, bilgimiz olmadan gerçekleşir; bilincinde olduğumuz her şey, hâlihazırda işlenmiş bir algıdır.

Protoplazmada hüküm süren aynı eşitleme ve düzenleme kuvveti, dış dünyayla bütünleştiğimiz fenomenlerde de hüküm sürer; *duyumsal algılarımız hâlihazırda tüm bir geçmişimize bu massedilişimizin, geçmişle bu özdeşleşmemizin bir sonucudur; bu algılar doğrudan “izlenime” cevap vermezler.*¹⁷

Optik model ne estetik kuvvetlerin rolünü ne de bedeninin ve onun “basitleştirme, benzetme, çarpıtma” çalışmasının rolünü dikkate alır. Bergson’da olduğu gibi, sorgulanmakta olan yine duyulur ve düşünülür olan ayrımı üzerinde inşa edilmiş bir algı modelidir. Nietzsche için temsilin alanı, *belirli bir güç istencinin gözünün olan biteni kavrama biçiminden başka bir şey değildir*. Asla “gerçeğe” karşılık gelmez.

Böylece özne ve nesne, eyleyecek bir aktör, eylem ve bu eylemi tetikleyen şey birbirinden ayrılmıştır: Bunun basit bir semi-yotiğe işaret ettiğini, gerçekte ilişkisinin olmadığını unutmama-

16 A.g.e., s. 93.

17 F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Gallimard, Paris, 1995, s. 250.

yalım...bu sadece, duyuların ve dilin bizi sürüklediği alışkanlıktan çıkamadığımız anlamına gelir.¹⁸

Öyleyse temsil modeline karşılık gelen görme, aslında akışlar arasında bir ilişkidir: yeğinliklerin, “olup bitenin karmaşıklıkları”nın göstermeyen akışları ve öznenin, nesnenin ve doğrunun bir semiyotiğinin gösteren akışları arasında. Tam tersine “esasen yanlış olan bir dünyada, doğruluk doğaya karşı bir eğilim olacaktır: Bu doğruluk ancak yanlışlığı üstün bir güce taşımanın bir aracı olarak anlam ifade edebilir.”¹⁹

Virtüel imaj bizi sahte dünyanın, yalan dünyanın içine yerleştirir. Bu dünyada rahat hissetmemizi engelleyen tek şey “hakikat” önyargımızdır (hakikat alışkanlığının dil yoluyla henüz yerleşmemiş olduğu çocuklar, bu teknolojilerle tamamen farklı bir ilişki kurarlar).

1.7.

Makineler, semiyotikleştirme ve simülasyon işlevlerini otomatikleştirmekle birlikte, diferansiyel öğeyi, aktif öğeyi göstermeyi ve vurgulamayı mümkün kılarlar: güç istencini, yani duygulanımsal kuvveti, olay üretme kapasitesini.

Simülasyon teknolojileri bizi “mekanizma”dan ve “organizma”dan kurtarır ve yalnızca başka bir boyuta, dinamik niceliklerin, varyasyonların, yeğinliklerin boyutuna değil, aynı anda *olay boyutuna* da girebilmemizi sağlarlar. Bu bakış açısından semiyotikleştirme ve simülasyon kapasitesinin otomatik yeniden üretiminin, bir eylem alanı olarak “virtüelliği” özgürleştirdiğini söylememiz de mümkündür. Özneyi, nesneyi, imajı doğal olmaktan çıkardıkları ve bunları, aktif kuvvetleri özgür bırakmak suretiyle giderek güçlenen bir yersizyurtsuzlaşmaya sürüklediklerine göre, bu teknolojiler karşısında nasıl bir ko-

18 A.g.e., s. 338.

19 A.g.e., s. 314.

num almak gerekir? Simülasyon teknolojileri, hiçbir aşkınlığa yer vermeksizin, hepimizin *sanatçı, icatçı, deneyci* olduğumuz gerçeğini kabul etmeye teşvik eder. Bunun dışındaki herhangi bir konum, kuvvetleri hapseden ve bunları kendilerinin dışındaki bir simülasyona tabi kılan bir *a priori*'yi yeniden devreye sokmaktan başka bir işe yaramayacaktır.

Tıpkı bir ağacı yapraklarının, dallarının, renginin ve biçiminin tüm ayrıntılarıyla, kesin bir biçimde ve bir bütün olarak görmemiz gibi: Bir ağacı yaklaşık olarak imgelemek bize çok daha kolay gelir. En tuhaf olayların ortasında bile yine aynı şeyi yaparız: Deneyimin büyük bir kısmını biz icat ederiz ve kendimizi bir sürecin “icatçısı” olarak görmekten alıkonmamız pek mümkün değildir... Bu da, temelde ve en başından beri *yalana alışmış olduğumuz* anlamına gelir. Ya da kendimi daha erdemli ve daha ikiyüzlü bir şekilde, yani daha hoş bir şekilde ifade edersem: İnsanlar aslında düşündüklerinden çok daha sanatçıdır.²⁰

Nietzsche, pek çok durumda, gözümüzün gördüğü şeyin duyumsal bir izlenim değil, imgelemenin bir ürünü olduğunu varsayar. Duyular sonradan bulacağımız gerekçeleri, belli belirsiz sebepleri sağlamaktan başka bir şey yapmaz.

Virtüel teknikler, bizi “doğru”nun ve “gerçeğin” Nietzscheci eleştirisine geri götürür. Hakikat idealini ve aynı zamanda görünüşler dünyasını yıkarlar. Yeni teknolojilerin dünyası “sahte” bir dünyadır. “Piksel” iynin ve kötünün ötesindedir; algoritmaların ürünü olmaları itibariyle, “gerçek” namına hiçbir şey içermez. Bu yüzden onun doğasına uygun düşen tek pratik, deneycinin, sanatçının pratiğidir. Yeniden üretilecek değil sadece yaratılacak bir şeyler vardır. Mekân-zamansal koordinatların yersizyurtsuzlaşması, akışlardaki kuvvetlerin özgürleşmesi, varlığın özne-nesne ilişkisinin berisinde ortaya çıkışı, “güç istenci”nin son derecesine, yani sanatçı-oluşa, sanatçı-istence erişmeyi mümkün kılan “maddi koşulları” oluş-

20 F. Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, Mercure de France, Paris, 1963, s. 123-124.

turur. Sanatçı-istenç, yaratıcı hakikat istencidir, zira “hakikat orada duran, bulunması ve keşfedilmesi gereken bir şey değil, yaratılması gereken, bir *işleme* adını veren bir şeydir...”²¹

Yeniliğin yaratımından başka hakikat yoktur: Yeni biçimlerin yaratımı değil, başkalaşım güçlerinin yaratımıdır söz konusu olan. “Matris”-imaj bizi bir sanatçı-oluşa sürükler ve *bu anlamda güçlü bir özneleşme vektörü* olabilir. Onun gücü, bir şeyin modeli olmasından değil, bir yokluğun varlığından değil, *başkalaşabilme kapasitesinden* gelir. “Sanatçı-istenç” o zaman bu güce denk düşen bir özneleşme biçimi olabilir, çünkü o üstün, aşkın bir uğrak adına artık yaşamı yargılamayan bir kuvvettir. Sanatçı-istenç her türlü kuvveti içermiyeceği yaşama göre değerlendirir. Sanatçı-istenç, karşılaştığı kuvvetlerden itibaren yaratan, dönüştüren, başkalaşıma uğrayan ve karşılaştığı güçlerle birleşerek hep daha büyük bir güç oluşturarak yeni imkânlar, yeni yaşam biçimleri, yeni varoluş alanları açan bir kuvvettir.

2. Yine gerçek zaman üzerine: hız ve düşünce

2.1.

Ama bundan önce, video teknolojilerinden bahsederken ele aldığımız zaman problemine geri dönelim. Yersizyurtsuzlaşma süreci, zamansallıkların ve hızların katlanışına yol açar. Daha önce video konusunda “gerçek zaman”²² kavramından bahset-

21 F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Librairie Générale Française, Paris, 1991, s. 310.

22 “Gerçek zaman” her şeyden önce, bilimin “somut zamanı” (hakiki gerçek zaman) yadsımasını sağlayan “soyut zaman”ın dijital teknolojilere bir aktarımı gibi görünür. “Yapay bir sistemin durumunun hemen bir önceki andaki durumuna bağlı olduğu söylendiğinde, bundan ne anlamak gerekir? Nasıl ki matematiksel bir noktaya bitişik başka bir matematiksel nokta yoksa, bir andan hemen önceki bir an diye de bir şey yoktur. Dolayısıyla söylenmek istenen şey, sistemin mevcut durumunun, diferansiyel katsayıların, yani aslında *mevcut* hızların ve *mevcut* ivmelerin girdiği denklemlerle tanımlandığıdır. Sonuç olarak, sadece şimdiden, eğilimiyle birlikte düşünülen

miştik. Bilişimciler bu karamı enformatik işlemlerin gerçekleşme “hızını” tanımlamak için kullanılır. Oysa “gerçek zaman”ın eleştirilerine göre, bu zamanın “mutlak hızı” (ışık hızı), mekân kavramını yitirmemize; hızın bizi içinde konumlandığı eş-zamanlılık, başkalık kavramını yitirmemize; zamansallığı (mutlak şimdi) ise deneyimi yitirmemize neden olur. Kısacası, yitirilecek olan şey bizzat özne, onun algı ve temsil biçimidir. Böyle bir özne artık “eyleyemez”; bu politikanın sonu, tarihin sonu anlamına gelir, çünkü burada “bilinç” ve “akıl”, eylemin “hesaplanabilmesine” olanak veren ölçüler olmaktan çıkar.

Bu “gerçek zaman” eleştirisinin, bu kavramın içine kapanmayı kabul ettiğini ve böylelikle yeni paradigmanın kendi içinde taşıdığı zamansallıkların ve hızların çoğulluğunu görme imkânından kendisini mahrum bıraktığını daha önce göstermiştik. *Zamansallıkların ve hızların çokluğunu “mutlak hızı” (ışık hızı) indirgeyen iktidar dispoitiflerinin “istencini” ayrıcalıklı hale getirir.* “Gerçek zaman”ın, mutlak şimdinin zamanı (ebedi şimdiye indirgenmiş zamanın “bir andalığı”) ya da olayın zamanı (başka bir mekân-zaman bloğunun ortaya çıkışı) olması, hiçbir durumda teknolojik makinelerle değil, iktidar dispoitiflerine bağlıdır. Gerçek zamandan bahsedebilmenin tek yolu, içeriye yerleşmek, onun akışının içine kurulmaktır. Bu durumda ve

bir şimdiden bahsedilmektedir. Bu sebeple bilimin birlikte çalıştığı sistemler, asla geçmişin şimdiyle bütünleşmiş olduğu gerçek, somut sürede değil, hiç durmadan yenilenen anlık bir şimdidedir.” H. Bergson, s. 512.

Dolayısıyla “gerçek zaman” soyut zamanın gerçekleşmesidir. Ama bilgisayar saati örneğini ele alalım. 3. bölümde söylediğimiz gibi, ayrıık öğeler temelinde ve onlar yoluyla kurulan bu saat, bizi gerçek zamana, somut zamana yaklaştıran bir “mekanik”tir. Kuvars saatinin “saniye”yi “analiz” etme ritminin frekansı bir dalganınkiyle –bu dalga da olabildiğince ayrıık öğelerden oluşmuş olsa bile- karşılaştırılabilir. *Bu bakış açısından “gerçek zaman” tanımını doğrudur, zira bu tanım somut zamanın oluşturduğu sürekliliğe giderek daha da yaklaşmamızı mümkün kılar.* Bu olanak teknoloji tarafından değil (kendi “üretiminin” sınırları içinde, “saf titreşimlerden” bazı şeyler toplamaya izin veren yönde ilerler) kapitalizmin “soyut” zamanı aracılığıyla örgütlenen toplumsal zamansallık tarafından yadsınır.

“doğal” algımızın kurgularını ve yanlışlarını terk edersek, dikkat çekici bir gösteriye katılabiliriz. Gerçek bir “siber” yolculuğa çıkabiliriz. Ama bir kez daha algımızı, siber literatürden ziyade Nietzsche’nin “üçüncü gözü”ne emanet ediyoruz. Bugün bu büyük kahininkine oldukça yakın sonuçlara ulaşmış gibi görünen bilişsel bilimlerin ya da bilişsel psikolojinin en son sonuçlarına dayanmak elbette mümkündür. Ama biz yine de Nietzsche’yi tercih ediyoruz, çünkü bilişsel bilimler de, bir denge kuramı oluşturmak için Nietzscheci “çekiç darbeleri”ni kullanır.

Şimdi, bu zaman tematiğini ele alabilir ve onu *düşünce* ve *eylemle* ilişkisi içinde incelemeye geçebiliriz. *Düşünce* ve *eylem* “bilimin” bir mevzusu ama özellikle de üretimin ve endüstrinin bir mevzusu haline gelmiş durumda. Enformasyon ekonomisi, kendi gelişimi için sibernetik teknolojilerine dayanır, çünkü bilişsel teknolojiler, beyin ile düşünce, hız ile bilme arasındaki ilişkiyi nesnelleştirir ve neredeyse fiziksel anlamda duyulur bir şey haline getirir. Nasıl düşündüğümüzü anlamamıza yardımcı olurlar. Temsil, işaret edici dil ve mantıksal düşünce kategorilerine dayalı yapay zekânın “güçlü” programının “başarısız” olmasının ardından, Nietzsche’nin *düşüncenin bilinç ve dille özdeşleştirilmesine* getirdiği eleştiri, bugün bilişsel bilimlerdeki bazı azınlıkçı akımlar tarafından çekingen ve dolaylı bir şekilde de olsa yeniden benimsenmiş görünüyor. Aslında bilgisayarlar ve bunların düşünce ve eylemi “simüle etme” pratikleri bazı Nietzscheci “hakikatleri” yeniden önümüze koymaktadır: 1. *Düşünce* ve *eylem* bilinci ve dili her yönden aşar. 2. *Düşünce* ve *eylem* çokluklardır. *Düşünce* ve *eylem* bilince ve dile indirgemek, onları sakatlamamanın en kesin yoludur.

2.2.

Bilgisayarlar ve bunların simülasyon pratikleri, bilincin rolünü “dışsallaştırır” ve bu rolü pratik işlemlerin nesnesi haline getirir. Bilince atfettiğimiz işlevlerin bir kısmı otomatikleştiri-

lebiliyorsa eğer, bu durum, makinenin, daha “insani” olan yönleri bakımından insanın yerini aldığı anlamına gelmez. Bu sadece, aslında şimdiye kadar bilince ve insana “gerçeklikle” hiçbir şekilde örtüşmeyen rollerin atfedildiğini gösterir. Yeni teknolojiler daha ziyade “bilinci yerli yerine oturtabilmemize” yardımcı olurlar. Nietzsche bilincin işlevleri konusunda çok açık bir fikre sahiptir ve onun otomasyonu karşısında kesinlikle şaşkırmayacaktır. “İkincil bir rol oynayan, neredeyse ilgisiz, gereksiz, belki de yitip gitmeye ve yerini tam bir otomatizme bırakmaya yazgılı bir bilinç.”²³ O halde, bilincin otomasyonunun olumlu bir sonucu mu olacaktır? Nietzsche’ye göre bilinç bizi sayısız biçimde yanıltır. Mesela, olup bitenler ve beynimizin işleyişi konusunda bizi yanıltır. Bu da, diğer pek çok şeyin yanında, yavaşlığı, “gerçek zamanda” işleyememesi yüzündendir.

Bazı etkilerin kendini hissettirmesinin birdenbireliği bizi hataya sürükler, ama bu sadece bizim için böyledir. Bu birdenbirelik anında, bizden kaçan sonsuz sayıda süreç vardır. Nedeni ve etkiyi, bizim gibi keyfi bir bölünme ve parçalanma olarak değil de, bir süreklilik olarak görebilen bir zekâ, olayların akımını görebilen bir zekâ, neden-etki düşüncesini ve her türlü koşullanmışlığı da yadsıyacaktır.²⁴

Zamanı kristalleştirme makineleri bu akışlara ait bir şeyleri görmemizi ve hissetmemizi sağlar. Bu akımda, beynimizde olduğu gibi, insani-olmayan hızlar vardır. Bu insani olmayan hızlar sadece zamanın bir sıkışması (sonsuz ivmelenişi) değil bir çokluktur. Nietzsche’nin deyişiyle, bu ikinci birdenbirelik ancak “mutlak hız” olarak algılanabilir, çünkü “yeğinliği beynsel iletimin kolaylığı ve hızıyla orantılı olan” bir bilincin hızıyla ilişkilendirilmektedir. Nietzsche’nin kavramsal düzeyde yaptığını, bilişsel teknolojiler şimdi maddi olarak gerçekleştirir:

23 F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Librairie Générale Française, Paris, 1991, s. 290.

24 F. Nietzsche, *Le gai savoir*, Gallimard, Paris, 1950, s. 156-157.

Düşünceye zamanı ve hızı dâhil ederler. Bilinç, bu yeni boyutu ve bu yeni antropolojiyi ele almanın oldukça kötü bir aracıdır, çünkü “iki düşünce arasında hâlâ, kendini onların oyununa bırakan türlü tutkular vardır; ama hareketler çok hızlıdır, bu yüzden onları tanımayız ve yadsırız...”²⁵

Beyin yalnızca bilincimizin algılayamadığı bir hızla işlemekle kalmaz, gerçek zamanın kusurluluğu düşüncelerimizin doğası (“mantıklı” ve “rasyonel”) konusunda da bizi yanıltır.

2.3.

Bilincin “gerçek zamanının” kusurluluğu, düşüncenin onun hiç haberi olmadan cereyan eden süreçlerinin sadece son sonuçlarını algılayabilmesi ve kaydedebilmesine yol açar. *Bu kusuru, bilinci kendisini oluşturan çokluğu tanıyabilmekten men eder.* Hızların, “insan olan ve olmayan faillerin”, kuvvetlerin, istençlerin çokluğunu, düşüncenin mantıksal, rasyonel ve dilsel biçimine indirger. Bu yolu izlemek isteyen yapay zekâ bir çıkmaza sürüklenir. Mantık (yapay zekâyâ referans olarak hizmet eden düşünce ve eylem modeli), düşüncenin çokluğunu, oluşumuna katkıda bulunan bütün öteki “kuvvetleri” çıkararak tek bir öğeye (rasyonel öğeye) indirger. Bu “simülasyonun” insanın düşüncesini ve eylemini yeniden üreterek otomatlara uygulanmasını belirlemiş olan çıkmaz, düşünürken ve eyleyken izlenen kuralların, duyulur ile düşünülür, özne ile nesne arasındaki “gerçek” ilişkiye karşılık gelen “rasyonel” kurallar olmadığını gösterir. Eğer böyle olsaydı, bu kurallar soyut, açıklanmış ve yeniden üretilebilir olabilir, dolayısıyla da bir makinenin doğru bir şekilde çalışmasını sağlayabilirlerdi. Oysa bir otomatı herhangi bir alana kaydırmaktan ibaret olan en basit örneklerde bile, durum bu değildir.

Düşüncenin ve eylemin işleyişinin “mantıksal” modeli, dünyanın önceden tanımlanmış olduğu, dolayısıyla da anlamın

25 F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Librairie Générale Française, Paris, 1991, s. 288.

önvarsayılabilirdiği ve eylem gibi bilmenin de “sembollerin basit bir manipölasyonu”na²⁶ indirgenmiş olduğu durumlar için geçerlidir. Bir durumun, bir sözcüğün, kısacası tanımlanmış olan bir göstergenin “anlam değeri”, yani bilme, böylelikle, göndermede bulundukları şeyi tekanlamlı bir şekilde temsil eden ayrık öğelerin bir manipölasyonuna indirgenebilir. Bir satranç oyunu bu koşullara neredeyse kusursuzca karşılık verir.²⁷ Ama bunun dışındaki herhangi bir durum, yapay zekânın mantığı açısından “aşılabilir” güçlükler içerir. Bu tasarının çıkmazı, araştırmacıları, düşüncenin ve eylemin “mantıksal” modellere göre değil, “rasyonel” olarak tanımlayamayacağımız kuvvetlere göre işlediğini kabul etmek zorunda bırakır. İşte Nietzsche, düşüncemizin nasıl işlediğini, eylemimizin nasıl örgütlendiğini anlamamıza ve bilişsel bilimlerin *aporia*’larından kurtarmamıza yardımcı olabilir. Nietzsche’ye göre, bilme kuramcılarının

26 Yapay zekâ konusundaki ilk araştırmalarda sıkça rastladığımız bu tanım, Bergson’un mantıksal modelin gerçekleştirdiği indirgemeyi ve bu modelin düşünce ile eylemin kavranmasına dayattığı sınırları tanımlama biçimine oldukça benzer: “Dolayısıyla zekâ, kendini açık ve seçik olarak düşünebilmek için, kendini bir süreksizlik biçimi altında algılamak zorundadır. Aslında kavramlar, mekândaki nesneler gibi, birbirlerinin dışındadır. Üstelik uygun olarak yaratıldıkları nesneler gibi bir istikrara sahiptirler. Bir araya geldiklerinde, temel özellikleri bakımından katıların dünyasına benzeyen, ama öğeleri daha hafif, daha saydam olan ve zekânın da somut şeylerin imgesine göre daha kolay işleyebildiği bir dünya oluştururlar; aslında bunlar şeylerin algısının kendisi değil, zekânın şeyler üzerinde sabitlenmesi ediminin temsilidir. Ve dolayısıyla bunlar artık imaj değil sembollerdir. Mantığımız, sembollerin manipölasyonunda izlenmesi gereken kurallar bütünüdür.” H. Bergson, *Oeuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 63.

27 “Kasparov, Deep Bleu ile ilk oyununda yenildi, ama sonra hiç kaybetmedi... İnsanın hesap yaparak çalıştığı varsayımı hipotezleri pek makul olmayan noktalara doğru götürüyor. Bu koşullarda insanı yenmeyi henüz başaramamış olmaları çok sıradışı bir olay. İnsan nasıl işlemektedir ki hem bilgisayar programlarının temelinde hâlâ onun oynama biçimi yatıyor hem de makinelerimizin olağanüstü hesap gücüne rağmen oyunu hâlâ insan kazanabiliyor?” Jacques Arsac, *Kasparov contre Deep Bleu*, La Recherche, N° 289, 1996.

tanımına uygun olarak düşünmek, “asla gerçekleşmeyen bir şeydir.” “Bizde art arda sıralanan düşüncelerin, bilmem hangi neden bağlantısıyla birbirlerine zincirlenmiş olduğunu düşünüyoruz: Özellikle de mantıkçı, düşüncelerin *nedeninin* yine düşünceler olduğu önyargısını benimsemiştir.”²⁸

Oysa zihinsel yaşantımız tamamen başka yolları takip eder. Bir düşünceden ötekine geçişte, mesela çelişki ya da tahakküm “içgüdü” gibi tamamen farklı bir dünya araya girer. Ama düşünce, daha da derin bir şekilde, esasen düşüncelerin çokluğudur: kavramlarla düşünme, imajlarla ve seslerle düşünme, dokunsal düşünme ama aynı zamanda organik düşünme ve organik-öncesi düşünme. Bunu kavramak için algılama ve kavrama arasına bir ilişki kurmak gerekir. Nietzsche algılam ve kavram arasındaki ilişkiyi ironik bir şekilde bir soy ilişkisi olarak tanımlar. Ona göre imaj, kavramın anası değilse de, en azından büyük annesidir, zira görmede göz, tam olarak anlayan bir zihin gibi işler: “Önce imajlar - imajların zihinde nasıl doğduklarını açıklayabilmek için. Sonra imajlara uygulanan sözcükler. Nihayet, yalnızca sözcükler olduğunda mümkün olan kavramlar - pek çok imajın somut olmayan ama işitilebilen bir gerçeklik (sözcük) altında toplanması. Hepsi için tek bir sözcüğün var olduğu benzer imajları düşünürken, yani ‘sözcüğün’ yol açtığı küçücük his - işte bu cılız his, kavramın ortak ögesi, temelidir.”²⁹

Ama algılama-kavrama ilişkisi düşüncenin tanımını tüketmez. Zira Nietzsche’ye göre, imajlarla ve seslerle de düşünülebileceğine hiç şüphe olmadığı gibi, dokunma duyumlarıyla da düşünülebilir: “Düşünce, gözün oluşumundan çok daha önce var olmuş olmalıdır; dolayısıyla ‘çizgiler’ ve ‘biçimler’ ilkel veriler değildir, uzun zaman dokunma duyularıyla düşündük... Evrenin hareketli biçimlerin bir bütünü olarak anlaşıldığı dö-

28 F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Gallimard, Paris, 1995, s. 41.

29 A.g.e., s. 45.

nemden önce, bu biçimlerin değişebilir ve dereceli bir baskı duyumu olarak kavrandığı bir zaman da vardı.”³⁰ Ama Nietzsche, en temel organik fenomende bile düşünce olduğunu iddia ederek daha da ileri gider, çünkü “protoplasma” da “yargı verir.” Birtakım uyarıların eylemi altında, bir sürü ayrıntıyı dışarıda bırakarak, dolayısıyla da bir basitleştirme gerçekleştirerek “bir bütün” yaratır. Kendi varoluşunu olumlayarak bir özdeşlik ortaya koyar.

Düşünce yeni verileri eski şemalarla bütünleştirmekten ibaret olduğuna göre, kristaller bile düşünür. “İlkel (organik-öncesi) evrede ‘düşünmek’, biçimler gerçekleştirmektir...”³¹

Burada altını çizmemiz gereken şey, bütün bu düşünce biçimlerinin (kavramlarla, imajlarla, seslerle, dokunarak düşünce, hücre düşünce, organik-öncesi düşünce) *bireyde bir arada bulunduğu ve yeniden üretildiğidir*. Bu çokluk *düzenlenir ve hiyerarşikleştirilir, ama daima mevcuttur ve durmaksızın yeniden üretilir*. Düşünce, organik-öncesi düşüncenin kavramsal düşünceye evriminin bir sonucu değildir. “Kökenlerinin” diyalektik olarak “aşımı”nın sonlanması değildir. Bu düşünceler nasıl işlerler? Düşüncede “(bir çokluğun) mantıksız kuvvetleri” söz konusudur; bu kuvvetler bir davranış kuralı olarak mantığa boyun eğmek yerine, komutayı ele geçirebilmek için acımasız bir mücadele verir: “Bugün beyinde düşüncelerin ve mantıksal çıkarımların birbirini izleme tarzı, kendi başlarına alındıklarında hiç de mantıklı ve adil olmayan içgüdülerin bir sürecine ve mücadelesine karşılık gelir: Biz genelde bu mücadelenin yalnızca sonucunu algılarız, çünkü bu çok eski mekanizma bizde çok hızlı ve gizli bir şekilde işler.”³²

Mantıklı biçim bile hiç mantıklı, gerekli değildir, gücün bir “buyruğuna” karşılık gelir. Bu konuda zekâ teknolojilerinin

30 A.g.e., s. 253.

31 A.g.e., s. 238.

32 F. Nietzsche, *Le gai savoir*, Gallimard, Paris, 1950, s. 155.

gerçek simülasyonlarından yardım alan bilişsel psikoloji, bugün düşüncemizin modülerliğini, heterojenliğini ve çokluğunu kabul etmektedir. Zihinlerin pek çok “fail” den oluştuğunu, dolayısıyla da zihnin bir tür “toplum” olarak belirdiğini gösterir. Bilişsel psikolojinin temelinde yatan bağlantıcı yaklaşım, anlamın belirlenmesinde göstermeyen akışlar ile gösteren akışlar arasında bir ilişki kurmuş gibi bile görünür. Aslında anlam, “rasyonalist” eğilimde olduğu gibi artık ayrıık sembollerin içine kapatılmış değildir. Bunun yerine, sistemin (beynin) global bir durumunun işlevine dönüşür ve bilme ya da öğrenme gibi verili bir alandaki genel etkinliğe bağlı kalır. Bu global durum, bazı araştırmacıların “sembolik-altı” olarak tanımladığı bir kendilikler ağından ortaya çıkar. O zaman anlam ve biçimsel ilkel köklerini biyolojik ve sembolik arasındaki bu ara durumda bulabileceklerdir. Ancak bilişsel psikoloji bu “global durumun” çokluğuna “mücadele”yi, güç istencini katmaz. Eyleme geçiren ve hissettiren kuvvetleri reddeder. *Dolayısıyla çoklu ama rasyonalleştirilmiş ve etkisizleştirilmiş bir düşünce*. Bilişsel psikolojinin sterilize ettiği bir şeyi Nietzsche bize savaşçı, kanlı, capcanlı bir biçim altında geri verir:

Bir bilginin mümkün olabilmesi için, öncelikli olarak bu eğilimlerin (içgüdülerin) her birinin şeye ya da olaya dair kendi tek taraflı görüşünü sunması, ardından bu taraflı görüşler arasında bir mücadelenin yaşanması ve bu mücadelenin sonunda yatışması, üç eğilim arasında bir dengenin ortaya çıkması, her birinin bir tür adalet ve sözleşme gereği kendi payına düşeni alması gerekir (...) Bilinci, bu uzun sürecin sadece sondaki uzlaşma ve hesaplaşma sahnelerini kaydedebilen bizler, *intelligere*’nin uzlaştırıcı, adil, iyi ve içgüdülere temelden karşıt bir şey olduğunu düşünüyoruz; *oysa bu, içgüdülerin kendi aralarındaki belli bir ilişkiden başka bir şey değildir*. Uzun zaman boyunca sadece bilinçli düşünceye “düşünce” adı verildi; zihinsel faaliyetimizin büyük bir kısmının bizim bilgimiz olmadan gerçekleştiği hakikatini yakalamaya ise daha yeni başlamış durumdayız...³³

33 A.g.e., s. 262.

Nietzsche bilincin emperyalizminden kurtulan bir düşünce tanımı önerir ve tam tersine düşüncenin en önemli probleminin onun düşünememesinde, düşüncenin dışarısında yattığını öne sürer. Simülasyon teknolojilerinin etkileyici yanı ise, düşüncenin kendine kapanmasının artık yalnızca felsefi bir sınır olmaktan çıkıp, otomatların gelişimine engel olduğu için derhal “endüstriyel” bir sınıra dönüşmesidir.

Bilişsel bilimler bir şekilde, Nietzsche’nin çizdiği yola yeniden girmeye mecburdur: Düşünce, bütün alanlarda işleyen, genelleştirilebilir tek bir mantıksak-matematiksel örgütlenme bütünü değildir. Bilişsel psikoloji, “düşüncemizi” oluşturan “modüllerin” (işitme, konuşma, dilsel anlama) otomatik olarak işlediğini ve bizim bilinçli denetimimizin müdahalesi olmaksızın kendi aralarında düzenlenebildiklerini göstermiştir. Böylece bilgisayarın teknolojik otomatizmlerinin, beynin fizyolojik otomatizmlerini (işlevsel hızları ve atıl işleyişleri) “dışsallaştırdığını” öne sürmek mümkün hale gelir; ama bu otomatizmlerin “özgürleştirdiği” şey nedir? Bunlar güç istenci ögesini, düşüncenin dışarısını, onun düşünülmeyenini özgürleştirirler. Ve bilimlerin tanımakta çok daha fazla güçlük çektiği şey işte bu ögedir.

2.4.

Nietzsche bize, mantıksal aksiyomların gerçekliğin ve eylemin kavranmasına ve bunlara hükmedilebilmesine uygun olduğuna inanıldığı için, yapay zekânın güçlü programının krizde olduğunu söylemekle kalmaz. Bundan da önemlisi, mantıksal ilkenin bir hakikat “ölçütü” değil, hakikat olarak alınması gereken şeyle ilgili bir buyruk içerdiğini öne sürer. Başka bir deyişle esas olan mantıksal ilişki değil, güç istencinin, bunu ortaya çıkaran düzenlemenin sonucudur. Hakikatten, iyi ve kötuden çıkarılmış olan olay ve düzenleme. Bilen özne ve bilinen nesne, etkilenen özne ve etkileyen nesne, algılayan ve algılanan, bun-

ların hepsi olay, düzenleme ve bunları temellendiren buyruk tarafından ortaya konur.

Böylelikle de kendi başlarına açıklanabilir, davranışların bu amaçlarla bağlantısını kuruyor gibi görünen semboller, sözcükler, kurallar -bu görünüşü "doğru" olarak kabul eden yapay zekânın başarısızlığını ortaya koyan da budur- bir düzenlemeyle [Nietzsche'nin bahsettiği buyruk] girdiği tekrar ilişkisinden başka bir değeri olmayan emir sözcükleridir.³⁴

Bu "hakikat" parlamalarına yaklaşan tek teori, bilişsel bilimlerin azınlık akımıdır. Bu yaklaşımın vardığı sonuçlar, henüz yeni eleştirilmiş olan eylem kavramını "otomatların" davranışlarına uygulamayı öneren yapay zekâ araştırmalarının başarısızlığının tespitine dayanır. Yapay zekânın "güçlü programı"nın başarısızlığından en radikal sonuçları çıkarmış olan bilişsel bilim uzmanlarından biri olan Varela, anlamı olan bir dünyanın ve bir eyleme, dünyayla ilişkilenebilir tarzının indirgenemez biçimde, eşzamanlı olarak ortaya çıkışını tanımlamak için *énaction* kavramını önerir. Eylem, verili bir dünyada bir amaç için, belirli kurallara uygun hareket etmek değildir. Bilgi, dünyanın, kuralların, amaçların bir temsili değildir. Varela'nın kendi deyişiyle, eylem ve bilgi ontolojiktirler: "Algı, önceden kurulmuş bir dünyanın yeniden tesis edilmesine değil, duyu-motor kapasitelerimizden ayrılmaz olan bir dünyanın ortasında algısal olarak yürütülen eyleme dayanır. Başka bir deyişle bilme, temsil değil, cisimleşmiş eylemden ibarettir. Buna uygun olarak, bildiğimiz dünyanın önceden kurulmuş olmadığı, yapısal bağlanmaların tarihine göre ortaya çıktığı söylenebilir."³⁵

Bütün güçleri boşaltılmış bir şekilde olsa da, Nietzscheci (çokluk, hız, bilinçdişi) kategorilere de rastlarız: "Dahası,

34 M. Elkaim ve I. Stengers, *Du mariage des hétérogènes*, Chimères, N° 21, Paris, 1994, s. 149.

35 F. Varela, *Pour une nouvelle science cognitive*, Chimères, N° 28, Paris.

énaction'un bağlı olduğu menteşe (...) birçok alternatif mikro-dünyanın aktif olduğu, bilişsel olmayan hızlı bir dinamiktir.”³⁶ Varılan sonuçlar, doğru bir şekilde, modern felsefi gelenekteki haliyle “özne” kavramının eleştirisini hedefler. Varela'nın Kartezyen-sonrası olarak tanımladığı şu iki yönü düşünelim: “1) Bilme daima somut temelinde oluşmuş bir bilgi kipliğidir. ‘Genel’ ve ‘soyut’ adını verdiğimiz şey, eylem eğiliminin bir parçasıdır. Bilgi daima ‘ontolojiktir’, uygun bir şekilde temsil edilmesi gereken varlıklar üzerine bir bilgi değil, bilen ile bilinen arasındaki karşılıklı bir üretim ve belirlemedir. Bilme, kurallara teslim olmak demek değildir. Bilme, her şeyden önce, açık ya da zımni bütün kuralların ön koşulu olarak, bu kurallara anlam veren şeyin yaratıcısıdır. 2) Mikro-dünyalar ne tutarlıdır, ne de daha küçük parçaları belirleyebilen devasa bir bütünle birleşmiş haldedir. Bu daha ziyade bir tür etkileşim, çalkantılı iletişimlerdir. Bir sistemin ve onun tarihinin özgüllüğüne göre bir bilme anının oluşmasına izin veren bizzat bu çalkantının varlığıdır.”³⁷

Düşünme yetisinin Nietzscheci eleştirisine ekleniyor gibi görünen kimi unsurların varlığına rağmen, neden hep (Nietzsche'nin ahlakçıları eleştirirken kullandığı ifadeyle) “İngiliz psikologlar” tarafından geliştirilmiş bir kuramla karşı karşıya kalıyoruz diye sormakta ısrar ediyorum. Çünkü bilen ile bilinen, algılayan ile algılanan arasındaki ilişkiyi kuran öge, bu süreçte devrede olan öğeler arasında kendi kendini kuran bir etkileşimle özdeşleştirilmektedir. Buradaki referansın, hermenötik döngü olduğu öyle ya da böyle itiraf edilmektedir. Temsil kavramının yerine yorumlama kavramı geçirilmiştir. Aslında bu yeni yapay zekâ yoluna göndermede bulunan düşünürlerin çoğu, Avrupalı fenomenoloji ve hermenötik geleneğinden gelmektedir: “Aslında bu düşünürler, eylem ile bilgi, bilen ile bili-

36 A.g.e.

37 A.g.e.

nen arasındaki ilişkinin döngüsel anlamı itibariyle, tamamen 'yorum' meselesiyle ilgilenirler. Ortaya çıkartmak terimiyle tam olarak bu bütünsel eylem/yorum döngüsüne göndermede bulunuyoruz.”³⁸

2.5.

Bu teknolojiler, zamanla ve zamanda düşünmeyi kaçınılmaz hale getirirler. Kaçınılmaz kıldıkları diğer bir şey de, düşünmenin aslında bir “olay” olmasıdır. Nietzsche'nin bahsettiği hız da bu türdendir. Dolayısıyla olayın zamanını, “zamansızı” yaşamak için, zamanı bilincin hızına tabi kılmaktan vazgeçmek gerekir. Zaman teknolojileri bizi bütün atıl zamanlardan kurtarır ve zamanı, *düşüncenin ve eylemin düşünülme-yeni, onun dışarısı olarak düşünmeye zorlar*. Zaman teknolojilerinin zamansallığının özgüllüğü, Virilio'nun hız ile zaman arasında kurduğu ilişkiye sığmaz. Zamanın sonsuz hızlanması onun ortadan kalkmasına neden olmaz, bunun yerine olayın zamanına, yaratımın zamanına açılır, çünkü bu teknolojik dispoitif, *başka bir mekân-zaman bloğunu açığa çıkarır*.

Kronolojik olmayan zaman olarak, olayın zamanı olarak “zaman” kavramı, iletişimin kuramsal bakış açısını ve pratiklerini terse çevirmemizi mümkün kılan bir anahtardır. Çünkü bunun etrafında eylem kavramının (ve onun yerini alan “etkileşim”in) kökten bir eleştirisine girilebilir. Yeni teknolojilerin “gerçek” zamanı devreye sokması, olay kavramının yerinden ettiği eylem kavramını “havaya uçurur.” Video teknolojisi de bu oluşa dahil olmuştu. Dijital teknolojiler ise *daha sonra akışları yersizyurtsuzlaştırarak bizi olayın ve durumların bir bilgisine, bir düşüncesine ve bir eylemine, düzenlemelerin ve çokluğun bir bilgisine ve bir eylemine iter, teşvik eder ve sürükler*. Bilincin değersizleştiği, artık insanın üstün organı değil de bir iletişim biçimi olduğu bir bilgi ve bir eylem. Eylem ve eylem kavramı daima algımızın *sınırla-*

38 A.g.e.

rı içinde kalınarak ve bilincin bölünebilir bir mekânın ve zamanın dışında görmesinin imkânsızlığından (dolayısıyla başka zaman-sallıkları görmesinin imkânsızlığından) hareketle oluşturulmuştur. Nietzsche'ye göre, dilin (ve aklın dilde tortulaşmış bulunan temel hatalarının) ayartıcı etkisinin altında kalarak, her eylemi bir faille, bir özneyle koşullandırılmış olarak anlarız. Şimşegi parıltısından ayırt eder, bu parıltıyı adına şimşek denilen bir öznenin neden olduğu bir etki, bir eylem sayarız.

Hata, eylemi ikiye bölmektir. Nietzsche bizi, bu ikiye bölme-yi reddederek eylemden olaya geçmeye davet eder. *Eylemin*, etkinin, oluşun *altında hiçbir şey yoktur*. Zira eylem her şeydir:³⁹ "Ama 'eyleyen' ve 'eylenen' sadece metafiziksel-mantıksal dogmamıza sadık kalmak adına sabitlenirler: bunlar 'olgu' değildir... O zaman şu teoriyi öne sürüyorum: Eylemden soyutlanmış olan -ki böylece eylemin içi boşaltılır- eyleyeni, eyleme yeniden dahil etmek gerekir; eylemden yapay bir şekilde koparılmış olan -ki böylece eylemin içi boşaltılır- eylemin nesnesini, 'amacını', 'niyetini', 'ereğini' eyleme yeniden dahil etmek gerekir."⁴⁰

Bu eylem modeli, aynı zamanda yapay zekânın otomatların eylemini tasarlarırken başvurduğu modeldir: "'Zihin', *düşünen şey*: hatta gerektiğinde mutlak zihin, 'saf zihin' - tüm bunlar, 'düşünme' sürecine inanan bir benliğin yanlış bir anlayışından kaynaklanır: önce aslında hiç vuku bulmayan bir eylem imge-lenir: 'düşünmek'; ardından, *ikinci olarak* her düşünce ediminin kökeninin yattığı bir *substratum*, bir özne imgelenir; yani *eylem kadar eyleyen de simüle edilir*."⁴¹

39 "Genellikle yaptığımız ve anlama yetisinin de kendini yapmaktan alıkoymadığı gibi, bir yanda yaratılmış *şeyler* ve bir yanda da yaratan *bir şey* varmış gibi düşünmeye devam ettiğimiz sürece, yaratım kavramı tamamen karanlıkta kalır. Halbuki şeyler ve durumlar, oluşun zihnimiz tarafından çekilen görüntülerinden ibarettir. Şeyler yoktur, yalnızca eylemler vardır." H. Bergson, *Oeuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 705.

40 A.g.e., s. 355-356.

41 A.g.e., s. 288-299. Nietzsche, düşünmemize eşlik eden bütün o kurgulardan bahsederken "simülasyon" terimini sıkça kullanılır.

2.6.

Nietzsche'nin bize bıraktığı belki de en önemli saptama şudur: “Düşünce”nin ne olduğunu bilmek için ruhu ya da anlağı değil, “bedeni rehber almak gerekir.” “Bilişsel” makineler hakkındaki argümanımıza gelirse, eğer istenen düşünce-
nenin gücünün “yeniden üretilmesi” ise, mantıksal ve dilsel modeli takip etmekten ziyade, algının ve bilmenin “pasif sentezlerle” girdiği ilişkiden yola çıkmak gerekir. Düşünceyi ve öznelliği üreten kuvvetleri oluşturan “çokluğu” yalnızca bedende bulabiliriz.

2.7.

Dolayısıyla düşünmek ve bilmek, esasen, olguların sayısız çeşitliliğinin özdeşliğe, analojiye, sayılabilir niceliklere “sahteci” bir indirgenişinden ibarettir. Yargı ancak bu koşullarda mümkün olur. Yargı, “aynı durum” görüntüsü yaratmaz, “aynı durumlar”ın var olduğu varsayımı içinde çalışır. “Böylece her yargıda ‘aynı durum’la karşılaşıldığının bir itirafı vardır; bu nedenle de belleğin yardımıyla yapılacak bir karşılaştırmayı gerektirir.”⁴² Bellek ise, çok daha eski, ilkel olarak daha aktif olmak zorunda olan, farklı durumları benzet-
ten ve yaklaştıran ve böylelikle de yargıyı ve belleği mümkün kılan bir işlevi önvarsayar. Yargı sadece, her şeyden önce duyumların içinde gerçekleşen belli bir benzetme işlemi sayesinde mümkün olur. Benzer şekilde, bellek de zaten olağan, zaten görülmüş olan şeyin altı devamlı olarak çizilirse mümkün olur.

Yargının verilmesinden önce [ama taklit etmeden ve benzerliği aramadan da önce] benzetmenin çoktan yapılmış olması gerekir: Dolayısıyla burada da bilince çıkmayan zihinsel bir etkinlik vardır. Muhtemelen her organik işleve denk düşen bir benzetme, dışarıda bırakma ve büyüme vs. etkinliği söz konusudur.⁴³

42 F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Gallimard, Paris, 1995, s.60.

43 A.g.e., s. 60.

Bu işlevlerin (dolayısıyla da bu düşüncelerin) “çokluğu” yalnızca bedende bulunabilir, zira insan bedeninde bütün organik oluşun en uzak ve en yakın geçmişi yeniden canlanır ve cisimleşir. Nietzscheci beden, bir varlıklar sonsuzluğunun, “eşi benzeri görülmemiş” bir canlılar topluluğunun bir eşgüdümü ve hiyerarşisidir. Bedende varlıklar olduğu kadar “bilinçler” de vardır. Aslında “bedenimiz” dediğimiz şey, “spritüel atomlar” olarak değil, “büyüyen, mücadele eden, artan ya da güçsüzleşen” varlıklar olarak anlaşılması gereken canlı varlıkların bir bileşimi, hiyerarşikleştirilmiş bir eşgüdümüdür. Bedende, “tıpkı kozaların içindeki gibi yavaş, hatta bazılarında daha da yavaş, kimi zaman patlayan, sonra yayılan ve başka besinleri kendine çeken kimyasal süreçleri”, en eski organizmaları buluruz.⁴⁴ Ama organik varlıkların bilincin birliğinin duygusundan önce gelişen *izlenimlerini* ve *hislerini* de buluruz. Nihayet bilincin denetiminden bağımsız olarak işleyen *bellek* ve *imgelemi* de. İşte bu “olağanüstü sentez”e “beden” adı verilir.

Ben’in bilinci, hâlihazırda kusursuzca işleyen organizmaya eklenen son katmandır. “Birliğin bilinci, bütün işlevlerin gerçekten doğuştan, cisimleşmiş, aktif birliğiyle karşılaştırıldığında, her durumda çok kusurlu, hataya çok açıktır.”⁴⁵ Bilinç, bedenimizi oluşturan çokluğu ve eşgüdüm/hiyerarşiyi yadsır, zira düşüncenin ve “ben”in kökeni olarak görünmek ister.

Nietzsche’ye göre bizler “hayali bir birlik” oluşturan bir “çokluğuz.” “Yanılsamalarıyla” (bilindiği gibi, en başarılı fetişizmi oluşturan dil) bu çokluğu ortadan kaldıran, anlaktır. Oysa tüm çelişkileri, mücadeleleri ve “güç istenciyle” birlikte, düşüncüyü oluşturan şey varlıkların bu çokluğudur. Anlak sadece, basitleştirilmiş, bakışın yakalamakta ve üzerinde egemen olmakta zorluk çekmeyeceği deneyimlerden bir tercih yapmak üzerinde çalışır. Alt ve üst varlıklar arasında bir hiyerarşi ve eşgüdüm mevcut ol-

44 A.g.e., s. 300.

45 A.g.e., s. 300.

duğuna göre, modern gelenekte “bilincin” oynadığı role atfedilen ayrıcalık, bizi kendimizin yanlış bir yorumuna götürme tehlikesi taşır: “Önemli olan, yöneticinin de yönetilenlerin de hissedene, isteyen ve düşünen aynı türden varlıklar olduğunu ve bedende bir hareket gördüğümüz ya da sezdiğimiz her yerde, bundan bu bedene ait görünmez, öznel bir yaşamın da olduğu sonucunu çıkarmamız gerektiğini anlayabilmektir.”⁴⁶

Bilincin bakış açısı yalnızca bir “hata” oluşturmaz, o aynı zamanda ve öncelikle özgül bir güç istencine aittir ve belli işlevlerin (zihinsel) keyfi bir biçimde gücü ele geçirmesine karşılık gelir. Oysa anlak [*intellect*] ve bilinç, bizde çalışmakta olan bilinçlerin ve istençlerin çokluğuyla karşılaştırıldığında son derece yetersiz ve sınırlıdır.

Bedenimiz organik varlıklar (“hepsi birbirine bağımlı ve tabi, ama aynı zamanda egemen ve istemli etkinliğe muktedir) ile onların eşgüdüm ve mücadele ilişkilerinin sonsuz sayıdaki bir sentezi değildir yalnızca. Bedenimiz aynı zamanda “toplumsal içgüdüler”in bir bileşimidir, çünkü “toplumu” kendi içimize taşıdık” ve “naif ve hayvani egoizmimiz toplumsal pratiğimiz tarafından ciddi şekilde dönüşüme uğratıldı.” Organik varlıklar ve toplumsal varlıkların çokluğunun zincirlenişi, bize bedenin *bileşimini*, ama aynı zamanda *başkalaşımının* koşullarını da verir. Birey ile kolektif, birey ile toplum arasında bir karşıtlık/çelişki yoktur *zira beden, toplumsal çoklukla “bağlantılandırılmış” bir çokluktur*: “Toplumu kendi ölçülerimize göre küçültüp içimize taşıdık ... Zeytin ağaçları ve fırtınalar bizim bir parçamız oldu, tıpkı borsa ve gazete gibi.”⁴⁷

Toplumsal pratik, dışarıdan değil içerden bir şekilde, bizde çalışır. Bireysel ve kolektif olan arasında çelişki yoktur, zira her birey zaten bir kolektivitedir. Bu iki çokluk biçimi arasında bir geçiş, tersine çevrilebilirlik ve mücadele vardır. Bu yüzden öncelikleri terse çevirmek, bilinci mütevazılaştırmak gerekir, zira bilinç, bireysel beden ve toplumsal beden olarak ikili biçimi al-

46 A.g.e., s. 301.

47 A.g.e., s. 285.

tında, bedenin hizmetinde olmak zorunda olan bir araçtan başka bir şey değildir. Nietzsche'ye göre esas faaliyet bilinçdışıdır:

Dolayısıyla hiyerarşiyi terse çevirmek gerekir; bütün bir "bilinç" *ikincil bir önem* arz eder; bize *daha yakın, daha içeriden* olması onu daha üstün tutmak için bir neden, en azından ahlaki bir neden oluşturmaz. *Yakınlığı önemle karıştırmak; en eski önyargımız budur işte. İnançlarımızı ve değerlendirmelerimizin kendisini yeniden gözden geçirelim.* Tinsel olanı yalnızca bedenin şifreli dili olarak tutalım.⁴⁸

2.8.

Burada, girişte ana hatlarıyla değindiğimiz, Nietzsche'nin canlı varlıkların, anlamların ve toplumsal içgüdülerin çokluğu olarak beden analizi ile Marx'ın eserinde "kolektif işçi" kavramının temsil ettiği toplumsal beden arasındaki karşılaşmayı yeniden ele almak istiyoruz. Nietzsche'de kapitalist "makine"nin güçlü bir şekilde iş başında olduğunu hissediyoruz. Bedenleri, özneleri, üretim ve temsil biçimlerini yersiz-yurtsuzlaştıran, insanın kuvvetlerini ve yetilerini ama aynı zamanda doğanın kuvvetlerini ve yetilerini de özgürleştiren makine. Onları başka bir içkinlik planında yeniden-düzenleyen ve yeniden-etkileyen makine. Özne ile nesne, bilinç ile madde her yandan, kodların, birey-öncesi, kişi-öncesi kuvvetlerin ve kişi-üstü, birey-üstü kuvvetlerin altında akan akışların istilası altındadır. Postmodern kapitalizm, Nietzscheci bedene ve "*bireysel bedenimiz*" ile "*toplumsal pratikler*"in tersine çevrilebilirliğine yeniden daha çok edimsellik kazandırır. Bizdeki kolektif ve bizim dışımızdaki kolektif, *giderek birbirinin bağlantısı haline gelir*. Teknolojik düzenlemeler, bu kolektifleri ve aynı zamanda gerçeğin ve özneliliğin üretiminin birey-öncesi ve birey-üstü koşullarını kat eder ve oluşturur. Dolayısıyla bu teknolojik düzenlemelerin gelişimi, zihinsel faaliyetin artarak büyümesiyle değil bedenle ilişkilendirilmelidir.

48 A.g.e. s. 302.

5. BÖLÜM

DUYGULANIMSAL KUVVETLERİN EKONOMİSİ

1. Ekonomi ve öznellik üretimi

1.1.

Marx, emeğin ve “zamanın kristalleşmesi” olarak metanın bilmecesinin çözümü olarak bize *zaman ile öznellik* arasındaki ilişkiyi işaret eder. Sinema, video ve dijital teknolojiler bize zamanın başka bir kristalleşmesini, mekanik ve termodinamik makineler karşısında, algının, duyumun ve düşüncenin sürelerini kristalleştiren yeni tür bir makineyi önerirler. Zamanı kristalleştirme makineleri imajlar ve sesler üretmeden önce süreler üretir ve yalnızca bunları yeniden üretebilme olanağı, imajların ve seslerin üretimini mümkün kılar. Zamanı kristalleştirme makineleri duygulanımsal kuvvetin sentez, sıkışma ve yaratım “motor”larıdır. Bu makinelerin işledikleri madde “yeni tür” bir enerji, “organik olmayan güçlü enerji”dir. Bunların içerdiği etkinlik, “çaba duygusu” ya da “dikkat”¹ adını vere-

1 H. Bergson , *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 138.

ceğimiz doğrudan “kendine özgü” bir kuvvetle ilgilidir. Zamanı kristalleştirme makineleri, duygularla, algıyla, bellekle, dille ve düşünceyle düzenlendikleri için doğrudan “öznellik üretim süreçleri”ne müdahil olurlar.

Bütün bu kavramları epey tartıştık. Şimdi, duygulanımsal kuvvetlerin ve öznellik üretiminin bugün nasıl sermayenin değerlendirme sürecinin merkezine yerleştiğini incelememiz gerekiyor. Bunu, Deleuze ve Guattari’nin kapitalizm hakkında geliştirdikleri analizi, enformasyon ekonomisi analiziyle karşılaştırarak yapmaya çalışacağız.

Bunun için de, politik ekonominin eleştirisinin inşasına hizmet eden bir dizi kategoriye terketmek ya da yeniden formüle etmek zorundayız. Burada özellikle de emek kategorisini düşünüyoruz; zira bu kategoriye, hiçbir nostaljiye meydan vermeden, yeni teknolojik düzenlemelerin teşvik ettiği, ürettiği ve tükettiği etkinliğe ve duygulanımsal kuvvetlerle karşı karşıya getirmemiz gerekiyor. “Canlı emek” kavramı, “emeğin” eleştirisinin kaldırıcı olmuştur. Eleştirel Marksizmdeki “canlı emek” kavramı, *işçi öznelliğinin* ifadesi olarak yorumlanmış, bu da politik ekonomi eleştirisinin derinlemesine bir şekilde yenilenmesini mümkün kılmıştır. Ama bu kavram her zaman *öznelğin işçi öznelliği olarak nitelendirilmesine* doğrudan bağlı kalmıştır. Marx’ın kapitalizmin ayırt edici niteliği olarak öne sürdüğü “bütünsel öznellik” tanımlaması da bu çerçeveye sınırlı kalmıştır.

Postyapısalcı Fransız felsefesinin anlamlı farklar katarak geliştirdiği “öznellik üretimi” kavramı, Marx’ın “canlı emek” tanımından radikal bir kopuşun (ama başka bir bakış açısından da Marx’ın en temel sezgisini yeniden güncelleştirerek) olanağını açar: *“İşe koşulan” öznellik, artık yalnızca işçi öznelliği olarak nitelendirilememesi bakımından, herhangi özneliktir.* Benjamin’in emek ve algı arasında yaptığı ayırım ya da 1970’li yıllarda emek ve duygu arasında yapılan ayırım, postmodern kapitalizmde, üretim açısından “herhangi emekten (çocuk, emekli, işsiz,

izleyici)² bağımsız olarak bir artı-değer sağlayan” “türsel etkinlik” tanımıyla aşılmıştır.

Bu geçiş ürkütücü problemler ortaya koyar, çünkü mesele emek ile özneliği, emek ile dili, emek ile duyguyu bütünleştirmek değil, “artık insan-doğa, toplum-doğa, endüstri-doğa ayrımının olmadığı... (ve) artık görece bağımsız alanların ve devrelerin olmadığı” bir dünyada, “değerlenmenin” ve öznelilik üretiminin düzenlemelerini ve koşullarını tamamen yeniden tanımlayabilmektir.³ Bu yeniden tanımlama, kapitalizm kadar işçi hareketi tarafından da saptırılmış, gizemleştirilmiş olan etkinlik, duygulanımsal “kuvvet”, “özgür eylem” kavramlarını yeniden tanımlamayı zorunlu hale getirir. Aslında bu iki bakış açısı da *güç kavramının emek kavramına teorik ve politik olarak tabi kılınmasından hiçbir zaman ayrı olmamıştır*.

Pek çok “politik ekonomi eleştirisi” kategorisini terk etmek zorunda olsak da, Marx’ın metodolojisini terk etmeyeceğiz, yani politik ekonomi kategorilerinin *berisinde* Marx’ın “canlı emek” olarak tanımladığı oluşumsal, yaratıcı, diferansiyel öğeyi keşfetmekten vazgeçmeyeceğiz. *Bu meseleyle ilgili olarak, dil, iletişim, enformasyon kavramlarının, öznelilik üretimi düzenlemelerinin ve onları oluşturan duygulanımsal kuvvetlerin üstünü örttüğünü ve gizemlileştirdiğini öne süreceğiz*. Aslında dil ve iletişim, öznelilikleri, virtüellikleri, duygulanımsal kuvvetleri “ruhun yetileri”nin -ama bu defa tanımlanmış olan- içine kapatma eğilimindedir ve öznelerarasılık, “ötekiyle ilişki” şeklindeki ontolojik ve politik yenilik de burada yatmaktadır.

Tıpkı Marx’ın “klasik economicileri” dikkate alması gibi, bizim de Habermas, Shannon ve dilbilimcilerin çoğunu dikkate almamız gerekiyor. *Dil, iletişim ve enformasyon, duygulanımsal kuvvetlerin etkinliğinin kapitalist birikimin yeni ko-*

2 G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980, s. 614.

3 G. Deleuze-F. Guattari, *L’Anti-Œdipe*, Les Editions de Minuit, 1972, s. 9.

şullarında mekânlaştırılmasının biçimleridir. “Dil”, “iletişim”, “enformasyon”un içinde kalarak, bunların oluşumlarını ve evrimlerini tek başına açıklayabilen oluşumsal, plastik unsuru belirlemek imkânsızdır: “Ama aslında *socius*’un dil olgularına, bu olguların da ikileştirilebilir, ‘dijitalleştirilebilir’ gösteren zincirlerine indirgenebilir olması nereden kaynaklanır?”⁴

Bin Yayla, değer üretiminin artık “emeğin insani bileşeni”ne dayanmadığını kabul etmekle kalmaz, öznellik üretimi ve zamanı kristalleştirme makineleri arasındaki ilişkinin kullanım değeri ve değişim değeri kategorilerinin ötesindeki bir eklemlenişi için gerekli olan öğeleri de sağlar.

1.2.

Ücretli emek ancak arzuyu ve duygulanımsal kuvvetleri kaptığı ve disiplin altına aldığı ölçüde “üretken” (ekonomik değeri) olabilir. Kapitalizm bu kapmayı daima bölünmeler yoluyla örgütlemiştir: fabrika ile toplum arasında, işçi öznelliği ile herhangi öznellik arasında, üretken emek ve üretken olmayan emek arasında, emek zamanı ile yaşam zamanı arasında, kol emeği ile zihinsel emek arasındaki bölünme. Kapitalizmin *öznellik, beden ve zaman* arasında ortaya çıkardığı “üretken” ilişki, yalnızca bu koşullarda sermayenin ve ücretli emeğin gücü olarak temsil edilebilir.

1968 mücadelelerinin duyurduğu “büyük dönüşüm”, arzu, duygulanımsal kuvvetler ve zaman arasındaki ilişkinin, zenginlik üretmek için artık ücretli emekten geçmek zorunda olmamasında yatar. Enformasyon ekonomisi, kapitalizmin, en ileri biçimlerinde, duygular, arzular ve zaman arasındaki ilişkiyi fabrika disiplini yoluyla değil, açık bir alanda herkesin (üretken ve üretken olmayan, “işçi öznelliği” ve herhangi öznellik arasında ayırım yapmaksızın) duygularını ve arzularını kâr üretimine yönelterek bizzat nasıl örgütlediğini gösterir.

4 F. Guattari, *Carthographies schizoanalytiques*, Galilée, Paris, 1989, s. 57.

Félix Guattari'nin 1970'li yıllarda geliştirdiği kapitalizm analizi, duygulanımsal kuvvetlerin ve zamanı kristalleştirme makinelerinin ekonominin örgütlenmesinde önemi giderek artan rolünü anlamamızı mümkün kılar. Guattari, analizinin merkezine kendini giderek doğrulayacak olan iki tamamlayıcı bakış açısı yerleştirir. Birincisi, çağdaş kapitalizm artık sadece emeği değil bir bütün olarak toplumu sömürmektedir

Kapitalist girişim ve ücretli iş kavramları, doğrudan sermayenin denetiminde üretilen ve yeniden üretilen toplumsal dokunun bütününden ayrılmaz hale gelmiştir. Kapitalist girişim kavramı, kolektif donanımlar, devlet aygıtları, medya aygıtları ve ücretli işten ücretli olmayan etkinliklerin birçoğuna kadar yayılmak zorundadır. Bir biçimde ev kadını okulda, tüketici markette, izleyici ise ekranın karşısında çalışmaktadır...⁵

Kapitalizm artık “emek zamanı”nı sömürmekle yetinmez, “yaşam zamanı”nı sömürür. Foucault'nun bir kavramını kullanmamız gerekirse, çağdaş kapitalizm artık bir “biyo-iktidar” ve bir “biyo-politika” olarak tanımlanır. Değerlenmenin merkezine yaşamı koymak (bu noktada Guattari'nin analizinin ikinci yanını dikkate alıyoruz), değer üretiminin merkezine onu oluşturan duygulanımsal kuvvetleri koymayı içerir: “Kapitalizm insan türünün taşıdığı arzu yükünü ele geçirme iddiasındadır.”⁶

Dolayısıyla değerlenmenin örgütlenmesi yalnızca “ekonomik olarak belirlenebilir” değerleri değil, zihinsel ve duygulanımsal değerleri, “ruhun” yetilerini, öznel üretim düzenlemelerinin temelinde yatan kişisel olmayan duyguları kuşatır.

“Kapitalist makineler, algısal, duyusal, duygulanımsal, bilişsel, dilsel davranışların temel işleyişine eklenir, zira bireyler, fabrikalar, okullar, topraklar gibi algı ya da arzusunun normalleşme tarzlarıyla ‘donanmışlardır.’”⁷ Kapitalizmin “işlediği”

5 Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, 10/18, Paris, 1977, s. 80.

6 A.g.e., s. 92.

7 A.g.e., s. 91.

şey, yalnızca hammadde akışları, enerji akışları, insan emeği akışları değil, aynı zamanda duyguları, duyumları, tutumları ve kolektif davranışları yeniden üreten bilgi akışları, semiyotik akışlardır. Böylece öznellik üretimi dispozitifleri zenginlik üretimi süreçleriyle özdeşleşmeye doğru gider.

Guattari'ye göre kapitalizm, ancak göstermeyen semiyotik makineler ve yersizyurtsuzlaşmış gösterge akışları aracılığıyla denetlenebilen ve kapılabilen bir "gerçeğin yersizyurtsuzlaşması" süreciyle tanımlanır. Ekonomik düzeyde kapitalist iktidar, söylem oluşturmaz, yalnızca göstermeyen semiyotik makinelere hâkim olmaya çalışır. Guattari esas olarak paraya, onun dolaşımının örgütlenmesine, Borsa'nın göstermeyen ızgara sistemlerine göndermede bulunur. Yersizyurtsuzlaşmış öznellik akışları, yersizyurtsuzlaşmış para akışları tarafından böylece denetlenir ve kapılır.

Çağdaş kapitalizm, artık parayla ve onun türevleriyle sınırlanmayan semiyotik bileşenlerin ve göstermeyen kapma makinelerinin sürekli zenginleşmesiyle tanımlanır. "Socius"un ve duygulanımsal kuvvetlerin işe koşulması, özgül bir makine sistemi gerektirir. İşte Guattari, öznelliği doğrudan etkileyen bir semiyotikleştirme çalışması gerçekleştiren, bizim zamanı kristalleştirme makineleri adını verdiğimiz (televizyon, sinema, elektronik ağlar) makinelerin gelişimini tam da bu bakımdan okur.

Bugün sermaye, kâğıt paranın, kredinin, hisse senedinin, tapu senedinin vs. ötesinde, enformatikle ve medyalarla ilişkiye giren semiyotik işlemler ve her türden iktidarın manipülasyonu biçiminde kendini gösterir.⁸

Yaşamın değerlendirilmesi, duygulanımsal kuvvetleri ve onu oluşturan organik-olmayan enerjiyi kapabilecek makineler gerektirir. *Zamanı kristalleştirme makineleriyle birlikte, makinesel*

8 Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, 10/18, Paris, 1977, s. 97.

bütünleşme artık yalnızca üretim alanıyla sınırlı olmaktan çıkıyor ve-medya, ağlar, kolektif donanımlar vs. gibi diğer tüm toplumsal ve kurumsal alanlarda da gerçekleşiyor. Buradaki bütün uğraşımız, kapitalizmin, bu yeni makineler aracılığıyla, “ücretli emeğin ve parasallaştırılmış metaların ötesinde, daha önce yerel, domestik ve libidinal ekonomide kistleşmiş bir halde bulunan bir iktidar ‘kuantum’unun çokluğunun denetimi”ni nasıl ele geçirebildiğini ortaya koymaktır.

Guattari’nin analizinin yeniliği, onda (medyaların ve enformatik ağlarının parçası olduğu) “kolektif donanımların”, Althusser’in düşündüğünden farklı olarak, “devletin ideolojik aygıtları” olmamasından kaynaklanır. Guattari’ye göre burada söz konusu olan ideolojinin yeniden üretim dispoitifleri değil, üretim araçlarının ve ilişkilerinin yeniden üretimidir. Bu son yirmi yılın evrimi bu analizi doğruladığı gibi, enformasyon ekonomisinin bugün bu donanımları doğrudan ekonomik zenginlik yaratımının dispoitifleri haline getirdiğini öne sürebilecek kadar radikallememize de izin verir. Bu donanımlar, enformasyon ekonomisi sayesinde, post-fordist birikimin en dinamik ve nicel olarak da en önemli parçası haline gelmiştir.

Yine Guattari’nin kavramsallaştırması temelinde, zamanı kristalleştirme makinelerinin, ideolojik yeniden üretim işlevlerinin eleştirisine sıkı sıkıya bağlı olan, diğer bir çok önemli niteliğinden bahsedebiliriz. Zamanı kristalleştirme makineleri yalnızca “temsiller” değil aynı zamanda ve bilhassa “duygular” aracılığıyla işler. Bu makineler, sürenin üretimi, korunumu ve birikim çalışması yoluyla -Bergson’un ayrımına başvurarak söylersek- aynı anda “duygulanımsal duyumlar” ve “temsil edici duyumlar”ın⁹ üzerine yerleşir. Bu makineler, göstermeyen (süreler, yeğinlikler, duygular) semiyotikler ve gösteren (temsiller, fikirler, hisler) semiyotikler olmak üzere ikili bir kayıt altında işler. Bu ayrım, zamanı kristalleştirme makinelerini

9 H. Bergson, *Œuvres*, PUF, Paris, 1991, s. 24.

ideolojik üretim dispozitiflerine indirgememek ve Bergson'un bahsettiği "yeni türde" enerjinin birikimine nasıl katıldıklarını anlayabilmek bakımından çok önemlidir. Zamanı kristalleştirme makineleri, tam da yerleştikleri bu iki düzey sayesinde, enformasyon ekonomisi içinde doğrudan arzu ve duygulanımsal kuvvetlerle ilişkiye girer.

Makineler ve gösteren semiyotikler global kişilerle, "kolayca manipüle edilebilir" öznel temsillerle (fikirler ve duygular) ilişkiye girerken, gösteren olmayan makineler ve semiyotikler, "katmanlaşmış toplumsal ilişkilerin merkezinde tutması çok daha zor olan moleküler bir arzu ekonomisi nedeniyle, kişi-altı, toplumsal-altı" öğeleri düzenler. "Kapitalizm, algısal işlevleri, duyguları, bilinçdışı davranışları böylece işe koşmayı başarak, sosyolojik anlamda işçi sınıflarının emek ve arzu gücünü ciddi derecede aşan bir emek ve arzu gücünü ele geçirir."¹⁰

Guattari'nin kapitalizm üzerine düşüncesine ilişkin son bir tespit, bizi Bergson'daki bellek-bilinç çalışmasının ve duygulanımsal kuvvetin ("pathos") temel değerdeki "sıkışma" ve "yoğunlaşma" işlevlerine geri götürüyor. Bergson'un diliyle konuşursak, "şeylerin" sağlamlık ve istikrarlarını yitirdikleri ve daha ziyade eğilimler ve akışlar şeklinde ortaya çıktıkları yersizyurtsuzlaşmış bir dünyada, kapitalizm, "iktidar oluşumla-

10 Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, 10/18, Paris, 1977, s.93. Bu analizi sonraki bir çalışmada yeniden ele alıp derinleştirecektir: "Toplumsal makineler gibi, teknolojik enformasyon ve iletişim makineleri de insan öznelliğinin kalbinde, yani bu öznelğin sadece belleği ve zekâsında değil, aynı zamanda duyarlığında, duygularında ve bilinçdışı fantazmlarında da işlerler." Öznellik üretiminin makinesel boyutlarının nasıl düşünülebileceğini ise şöyle açıklar: "Dolayısıyla öznellik üretiminde rastladığımız unsurlar şunlardır: 1. aile, eğitim, çevre, din, spor, sanatta ortaya çıkan gösteren semiyolojik bileşenler...2. medya, sinema vs. endüstrisinin ürettiği unsurlar 3. enformasyona dayalı gösterge makinelerini tetikleyen, anlamlamaları ve işaret etmeleri üretmeleri ve aktarmalarına paralel olarak ya da bunlardan bağımsız olarak işleyen ve dolayısıyla tam anlamıyla dilbilimsel olan aksiyomatiklerden kaçabilen göstermeyen semiyolojik boyutlar." *Chaosmose*, Galilée, Paris, 1992, s. 15-16.

rının bütünü” olarak, Kolektif donanımlar da “semyotik kondansatörler”, hatta “katalizörler” olarak tanımlanır.

Bu “bütün”, “kondansatör”, “katalizör” terimleri, toplumsal ve teknolojik makinelerin belleğin ve bilincin işlevlerinde nasıl işlediklerini bize gösterir: duygulanımsal kuvveti kapmak için, süreyi saklamak ve zamanın virtüel/edimsel ilişkisi temelinde çatallanma sürecine müdahale etmek.

1.4.

Bin Yayla’da, bizim buradaki çalışmamız açısından da çok temel olan ve özneliği “motorlu makineye” ya da “sibernetik makineye” bağlayan, “insanın makineyle ilişkisi”ne dair bir ayırım yer alır. *Bin Yayla* iki kavram ayırt eder: iki farklı boyun eğdirmе biçimi olarak *makinesel kölelik* ve *toplumsal tabi kılma*: “Bizzat insanlar, kendi aralarında ve öteki şeylerle (hayvan, alet) birlikte, daha üst bir birliğin denetimi ve yönetimi altında bir makinenin tamamlayıcı parçalarını oluşturduklarında, orada köleleştirme vardır. Üst bir birlik, insanı bir hayvan, bir alet ya da hatta bir makine de olabilecek dışsal bir nesneye bağlı bir özne olarak kurduğunda ise orada tabi kılma vardır.”¹¹ Kapitalizm tabi kılmayı en radikal ifadesine kadar vardırır: İnsan artık makinenin bir bileşeni değil kullanıcısıdır. Köleleştirilmiş değilizdir, kapitalizmin motorlu makinelerine tabiyiz. Ücretliler rejimi insanı bir makine olarak ele almaz, “özne” olarak kurar. *İşçi makinenin hem öznesi hem de kullanıcısıdır*. “Yabancılaşma” ya da Benjamin’in “deneyimin yitimi” kavramı ancak bu temelde anlaşılabilir. Çağdaş kapitalizmin yersizyurtsuzlaşması, diğer teknolojik dispozitifler aracılığıyla, *Bin Yayla*’nın emperyal oluşumlara kadar geri götürdüğü makinesel bir köleleştirme sistemini yeniden tesis eder ve yaratır:

11 G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, s. 570.

Nasıl ki motorlu makineler teknik makinenin ikinci çağını açtıysa, sibernetik ve enformasyon makineleri de genel bir kölelik rejimini yeniden inşa eden üçüncü bir çağı başlatır: *tersine çevrilebilir ve tekrarlayan* insan-makine sistemleri, iki öge arasındaki *tersine çevrilemeyen ve tekrarlanamayan* eski tabiyet ilişkilerinin yerini alır; insan ile makine arasındaki ilişki, artık *kullanıma ya da eyleme değil, içsel, karşılıklı iletişime dayanır*.¹²

Yine *Bin Yayla* bu yeni yapılanmanın hem yeni iktidar dispositiflerini belirlediğinin hem de birikim ve emek biçiminde bir değişikliğe yol açtığının altını çizer. Bu iki öge birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. “Yeni kölelik”, mikro-düzenlemelerden geçen, dil, arzu, algı, duyguları ilgilendiren normalleşme, modülasyon, enformasyon dispositiflerini içerir.

Birikim biçimi ise, “giderek orantılı bir şekilde” artarak, bir bütün olarak toplumu kuşatan ve doğrudan otomasyona bağlı olan yeni bir “köleliği” belirleyen bir “sabit sermaye” ile ayırt edilir. Fabrika, bundan böyle, toplumun üretimi ve yeniden üretiminin toplumsal koşullarına yeniden şekil veren “üretim koşulları”nın belirlendiği yer olmaktan çıkar. Çağdaş kapitalizmde üretken öznellik, artık işçi öznelliği olarak nitelenmez; aksine şimdi söz konusu olan “herhangi” öznellik, “türsel” bir özneliktir. Bu durum özneliğin ve toplumun sömürülmediği anlamına gelmez. Dolayısıyla herhangi öznellik ve toplum, kapitalist birikimin yeni koşullarıdır:

Artı-emek ve bir bütün olarak kapitalist örgütlenme, mekân-zamanın fiziksel-toplumsal emek kavramına göre pürtüklendirilmesiyle işlemekten giderek çıkar. İnsanın artı-emek yoluyla yabancılaşmasının yerini genel bir “makinesel kölelik” alır görünmektedir; öyle ki şimdi hiçbir emek harcamadan (çocuk, emekli, işsiz, televizyon izleyicisi vs.) artı-değer sağlanabilmektedir... *Kendi başına kullanıcı giderek bir çalışana dönüşmekle kalmaz, kapitalizm de bir emek niceliğinden ziyade, taşımacılık biçimlerini, kent modellerini, medyayı, eğlence endüstrisini, algılama ve hissetme biçimlerini, bütün semi-*

12 A.g.e., s. 572.

yotik sistemleri devreye sokan karmaşık bir niteliksel süreç üzerinde işlemeye başlar.¹³

Post-fordist kapitalizmde tabi kılma süreçleri, klasik kapitalizmde olduğundan farklı tarzlarda birleşmiş oldukları makinesel köleliğe bağımlıdırlar. Gördüğümüz gibi, tabi kılma, global kişilerle, temsillerle, fikirler ve hislerle ilgilidir. Oysa kölelik kişisel olmayan ve daha moleküler öğelerle ilgilidir: duygular, süreler, toplum-altı, kişi-altı unsurlar. Kölelik, ne özneleri ne rolleri ne de sınırları belirlenmiş nesneleri tanır: “Bireyselleşmiş öznelerin kendilerini tanıdığı ve yabancılaştığı anlamlama sistemlerinin içinden geçtiği için, ona tam olarak atfedilebileceğimiz şey ancak bir tür güç olabilir.”¹⁴

*Kölelik “makinesel” bir özellik taşır, çünkü esasen insan öznelliğine değil, daha ziyade onun üretiminin şu koşullarına dayanır: gösterge akışları, birbirinden değişik toplumsal ve maddi akışlar. Dolayısıyla makinesel kölelik, tabi kılmayı bu olanaklardan biri olarak yeniden tesis eder, buna karşılık tabi kılmanın da doğası değişir, çünkü bu makinelerin zamanı kristalleştirme, algının, belleğin ve duyumsamanın sürelerini yeniden üretme kapasitesine dayalı hale gelir. Böylece kapitalizm varlıkları içeriden ele geçirir. Bu varlıkların imajlar ve fikirler yoluyla yabancılaşmaları, onların bireysel olduğu kadar kolektif de olan semiyotikleşme, algılama ve duyumsama biçimlerini kapsayan genel bir kölelik sisteminin *veçhelerinden yalnızca biridir*. Dolayısıyla zamanı kristalleştiren makineler aynı anda hem tabi kılınmış hem de köleleştirilmiş olabilir:*

Mesela televizyonu kullandığımız ve tükettiğimiz (“televizyonu televizyon yapan siz sevgili izleyiciler”...) oranda ona tabi haldeyizdir, (...) teknik makine, iki özne arasında aracıdır. Ama televizyon izleyicileri, tüketici ya da kullanıcı, hatta onu “yapan” özneler olmaktan çıkıp, şimdi makineye onu

13 A.g.e., s. 614.

14 Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, 10/18, Paris, 1977, s.237.

üretmekten ya da kullanmaktan farklı bir şekilde bağlı olan asli bileşenlere, “girdi” ve “çıkıtı”ya, geri beslemelere ya da tekararlara dönüştüğünde, artık insanlar bir insan makine olan televizyon tarafından köleleştirilmiş haldedir. Makinesel kölelikte, kimisi mekanik, kimisi de insani olan dönüşümlerden ya da enformasyon alışverişlerinden başka bir şey yoktur.¹⁵

İzleyiciler, sadece enformasyonu aktaran, onun dolaşımını sağlayan “sinapslar”¹⁶, aralıklar, rölelerdir. İzleyiciler, kendilerini dört bir yandan aşan göstermeyen ve gösteren akışlar tarafından katedilir. Ama aynı anda, yine bu aynı akışlar aracılığıyla, temsili onların aşılamaz formu olarak yeniden devreye sokan *özneleşme süreçlerine* girmeye “teşvik edilir” ve itilirler. Postmodern iletişim sisteminde alternatifler şu şekilde özetlenebilir: izleyicilerin kelimenin tam anlamıyla enformasyon dolaşımıyla katedildiği ve “makinesel düzey”lerinden (röle) birine indirgendiği insan-makine sistemlerinde yersizyurtsuzlaşma ve kölelik, ve de “*bilinç*” (“siz sevgili izleyiciler”) olarak, bir nesneye bağlı olan özne şeklinde yeniden yerliyurtlulaşma. Medyalar, bizi sürekli olarak bir kutuptan diğerine gönderecek şekilde, köleleştirme-tabi kılma ikilisine göre işler.

Bu yeni teknolojik düzenlemelere aynı anda hem tabi hem de köle olmak nasıl mümkünse, zamanı kristalleştirme makineleri de aynı derecede *güçlü özneleşme vektörleridir*. Bu iki alternatifi içeren Guattarici modelleme, edimselleşmiş “makinesel bir arayüzey planı”na ve işleyişi, pragmatik bir biçimde, insan-televizyon ilişkisinde ifade bulan “virtüel varoluşsal Evrenlerin” çokluğuna dayanır. “Zamanı kristalleştirme makinesi” olarak televizyon, bu teknolojik düzenlemelerin, özneleşme

15 A.g.e., s. 573.

16 “İzleyici, giren ve çıkan milyonlarda sinyalden, farkına varılmayan enformasyon titreşimlerinden oluşan birçok ağı alabilen ve gönderebilen bir iletişim uydusunun açıp kapanan sinapsından başka bir şey değildir.” N.J. Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, Éditions Lebeer Hossman, Paris, 1993, s. 145.

süreçlerinin bağrında nasıl işlemekte olduklarının genel bir görünümünü sunar. İnsan-makine ilişkisi, “edimselleşmiş” düzenlemelerin karmaşıklığından kaçıp kurtulan “kristalleştirmelere” açık olan spesifik bir makinesel arayüzeyler planı çizer. Zamanı kristalleştirme makineleri, zamanın çatallanmasında, virtüelin edimselleşmesinde etkin olur: “Televizyon izlerken kendimi: 1. aygıtın ışıklı canlandırmasının yol açtığı, hipnoza yakın bir algısal büyülenmenin, 2. etraftaki olayları (ocakta kaynayan su, bir çocuk çağlığı, telefon...) kenardan fark ederken, programın anlatısal içeriğine kapılmış olduğum bir ilişki, 3. hayallerimi kaplayan bir fantazmlar dünyasının kavşağında bulurum...”¹⁷

Makinesel düzenlemelerin heterojenliği, izleyicileri kateden özneleşme bileşenlerinin çeşitliliğiyle birleşir. Guattari bu durumda görece bir birlik duygusunun hâlâ nasıl sağlanabildiğini sorar. Yanıt, edimselleşmiş makinesel ve söylemsel düzenlemelerin içinde “bir özneleşme süreci”nin önünü açan bir “nakarat” olacaktır: “Nakaratin biçim, madde ya da sıradan anlamlama unsurlarına değil, duyarlı ve anlamlayıcı bir kaosun içinde, kendini bir ‘çekici’ gibi kuran varoluşsal bir ‘motif’ten (ya da ana motiften) kopmaya dayandığını söylemek istiyorum.”¹⁸

O halde öznellik, televizyonun, düzenlemelerin karmaşıklığının içerdiği edimselliklerin ve virtüelliklerin bir “katalizör” olarak işlediği olaysal bir üretimdir. Tam da bu yüzden zamanı kristalleştirme makineleri, ideolojiden ve onun dispozitiflerinden çok daha derinlemesine etki eder: “Söz konusu olan, mesaj aktarmak, imajları kimliklendirmenin ya da davranış kalıplarının bir destekleyicisi olarak kuşatmak değil, dayanıklılık ve kalıcılık kazandırılabilir olan varoluşsal işlemcileri katalize etmektir.”¹⁹

17 F. Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris, 1992, s. 32.

18 A.g.e., s. 33.

19 F. Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris, 1992, s. 32.

İnsan-televizyon “makine”sinin arayüzeyleri biçim ile içerik, duyarlılık ile akıl, özne ile nesne arasındaki ayrımların yeni bir süreklilik, aynı zamanda bir başkalaşım ve yaratım²⁰ ya da bir köleleşme gücü demek olan bir esneklik kazanabildiği bir dayanıklılık planı çizer. İnsan ile makine arasındaki tersine çevrilebilirliğin ve yinelenmenin çizdiği bu plan etrafında, öznellik açısından olduğu kadar iktidar açısından da temel bir şey ortaya çıkar. Artık kolektif özneleşme düzenlemelerini üretken emeğin kurallarına göre gözetim altında tutmaya, disiplin altına almaya ihtiyaç yoktur. Tam tersine, *farklılaşmalarını teşvik edecek şekilde duyguların ve etkilenişlerin sonsuz modülasyonunu* gerçekleştirebilmek gerekmektedir.

Bernard Cache, hâlihazırda deneyimlemekte olduğumuz “enformasyon ekonomisi”ne geçiş sürecini, “*standartlaştırılmış üretim tarzı*”na doğru bir geçiş olarak analiz eder. Cache’a göre gündelik jestlerimiz, “normun” kayıt alanına girmek üzere, “geleniğin” ve “yasanın” kayıt alanından kaçınılmaz bir biçimde çıkar. Kapitalist gelişmeyle uzun zamandır el ele gitmekte olan bu süreç, burada olgunluğa ulaşır: “Normun nesnesi artık eylemlerimize istikrar kazandırmak değil, davranışlarımızdaki dalgalanmaları ve sapmaları daha da çoğaltmaktır.”²¹

Yeni üretim tarzının paradigması, tarzıdır. “Normun modeli tarzıdır. Davranışımızın katı bileşenlerini kendi aralarında

20 Bu modellemenin önemini tam olarak yakalayabilmek için, onu “alımlama kuramı”nın şu türlü versiyonlarıyla karşılaştırmamız gerekir: Marksist medya analizi geleneği (Stuart Hall), “zayıf semiyotik” (Umberto Eco), “algı felsefesi” (Jauss) ve tüm bir medya sosyolojisi. Bu kuramlar arasındaki farklar, paylaştıkları ortak noktalardan daha az önemlidir. Hepsi de benzer bir ontolojiye dayanırlar: insan ile makine, özne ile nesne, kelimeler ile şeyler, duyulur ile düşünülür arasındaki ayrımın kesinliğine dayalı bir ontoloji. “Anlaman”, “yan anlamın”, “dilin” ve “alımlamanın” nasıl anlaşılacağı konusunda ayrışırlar. Ama aynanın öteki tarafına geçilmiş olduğunu, alımlama probleminin kendini dilin ve iletişimin düzlemine indirgenemez olan tamamen başka bir düzlemde ortaya koyduğunu bir an için olsun düşünmezler.

21 B. Cache, *Vers un mode de production non-standard*, yayıma hazırlanıyor.

eklemleyerek giderek daha da değişken bileşimler üretmektir. Sermayenin devir hızı yükseldikçe, modern jest de giderek varyasyonlar biçimini alır.”²² Davranışın “katılığının” çözülmesi, nesnenin “katılığının” çözülmesiyle el ele gider: “Modern nesnemiz zaman tarafından yıpratılmıştır... Nesne, yani eylemlerimizin bu katı kısmı, davranış alışkanlıklarımızın daima geçici olan bir sertleşmesinden başka bir şey değildir.”²³

Burada, en baştaki ikili hareketle tekrar karşılaşıyoruz: “gerçeği” hızlara ve ritimlere (“zaman”) göre “çözen” (“sermayenin devir hızı arttıkça”) kapitalist yersizyurtsuzlaştırma ve “katılaşıma-varyasyon” a göre yeniden yerliyurtlulaşma.

Nesnelin ve öznelin sürekliliğine, “öznellik üretimi”nin “dayanıklılık planı”nı çizen makinesel arayüzeylerin değişebilirliğine ve esnekliğine dayanan Bergson ontolojisi, yeni ekonominin “ontolojisi”yle örtüşür. “Evrenin yeniden keşfedilen sürekliliği”, üretim ve yeniden üretim sürecinin “sürekliliği”ne dönüşmüştür. yeni bir endüstriyel “kaygan mekân.” “Üretim teknikleri de davranışlarımız kadar değişkenlik gösterir. Dijital kumanda makineleri ve teknolojilerin bütünü, endüstriyel bir sürekliliği üretmeyi mümkün kılarlar. Modelden modülasyona doğru ilerleriz.”²⁴

2. Enformasyon ekonomisi²⁵

2.1.

Şimdi de öznellik üretiminin tanımlanmasının nasıl da yeni “enformasyon ekonomisi”nin eleştirisinin en ge-

22 A.g.e.

23 A.g.e.

24 A.g.e.

25 1995'te yazılan bu bölüm güncelliğini hâlâ korumaktadır. Amerikan ekonomisinin evrimi buradaki yorumumuzu hayli doğrulamaktır. Robert Fogel, *I & T Magazine*, La Commission Européenne, Direction Générale XII et XIII, 1995.

çerli biçimlerinden biri olabileceğini göstermek istiyorum. Guattari'nin modellemesinin değeri, tam da ekonominin yeni normlarının tanımının ışığı altında görünür hale gelir. Şizoa-nalitik modelleme ve "enformasyon ekonomisi"nin analizi hiç kuşkusuz farklı planlar üzerinde gelişir: İlki, çağdaş kapitaliz-min bir "ontoloji"sini tanımlar, ikincisi ise "politik ekonomi" ideolojisinin bir ifadesidir. Bu farklı düzeyler arasındaki dola-yımlar henüz yeterince geliştirilmiş değildir, ama enformas-yon ekonomisinin "berisinde" yatan etkinliği yakalayabilmek bakımından, öznellik üretim süreci belki de politik ekonomi eleştirisinin geleneksel kavramlarından çok daha uygundur.

Enformasyon ekonomisinin "sosyo-ekonomik" tanımı, başka bir bakış açısından da yararlı olabilir: "post-medya ça-ğının" teknolojik, toplumsal, semiyotik, medyatik akışlarını şimdi ve burada düzenlemekte olan "kapitalist makine"ye daha belirli bir çerçeve kazandırabilmek. Zamanı kristalleştirme makinelerinin gelişimini yalnızca antropolojik ve estetik de-ğişimlerle değil, aynı zamanda ve özellikle de bu alanda zaten büyük ölçüde ilerlemiş olan kapitalist girişimle acilen ilişkilendir-mek gerekmektedir.

1993 Nobel Ekonomi Ödülü'nün sahibi olan ekonomistin bir sözüyle başlamak istiyorum: "Teknik-endüstriyel sistem art-tık madde ya da enerjinin etrafında değil, zamanın yapılanma-sı etrafında örgütlenmektedir."²⁶ Bergson okumamız ve zama-nı kristalleştirme makineleri üzerine analizimizden sonra, bu ekonomistin sözleri bizim için çok özel bir anlam ifade ediyor, zira Robert Fogel'e göre: "Enformasyon ve iletişim teknolojile-rinin nesnesi, her şeyden önce zamanı sıkıştırmak, yani onu durmadan daha incelikli bir şekilde ayrıştırmaktır."²⁷ Zaman, politik ekonominin ona atfettiği ölçme işlevini yitirmiştir ve

26 Robert Fogel, *I & T Magazine*, La Commission Européenne, Direction Générale XII et XIII, 1995.

27 A.g.e.

hâlâ mekânlaştırılmış olsa da, ekonomide burada öne sürmüş olduğumuz yönelime katılan bir analiz alanı açar.

Duygulanımsal kuvvetler, zamanı kristalleştirme makineleri, insan ile makine arasındaki yeni ilişki, insani olan ve olmayan semiyotik düzenlemeler, öznellikler ve ön-öznellikler, bu farklı anları ikileyen virtüellikler, enformasyon ekonomisinin örgütlenmesi tarafından “işe koşulur.” İnsanın ve doğanın, doğanın ve yapayın tersine çevrilebilirliği, piyasanın dinamiğinin ve gelişmesinin yeni koşuludur.

Amerikalı gözlemcilerin “tekno-ekonomi” (ya da bizim için çok manidar olan bir şekilde, “*dikkat ekonomisi*”) adını verdiği şeyi açıklamakla başlayalım. Bu ekonominin özellikleri şöyle sıralanabilir: 1) *Tekno-ekonominin motoru, “müşteriyle” ilişkidir.* Dolayısıyla bir “arz” ekonomisinden “talep” ekonomisine, bir “*üretim*” kapitalizminden bir “*ürün*” kapitalizmine geçilir. Tüketim artık malın değerinin gerçekleşmesiyle ilişkilendirilmez. Bunun tersine, müşteriyle ilişki üretimin kalbi, tüm bir değerlenme döngüsünün etrafında yapılandığı an haline gelir. Bu, endüstriyel emeğin ortadan kalktığı değil, derin bir şekilde yeniden yapılandığı ve özellikle de “müşteriyle” ilişkiye köklü bir bağımlı hale geldiğini gösterir. 2) Bu yeni üretim tarzının teknolojik koşulu, dijital teknolojilerde ifade bulur. Bu dijital teknolojiler, telefon ağlarını telematik ağlara ve basit pasif alıcılık aygıtları (mesela televizyon) olan terminalleri, enformasyonu işlemeyi (sıkıştırmak ve genişletmek, geciktirmek ve hızlandırmak) mümkün kılan gerçekten zeki (bilgisayar) terminallere dönüştürmektedir. Bu teknolojiler, enformasyon aktarımının basit destekleri olan ağları, “çok yüksek katma değerli hizmetlerin” üretiminin ve mübadelesinin pazarları haline getirmektedir. Televizyon ile dijitalin birleşmesi, yeni dispoitiflerin topluma nüfuz etmesinin koşulunu sağlar. 3) Tekno-ekonominin bu ilk iki koşulu, “değer üretimi”nin, *hizmetlerin* (ürünlerin ve hizmetlerin katma değeri, yazılımların ve enformasyon içerik-

lerinin tarafında bulunur) yaratımında ve bu yeni üretkenlik alanıyla ilişkilkenmeyi mümkün kılan *toplumsal koşullarda* (formasyonlar, refah devleti, kolektif donanımlar vs.) gerçekleştiğini gösterir.

Değerinin kaynağının yalnızca “müşteriyle ilişki” olduğu iddiası, enformasyon ekonomisinin duygulanımsal kuvvetlerle ve bu kuvvetlerin varoluşlarının sosyoekonomik koşullarıyla girdiği yeni bir ilişki olarak yorumlanmalıdır. *Enformasyon ekonomisi, toplumun bağımsız olarak yarattığı ilişkilerin, duyguların, öznelliklerin “üretimini” kendine mal eden bir “kapma makinesi” olarak işler.*

Aslında endüstriyel emek ile toplumun ve “nüfusun” yeniden üretimini mümkün kılan bütün koşullar, enformasyon ekonomisinde kullanıma hazır doğal kaynaklar olarak görülür. Enformasyon ekonomisi bu kaynakları üretmez, ama bu kaynaklar onun işleyişinin önvarsayımlarını oluştururlar. 18. ve 19. yüzyıllarda hammaddelere ve nüfuslara nasıl “kullanıma hazır doğal kaynaklar” olarak bakıldıysa, bugün de enformasyon ekonomisi bilgilerin, arzuların, dillerin ve duyguların gelişimini “kullanıma hazır bir doğal kaynak” olarak değerlendirmektedir.

Bir bütün olarak toplum üretir, yaratır ve icat eder, ama artı-değerin gerçekleşmesi yalnızca burada görünür hale gelir. Enformasyon, ekonominin ve toplumun finansallaşma sürecinin öteki yüzüdür. Enformasyon ekonomisinin “doğal bir veri” olarak gördüğü şey, aslında tam tersine, oldukça özgül ekonomik ve sosyal politikalar tarafından sağlanmak ve teşvik edilmek zorundadır. Nüfusun eğitimi, pazarın değişimlerine sürekli uyum sağlayabilme kapasitesi, yenilik kapasitesi, yeniden üretiminin doğru koşulları, semiyotikleşme biçimleri, gelirin dağıtılmasının biçimleri vs. enformasyon ekonomisinin işleyişinin önvarsayımları haline gelir.

Ekonominin bu yeni özellikleri, 1980’li yıllarda çoktan ayırt edilebilir hale gelmişti, ama yine Amerikalı gözlemcilere

göre, Amerikan ekonomisinin örgütlenmesindeki gerçek kopuş henüz 1990'lı yılların başında gerçekleşmiştir.

ABD ekonomisinin 80'li yıllardaki büyümesi, bir hizmet "patlaması" (sağlık, endüstri hizmetleri, kişisel hizmetler, hukuki danışmanlık) sayesinde gerçekleşmişti, öyle ki daha o dönemde bir sanayi ekonomisinden bir hizmet ekonomisine geçişten bahsedilebiliyordu. Böyle bir dönüşümün sayısız sakıncası vardı: Hizmet istihdamları, sanayideki ücretleri düşürüyor, cılız bir üretkenliğe neden oluyordu ve bunları ihraç etmek pek de kolay değildi. Sıkça ABD'nin "çöküşü"nden bahsedilmesinin nedenlerinden biri de buydu. Aslında bu yıllar, kendilerini ancak 90'lı yıllarda gösterecek olan derin değişimlerin²⁸ hazırlanmakta olduğu bir dönemdi: "Ekonomik büyümenin kaynağının, hizmetler değil de bilgisayar, yazılım, telekomünikasyon endüstrisi olduğu, aslında çoğu insanın fark etmesinden çok daha önce ortaya konmuştu. Ticaret Bakanlığı'na göre ileri teknoloji donanımlarına yapılan (endüstri ve tüketimdeki) harcamalar, 1990'dan beri büyümenin yaklaşık yüzde 38'ini oluşturmaktadır."²⁹

28 Tekno-ekonominin ve onun teknolojik koşullarının gelişimi, ekonomik inovasyonda hegemonyanın Japonya'dan ABD'ye doğru kaydığını göstermektedir. 80'li yıllar "Toyotist" modelin üstünlüğü yanılışına yol açmıştı. Oysa "Toyotist" model, iyi bilinen "hâkim" "Fordist" modelin rasyonelleştirilmiş ve geliştirilmiş bir biçimiydi: "Japon mucizesi endüstriyel üretimin müthiş bir artışına dayanıyordu." Toyotist modelin yenilikleri bir taraftan yeni bir üretim tarzına açılıyordu, ama bir yandan da "maddi üretim" dünyasına gömülü kalmıştı. İlk petrol krizinden sonra devreye sokulan değişiklikler ve bunların 80'li yıllardaki hızlanması, daha ziyade, "özellik üretimi" anlamındaki gayri maddi üretimin inşası yönünde ilerledi. "Buna karşılık, kısa süre öncesine kadar elektronik sektörünün bütün kategorilerinde lider görünen Japonya, 'maddi' bir toplumun 'gayri maddi' bir topluma kayması yüzünden dünya sahnesinde aniden gölgede kalmıştır." G. Santucci, "L'économie immatérielle", *I&T*, Brüksel, 1994, s. 47.

29 *Business Week*, Haziran 1994, s. 36. Enformasyon ekonomisinde, "hizmetler ekonomisinden" farklı olarak, ortalama ücretler (ve ücret

Ama biz “yeni ekonomi”nin özelliklerine geri dönelim. “Tekno-ekonomi”, özellikle, gelişim hızıyla yatırımların kârlılığına doğrudan etki eden dijital bir teknolojiyle tanımlanır. Aslında bu yeni teknolojilerin gücü ve performansları ile satış fiyatları arasında ters orantılı bir ilişki vardır; Amerikalıların “teknoloji paradoksu” dediği şey budur. “Box” fiyatları tepetaklak düşmeye devam ederken, elektronik çiplerin gücü, her on sekiz ayda ortalama olarak iki katına çıkar. Önde gelen enformatik ve elektronik donanım üreticileri, ürünlerinin dijital bileşenlerinin teknolojik performansları yüzünden kârlılıklarında ve yatırım kapasitelerinde bir düşüşle karşı karşıya kalmışlardır. Son beş yılda çip teknolojisi, görünmez bir “eşiği” atlayarak dünya ekonomisinde merkezi bir rol oynamaya başladığı için, bu veri daha da özel bir önem kazanır.

Amerikalılara göre dijital teknolojilerin evrimi, donanımlardaki katma değer üretiminin sıfırlanmaya doğru gittiğini ve bu teknolojinin sonunda bir “free-technology” haline geleceğini gösterir. Fransız Devleti’nin Minitel’e ücretsiz “destek” sağlayarak yaptığı şey de budur, endüstriler de kendi ürün yelpazeleri için aynı şeyi uygulamaya başlıyorlar. Ama yeni olan, yazılım üreticilerinin de kendilerini aynı durumda bulma tehlikesiyle karşı karşıya olmalarıdır. Bilişim üreticileri gibi yazılım endüstrisi de tüm dünyada şiddetli bir fiyat rekabetiyle

farklılıkları da) daha yüksektir; üretkenlik artışı çok daha önemlidir; yatırımlar ciddi derecede artmıştır (enformasyon teknolojisine yatırım, mekanik donanıma yapılan yatırımlardan daha fazladır) ve “ürünler” daha kolay ihraç edilir. Enformasyon donanımlarının ve teknolojisinin ihracı, havacılık endüstrisinin yurtdışına satışlarından hayli yüksektir ve ABD dünyanın en büyük yazılım ihracatçısı haline gelmiştir. Kuşkusuz enformasyon ekonomisi, kendine özgü nitelikleri sayesinde, politik ekonominin ölçülerinden kaçabilen bir “hayalet ekonomi” yaratabildiği için, ekonomik göstergelerin ölçemediğinden çok daha önemli bir etkiye sahiptir. Kenneth J. Arrow’a göre, “enformasyonun oynadığı rol, ekonominin doğasını değiştirmektedir.” Bu alanda ABD “dünyanın geri kalanının izleyeceği yolu çizmektedir.” *Business Week*, Mart 1994, s. 31.

karşı karşıyadır. Bileşenlerdeki fiyat düşüşünün sonucunda “desteklerin” fiyatlarının azalması, yazılım sağlayıcılarını fiyatları çoğu zaman oldukça önemli bir şekilde indirmeye mecbur bırakmıştır. Yalnızca bir tekel (Microsoft), bu eğilimin gerçekleşmesini geciktirebilir: “Fiyatlardaki bu düşme, donanım ve yazılımın neredeyse her bileşeninin değerinin de er ya da geç düşmesine neden olacaktır. O zaman *değer* -ilk ürün neslini neredeyse ücretsiz sunmak anlamına gelse de- *müşteriyle uzun dönemli bir ilişki aracılığıyla üretilmiş olacaktır*.”³⁰

Amerikalılara göre endüstri yeni bir evreye girmiştir: “kitlesel özelleştirme.” Bu yeni evre, son yirmi yılda ortaya çıkan üretkenlik ve örgütlenmeyle ilgili yeniliklerin (“toplam kalite yönetimi ve tam zamanında üretim”) bir sentezinden doğan, ama “müşteri”yle ilişkinin hâkim olduğu ve sürdürdüğü yeni bir üretim tarzını belirleyecektir.

*Bu yeni girişimlerin “özelleştirilmiş ürünleri”, Japonların bütün verimlilik rezervlerini sömürmüş olduğu Fordist üretim tarzının standartlaşmış “kitle ürünleri” kadar hızlı ve ucuz olacaktır. Tam zamanında üretim örgütlenmesinin farkı, “şirketlerin, müşterilerine ürün değil, kâr payı satması”nda yatar.*³¹

Ekonomik hesaplama tamamen altüst olmuştur. Ürünün fiyatı, kendisini oluşturan parçaların maliyetlerinin toplanmasıyla değil, “bir şirketin, müşterilerin ‘nihai’ memnuniyetini sağlamak için bir araya getirmeyi başardığı knowhow ve hizmetler aracılığıyla” belirlenir.³² Amerikalı gözlemciler, piyasaya mümkün olduğunca verimli (“bilgi” ve bilmeyi içeren) “ürünler” sürmenin artık yeterli olmadığını ısrarla vurgularlar. Bundan böyle problem, “müşterilerle ilişki”nin yaratılması ve yönetimidir. *Üretkenliğin diferansiyel kaynağı*, bu ilişkinin kendisidir. Dolayısıyla bu yeni üretim tarzının amacı, müşterileri,

30 *Business Week*, Mart 1994, s. 31.

31 *Business Week*, Aralık 1994, s. 26.

32 A.g.e., s. 28.

şirketleri ve “sağlayıcıları” bir tür “hiper-verimli bir konfederasyon” altında birleştirmektedir. “Eski” üretim tarzının krizinin işaretleri 80’li yılların ortalarında zaten görünür hale gelmişti; hatta elektronik endüstrisinde neredeyse paradigmatik bir görünüme bürünmüştü. Aslında bu endüstri, yukarıda bahsettiğimiz “teknolojik performansların gücü” ile “fiyat” arasındaki ilişki yüzünden bir çıkmaza girmiş gibi görünüyordu. O dönemde pek çok uzman, piyasada kalabilmenin tek yolunun büyük Japon şirketlerinin “dikey entegrasyonu”nu taklit etmek olduğunu düşünüyordu; bu yöntem bütün bileşenleri üretmeyi, yeni ürünler sunabilmeyi ve maliyetleri düşürerek fiyat savaşını kazanmayı mümkün kılıyordu. Ama 90’lı yılların başından itibaren başka bir strateji belirmeye başladı. Şirketler, yalnızca ürüne yoğunlaşmak yerine, bir bileşenler çokluğunu bütünsel bir işleyişte bir araya getirebilecek “mimarileri” hedefliyordu. Burada kârlılığını yaratan, “bütünsel mimari”dir, ama bu mimarinin hayata geçirilmesi tüketicilerle gerçek zamanda “bağlantı kurabilmeyi”, esnek olmayı, piyasanın ve teknolojinin evrimini öngörebilmeyi gerektirir: “Bu yaklaşım, müşterilerin ihtiyaçlarının ayrıntılı bir bilgisini, teknolojik evrimi üç ya da beş yıl öncesinden tahmin edebilmeyi, kitlesel piyasanın mevcut koşullarının sunduğu kolay fırsatların ötesini görebilme istencini gerektirir.”³³

Bu ileri teknoloji ekonomisi, girişimciliğin önceliklerini ve girişimcilik becerilerini tamamen değiştirir. “Tekno-ekonomi”nin aynı zamanda “*dikkat ekonomisi*” olarak adlandırılması çarpıcıdır. Değerlenmenin merkezinde artık müşterilerle uzun dönemli “ilişki” yer alıyorsa, teknolojik değişimler ve tüketicilerin arzuları artık standartlaştırılabilir değilse ve sürekli evrim geçiriyorsa, bu durumda müşterilerin bağlılığı nasıl kazanılabilir, “dikkatleri nasıl çekilebilir?” “Dikkat, *free-tech economy*’nin [ücretsiz teknoloji ekonomisi] en de-

33 *Business Week*, Mart 1995, s. 39.

ğerli kaynağı ise, o zaman *insan ile makine arasındaki arayüzey çalışması*, elektronik ürünlerin geliştirilmesi için yapılan *çalışmanın zaten neredeyse dörtte üçünü oluşturur.*"³⁴

Syntec Informatique'in başkanına göre yeni işletim sistemlerinin yüzde 80'i müşteri-sunucu mimarisi içine yuvalanmış haldedir. O halde, kapitalist stratejilerin merkezinde yer alan şey, kendi başına enformasyon değil daha ziyade müşteri-sunucu mimarisidir: "Sistemleri yeniden yapılandırarak bir bütünleştirme gerçekleştirmek gerektiğinde müdahale ediyoruz. Sistemlerin bütünleştirilmesi de, aynı anda hem bilgisayarlar hem ağlar hem de yazılımlar sağlandığı için, müşteri-sunucu mimarilerinin etrafında şekillenir."

Bileşenlerin son maliyeti, *hizmetleri ve (müşteriyle ilişkinin) sonradan dönüştürülebilme ve geliştirilebilmesinin olanaklarını içeren* son "paketin" fiyatının yanında neredeyse önemsiz kalacaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Japonlar tam da bu noktada yanlış bir yola girerler. Nintendo, yaşamakta olan evrimin ilk farkına varan şirketlerden biridir. Nintendo'nun başkanı "Değeri donanımda aramanın hiçbir geleceği yoktur" demiştir. Silicon Graphics'ten Edward McCracken ise, yeni ekonominin özellikleri konusunda yukarıda söylediklerimizi teyit etmekle kalmayıp tekno-ekonominin tanımını daha da ileri götürecektir.

McCracken'e göre, tekno-ekonomi açıkçası bir "ticaret metası" değildir. Fiyatın, kitlesel piyasadaki rekabetin anahtarı olduğu düşünülürse, inovasyondan ziyade düşük maliyetler temelinde öne geçmeye çalışılırsa, enformasyon ekonomisi de klasik ekonomi mantığının içinde kalacaktır. Bu koşullar altında "ticaret metası"na geri düşülecektir. Halbuki inovasyon teorisi bu şirketler içinde olgunluğuna erişir ve gerçekleşme koşullarını köklü bir şekilde dönüştürür, çünkü daha önce de belirttiğim gibi, bir taraftan inovasyon tamamen müşteriyle

34 *La Tribune des Fossées*, 12/4/1994.

ilişki yoluyla belirlenmektedir (“müşteriden uzak kalınırsa değer yaratmak zorlaşır”), bir taraftan da bu teknolojilerin devir oranı, geleneksel endüstrininkinden daha yüksektir: “Enformasyon endüstrisindeki teknolojik değişim oranına bugüne kadar başka hiçbir meta piyasasında rastlanmamıştır... Performanslar ikiye katlandığında paradigma yerinden edilir, çünkü yazılım, proje ve ürün paketlenme, müşterilerin ürünü kullanma biçimi, yani her şey değişmiştir. Paradigmaları değiştirmeyi denemeye hazır olmadığımızda, tıpkı kişisel bilgisayar piyasasında olduğu gibi, ürünler hızla ‘metalara’ dönüşür.”³⁵

“Ticaret metası” şirketleri piyasanın kaosa ritimlerini korumaya ya da öngörebilmeye çalışarak tepki verir, bu yeni konfigürasyonun parçası olan şirketlerin felsefesi ise şudur: “Bir rekabet avantajı elde edebilmenin anahtarı kaosa tepki göstermek değil onu üretmektir. Kaosun üreticisi olmanın anahtarı ise inovasyonun lideri olmaktır.”³⁶

2.2.

Müşterilerle “ilişki”ye dayanan bu yeni politik ekonomiyi nasıl anlamak ve bilhassa da nasıl eleştirmek gerekir? “Kölelik” ve “tabi kılma” kavramları kuşkusuz bizim için yararlı olabilir. Çünkü “nihai doyum”un üretimi nasıl bir “öznelliğe” işaret eder? Elbette “özne”, “ego” ve “alter-ego”nun insanbiçimciliği üzerine inşa edilmiş dilbilim ya da “iletişimsel eylem” teorilerinin öznelliğine değil, ama kesinlikle “makinesel bir öznelliğe.” Bu “öznellik” nasıl ele alınabilir?

Elbette “söz-merkezci” bir sözcelem değil, “makine-merkezli”³⁷ sözcelem biçimleri aracılığıyla. Daha önce de gördü-

35 E. McCracken, *Business Week*, Mart 1994, s. 45.

36 A.g.e., s. 46.

37 Kapitalizm yalnızca üretim biçimlerinde değil, aynı zamanda ve buna paralel olarak, Guattari’ye göre bunlardan asla ayrılmaması gereken öznellik üretim düzenlemelerinde de bir kopuş gerçekleştirmiştir. Aslında Guattari’ye göre, arkaik sözcelem biçimleri *söze* ve *doğrudan*

ğümüz gibi, zamanı kristalleştirme makineleri duyarlık ile bel-
leğin, “zihinsel emek” ile dilin bağrında işler. Onların akışları
ve semiyotikleri bütün bir “öznelleştirme süreci”nin koşullarını
oluşturur. Müşterilerimiz, *makinesel kölelikleri ve tabi kılınmalara*
bize oluşları göstermekte olan özneleşme biçimlerine uygun
olarak, insan-makine ilişkisinin tekrarları ve tersine çevrilebi-
lirlikleri yoluyla oluşturulmuş “makinesel müşteriler”dir.

Ekonomik bakış açısından bu “kitlesel özelleştirme” hangi
bakımdan ele alınmalıdır? Elbette Fordizmin standartlaştı-
rılmış meta ilişkileri ve dolaşımına göre oluşturulmuş arz ve
talep ilişkisine göre değil. Burada “kitlesel özelleştirme” daha
ziyade, üretici, toplumsal ve teknolojik düzenlemelerin karma-
şıklığındaki “edimselliklerin” ve “virtüelliklerin” “dönüştürü-
cüsü” gibi işleyen “olaysal bir üretim”dir. Müşterilerde cisimle-
şen bu özgün özelliğin üretimi, duygulanımsal kuvvetleri işe
koşan akışlar ve semiyotikler tarafından kurulur.

Gerçekten de öznel tekno-ekonominin bu “makine”si
içinde tutulur. Dil, iletişim ve bunların “söz-merkezci sözce-
lemleri” bizi daima bu yeni dünyanın berisinde tutarlar. Tıpkı
politik ekonomi kategorilerinin bizi daima emek ve duygular
arasındaki bölünmenin içinde tutması gibi. Yeni politik eko-
nomi, “dilbilimsel dönemecin” ortaya koyduğu dil kavramının
eleştirisinin tekno-ekonomiyi açıklamakta kesinlikle yetersiz
kaldığını söylediğimizde demek istediğimiz şeyi çok iyi açıklar:
“Ağ endüstrisi, bireylerin kendi aralarında iletişim kurma ih-
tiyacının öncelikli olduğu bir alandan, dijital veri aktarımıyla
sağlanan, bilgisayardan bilgisayara iletişimin alanına geçer...

*iletişime dayanırken, yeni düzenlemeler giderek, eski özel, bireysel ve
kolektif alanları her yönden aşan makinesel kanallarla taşınan medyatik bilgi
akışlarına yaslanmaktadır: “Yerliyurtlu sözcelem söz-merkezciyken ve
söylemleştirdiği bütünlerin kişileştirilmiş bir yönetimini içeriyorken,
makine-merkezci olarak nitelendirebileceğimiz yersizyurtsuz sözcelem,
bilinçli ve doğrudan bir denetimden büyük oranda kaçabilen semiyotik
komplekslerin işlenmesini insani olmayan belleklere ve süreçlere bırakır.”*

Endüstri insana özgü mekân-zaman boyutundan çıkıp bilgisayarın mekân-zaman boyutuna geçer.”³⁸

Guattari tam da bu bakımdan, hâlâ “insana” ve gösteren emperyalizmine dayanan dil kavramı yerine, insana özgü semiyotiklerin hiçbir ayrıcalığının olmadığı “düzenleme” kavramını tercih eder. Toplumun bütününe değerlenmeye bağımlı kılınması, gösterge rejimlerinin karmaşıklığını ortaya koyar ve “dilbilimsel dönemecin” tek başına ele aldığı şeyi göreceli hale getirir.

Mesele yalnızca bütün toplumsal makinelerin (aile, okul, politika, toplumsal olan, emeğin örgütlenmesi) özneliliğin kalbinde işlemekte olduğunu görebilmek değildir. Önemli olan, bu yeni zamansal ontolojinin ve onun teknolojik düzenlemelerinin toplumsal makinelerin varoluşunun ve üretiminin koşullarını baştan aşağı yeniden tanımladığını anlayabilmektir, çünkü bunların çizdiği planda (toplumsal ve ekonomik olan arasındaki) ayrımlar artık geçerli değildir. Gördüğümüz gibi, video bu yeni içkinlik planını kuran ilk teknolojik düzenleme olduğuna göre, bu plan bütün gücünü ancak dijital teknolojiyle birlikte kazanır. Habermas’ın “iletişimsel eylem” kuramı (dilbilimsel dönemeç gibi), bilgisayarın işleyiş biçimini ve bunun içerimlediği etkinliği açıklayamaz: Aynı makineyle hem çalışıyor hem de iletişim kuruyorsak, bu durumda “araçsal eylem” ile “iletişimsel eylemi” ayırt etmek nasıl mümkün olabilir? Diyalojizm yalnızca “teknolojik olarak” polifonik değil, aynı zamanda doğrudan “makinesel” olduğunda konuşmacılar neye dönüşür?

İşte “yeni ekonominin” nesnesi, bu “makinesel” planın belirlediği koşullarda köleleştirilen ve tabi kılınan öznelliklerin üretiminin kendisidir. Bu ekonomi “genel olarak özneliliği”, herhangi özneliliği hedef alır. Sömürülen, değerlenme “ilişkisi”nin içine dahil edilen, “tüm karmaşıklığıyla birlikte toplum”dur. Tekno-ekonomi, asıl meselemizin, diğer her şeyin bağımlı kılınmış oldu-

38 G. Ginder, *Y-a-t-il une vie après la télévision?*, Dagarno, Paris, 1994.

ğu “müşteriyle ilişki” olduğunu açık bir biçimde gösterir. Hedef alınan, bütünlüğü içindeki toplumsal düzenlemedir.

2.3.

Enformasyon ekonomisine geri dönelim. Bu son bölümde vurgulamak istediğimiz nokta, “hizmet üretimi”nin müşteri-sunucu mimarileriyle sınırlı kalmadığı, içerik üretimini de kapsamak zorunda olduğudur. Bu yüzden *sanatsal, daha genel olarak da kültürel üretim, tarihinin en büyük dönüşümlerinin birinden geçmektedir*. Bu alanla ilgili diğer pek çok meselede de olduğu gibi, Sitüasyonistler bu gelişmeyi bundan daha otuz yıl önce öngörebilmişlerdi. “Enformasyon toplumu” ve “siber-mekân”ın savunucuları aslında yeni hiçbir şey keşfetmemişlerdir. Aksine çoğu zaman kimi ayrıntıları unutmışlardır bile: özellikle de bu yeni toplumun evriminin daima “kapitalist soyut makine”nin içinde gerçekleştiğini.

Bütünüyle *metalaştırılmış* olan kültür, gösteri toplumunun *başat metası* haline de gelmelidir... ekonominin gelişiminde önceki yüzyılın ikinci yarısında demiryollarının, bu yüzyılın ilk yarısında otomobilin üstlenmiş olduğu öncü rolü, şimdi yüzyılın ikinci yarısında kültür üstlenmelidir.³⁹

Sitüasyonistlerin bu tespitine, “kültürün”, ekonomide bu öncülük rolünü iletişimle ve zamanı kristalleştirme makineleriyle oluşturduğu düzenlemeyle birlikte üstlenmiş olduğunu eklememiz yeterlidir. O halde yazılım kavramını, son kertede enformasyon ekonomisini “çalıştıran” unsur haline gelen her türlü “kültürel” içerik üretimine kadar genişletmek gerekir.⁴⁰

39 B G. Debord, *La société du spectacle*, Éditions Champ Libre, Paris, 1971, s.128.

40 “Bu endüstri sonrası ekonominin toplumsal ve ekonomik ağırlığına ilişkin olarak, basın tarafından ‘Cool Britannia’ (basım, tasarım, yazılım, moda, TV-radyo, reklam, müzik, film, bilgisayar oyunları, mimari) başlığı altında bir araya getirilen rakamları değerlendirmek, istatistik sistemi

Viacom'un başkanının *Financial Times*'da dediği gibi, "yazılım kraldır, hep kraldı, hep de kral olacak." Benzer şekilde, Summer Redstone da film, televizyon programı ve kitap üretimini yazılımın bir parçası olarak görür.

Bununla birlikte "kültürel üretimin" "emek piyasası" hiç kuşkusuz en dinamik piyasalardan biridir. Fransa'da Insee'ye (Ulusal İstatistik ve Ekonomik İncelemeler Merkezi) ve Kültür Bakanlığı'nın İnceleme ve Perspektif Birimi'ne göre, profesyonellerin sayısındaki artış oranı -bütün sektörlerde- son on yılda yüzde 36'ya ulaşmıştır. Bu oran, bütün öteki toplumsal kategorilerin toplamının oranından on kat daha fazladır. Bu profesyoneller, otomobil ticaretinin payına denk bir oranla, toplam istihdamın yüzde 1,7'sini oluşturmaktadır. Sanatsal bir meslek icra eden kişi sayısının 265.000 olduğu tahmin ediliyor. Teknik ve idari meslekler de eklenirse, "kültürel istihdam"ın sayısı 377.000'e kadar çıkar. Bu emek piyasası, bilişimsel donanım ve telekomünikasyon üretimiyle eşit ve hatta bunun da üzerinde bir gelişim göstermiştir. Buna paralel olarak da, çok sert bir tabakalaşma ve hiyerarşikleşme sürecine girmiştir. Ama en belirleyici dönüşüm, enformasyon ekonomisiyle birlikte, *sanatsal faaliyetin kapitalist değerlenmeyle tam anlamıyla bütünleşmesidir*. Bu bütünleşme, yüzyılın başında ortaya çıkmış, sonra da tamamen gerçekleşmiştir. Sanatsal faaliyetin değerlenmeyle bütünleşmesi, özellikle şu iki nedenden dolayı enformasyon ekonomisi için çok önemlidir: 1) Donanımın

kötü bir şekilde kullanılmış olduğundan, epey güçtür. Yine de yapılan tahminlere göre, Cool Britannia'daki kitap sayısı, gayri safi milli hasılanın %8 ila %16'sına tekabül edecek şekilde, 50 ila 100 milyar arasındadır. Oyunlar ve müzik üretimi ise dünya pazarının sırasıyla %25 ve %18'ini oluşturmaktadır. Televizyon dizileri ya da roman ihracatında Birleşik Krallık ABD'nin önünde, ilk sırada yer almaktadır. Müzik şirketleri ve moda evlerindeki toplam istihdam, çelik ve otomobil sektörlerindeki toplam istihdamdan daha fazladır. Bu yeni değerler, ödemeler dengesine Kuzey Denizi'nin petrolü ve gazından daha fazla katkı sunmaktadır." *Le monde*, 5/3/98.

değerlendirilmesinde “içerik” stratejik hale gelir. Bu anlamda “yazılım”, “davranışların örgütlenmesi”yle ilgili bütün verileri ve bütün faktörleri bütünleştirebilmelidir. 2) Enformasyon teknolojisinin gelişimi görülmemiş düzeylere ulaşırken, “kültür” ve “toplum” bu ritme ayak uyduramama tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kültür ile teknoloji, yaratıcılık ile bilgi arasındaki “boşluk” hızla kapatılmalıdır ve bunun gerçekleştirilmesinde “*duyulur olmanın eğitimi* stratejik hale gelir. Dolayısıyla aynı anda iki ekseninde birden etkin olabilecek yeni bir icatçı ve deneyci figürünün keşfedilmesi ve devreye girmesi zorunlu hale gelir; bu figürü ‘yeni rönesans’ın ‘sanatçı-mühendisi’ olarak da tanımlayabiliriz.”⁴¹

Bu yeni kavramlar ve modellemeler, tekno-ekonominin “özgür eylem”in sömürüleceği yeni bir “kaygan mekân” açmakta olduğu gerçeğini gizemlileştirmeye yarar.

2.4.

Guattari’nin önerdiği modellemenin karmaşıklığı, öznel üretimine açılan çatışma ve alternatifler alanının uçsuz bucaksızlığını gözler önüne serer. Kesin olarak öne sürebileceğimiz tek şey, ücretli emeğin fabrika disiplininin kaçışının, sistemi, yalnızca emek meselesiyle değil, daha genel olarak öznellik üretimi meselesiyle de karşı karşıya bırakmış olduğudur. Ancak şimdi “öznelliğin” tanınması, artık herhangi öznelliğin, kendisini doğrudan ya da dolaylı olarak emeğe bağlayan herhangi bir niteliği olmayan bir öznelliğin tanınması demektir. Dolayısıyla, kapitalizmin bütün bir tarihi, “emek” kavramı ile “öznellik üretimi” kavramı arasındaki bir karşıtlık olarak yeniden yorumlanabilir ve işçi hareketinin bütün gizemlileştirmelerinin ötesinde “güç” kavramıyla yeniden ilişkilendirilebilir.

Bin Yayla, kapitalizmin tarihini kateden bu karşıtlığın kullanışlı olabilecek bir versiyonunu önerir. Aslında yazarlar iki

41 Telecom Italia’nın şirket içi bülteni, 1994.

ideal model tanımlar: “*Emek*, dirençlerle karşılaşan, etkisinde tüketilen ya da harcanan ve bir andan diğerine yenilenmesi gereken bir hareket ettirici nedendir. *Özgür eylem* de hareket ettirici bir nedendir, ama üstesinden gelmesi gereken bir dirençle karşılaşmayan, yalnızca hareketli bedenin üzerinde işleyen, etkisinde tükenmeyen ve bir andan diğerine devam eden bir neden.”⁴²

Marx gibi *Bin Yayla* da, 19. yüzyıl kapitalizminde emek modelinin politik ve toplumsal merkeziliğini gözler önüne serer, ama Marx’tan farklı olarak, bu model daima ve dolaysızca “herhangi öznelliğe” göndermede bulunur: yani “kapitalist” hiçbir niteliği olmayan bir “öznelliğe.” Böylece *karşıtlık artık “emek ile canlı emek” arasında değil, “emek modeli” ile “özgür eylem” arasındadır.* Bu da problemi tamamen başka bir yere kaydırır ve aslında kapitalizmin temelinde yatan karşıtlığı emek-güç, emek-etkinlik alternatiflerine göre yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Kapitalizm, “bütün etkinliklere emek modelini dayatmaya, her edimi olanaklı ya da virtüel işe çevirmeye, özgür eylemi disiplin altına almaya ya da bunu (aynı anlama gelecek şekilde), ancak emeğe referansla tanımlanabilen bir ‘boş zaman etkinliğine’ indirgemeye” çalışır.⁴³

Özgür eylem ikili bir hareketle emek modeline tabi kılınmak zorundadır: Bir yandan emek, yalnızca artı-emeğin oluşumuyla bağlantılı olarak ortaya çıkar. Yani değer kuramı, bir artı-değer kuramından başka bir şey değildir. Öte yandan, “genel bir düzeyde, *mekân-zamanın pürtüklendirilmesi, özgür eylemin tabi kılınışı, kaynağını ve araçlarını Devlet teşebbüsünde, onun savaş makinesini ele geçirmesinde bulan kaygan mekânların imhası*” da emek yoluyla gerçekleşir.⁴⁴

42 G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, s. 494.

43 G G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, s. 611.

44 A.g.e., s. 612.

Bu bağlamda, bu metinden esinlenerek, emeğe dair hipotezler de içeren iki tespitte bulunmak istiyoruz. Birincisi, *Bin Yayla* “artı-değerin”, aslında daha Marx’ta bile, “emeğin” sömürsünde ve onun aracılığıyla tanımlanabilir olmaktan nasıl çıkmış olduğunu gösterir: “Marx, *makinenin kendisinin artı-değer üreticisine dönüşeceğini* ve sermayenin dolaşımının, değişen sermaye ve değişmeyen sermaye arasındaki ayrıma meydan okuyacağını sezer. Bu yeni koşullarda, her türlü emeğin artık-emek içereceği doğrudur, *ama artı-emek artık emeği gerektirmeyecektir.*”⁴⁵

İkincisi, *Bin Yayla*, enformasyon ve iletişim ekonomisinin bir eleştirisini ortaya koyabilmek adına derinleştirebileceğimiz daha ilginç bir hipotez ortaya atar: *Kapitalizm, “özgür eylemi” emeğe tabi kılmaksızın sömürebilmenin koşullarını yeniden yaratır.* İlksel birikimde olduğu gibi, kapitalizm, özgür eylemi, başlı başına eylemi köleleştirmelidir. Postmodern kapitalizm, emek-sermaye ayrımının berisinde yer alan bir dayanıklılık planı çizer ve bundan farklı olarak, kapitalist ayrımların ve özneleşmelerin artık başka kartografileri ve başka kuvvetleri izleyeceği şekilde, “moleküler” ile “kozmetik” olan arasında bir süreklilik oluşturur.

Kapitalizmin pürtüklendirmeyi görülmemiş bir kusursuzluğa taşımasının sonucunda, dolaşan sermaye insanların kaderinin yeniden çizildiği bir tür kaygan mekânı yeniden yaratmak, yeniden kurmak zorunda kalmış görünür... Çok uluslu şirketler, işgal noktalarının yanında mübadele kutuplarının da klasik pürtüklendirme çizgilerinden hayli bağımsızlaştığı, yersizyurtsuzlaşmış bir kaygan mekân üretirler.⁴⁶

Kapitalizmin oluşturmak zorunda kaldığı bu yeni kaygan mekân, sibernetik insan-makine düzenlemesinde ortaya çıktığını gördüğümüz mekândır. Bu, doğal koşullar ile öznel koşul-

45 A.g.e., s. 613.

46 A.g.e., s. 614.

lar arasındaki tekrarın ve tersine çevrilebilirliğin mekânıdır. Yeni bir “zamansal” ontolojidir. *Bin Yayla* savını, “değişmeyen ve değişen sermaye” ve hatta politik ekonomi eleştirisiyle ilişkili “sabit ve dolaşan sermaye” kategorilerini tartışmaya açarak sonlandırır. *Bin Yayla*’ya göre, bu kavramlar artık çağdaş kapitalizmin koşullarına uymaz: “Önemli olan daha ziyade, *pürtüklü sermaye* ve *kaygan sermaye* ayrımı ve yeryurtları, Devletleri, hatta farklı Devlet tiplerini kesen kompleksler aracılığıyla, birincisinin yerini ikincisine nasıl bıraktığıdır.”⁴⁷

Özgür eylem üzerinde ve ona karşı kurulan yeni iktidar ilişkilerinin gerisinde kalmamak için, toplumun kapitalist örgütlenmesinde gerçekleşen değişikliği azami bir titizlikle ele almamız ve buna karşılık gelen kategorileri “yaratmaya” cüret edebilmemiz gerekir: “Bu olgular, yeni makinesel kölelik ile klasik tabi kılma arasındaki farkı doğrular. Zira tabi kılma, emek merkezliydi ve mülkiyet-emek, burjuvazi-proletarya şeklinde iki kutuplu bir örgütlenmeyi içeriyordu. Oysa kölelikte ve değişmeyen sermayenin merkezi egemenliği altında, emek iki yönde bölünür: *artık emekten bile geçmeyen yegınlıklı artı-emek ile düzensizleşen ve dalgalı hale gelen* uzamlı emek.”⁴⁸

Son olarak, “öznellik üretimi” teorisinin “biçimsel boyunduruğun” öğelerinde meydana getirdiği ve henüz hiç bilinmeyen bir alana açılan şu üç kaymayı vurgulamak istiyorum: 1) emekten özgür eyleme 2) öznenen öznellik üretimine. 3) “teknik”ten “makine”ye geçiş. Bu üç kavram, birbirlerini karşılıklı olarak önvarsayar ve bize, zamanı kristalleştirme makinelerinin analizinde özgül bir biçimde ele aldığımız teorik kaymanın genel bir görünümünü verir.

47 A.g.e. s. 614.

48 A.g.e., s. 586.

6. BÖLÜM

KOLEKTİF ALGI KAVRAMI

1.1.

Sonuç yerine, şimdiye kadar geliştirdiğimiz bütün temaları yeniden ele almayı ve bunları Walter Benjamin'in çalışmasıyla, özellikle de onun, burada öne sürdüğümüz hipotezleri daha politik bir zemine yeniden taşımamıza izin veren "kolektif algı" kavramıyla karşılaştırmayı istiyorum. Bergson'dan farklı olarak, Benjamin'de "algılama tarzının gelişimi (yani içinde gerçekleştiği ortam), yalnızca insan doğasıyla değil, tarihsel koşullarla da belirlenir."¹

Bu iki bakış açısını bu şekilde karşı karşıya getirmemiz, bize kendi güncelliğimiz üzerine düşünebilmenin yeni imkânlarını da sunacaktır. Bizce Benjamin'in yönteminin önemi, "emeğin mekanikleşmesi" ile "algının mekanikleşmesi"ni, "kolektif üretim biçimleri" ile "kolektif algı biçimleri"ni, montaj bandının yarattığı şok ile montajlanmış imajların yarattığı şoku, meta biçiminin geçirdiği dönüşümler ile "sanat eserini yeniden üre-

1 Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, Paris 1991, s. 143.

ten teknolojileri” ve sanat, eser ve yaratıcı kavramlarının girdiği krizi doğrudan ilişkilendirmesinde yatar. Ve işte bütün bunlar, kapitalizmin kurduğu algı biçimlerinin toplumsallaşmasına en uygun biçim olan sinema temelinde gerçekleşmiştir.

Buna karşın, Benjamin’in birçok belirsizlik içeren “sanat eserinin teknik yeniden üretimi” kavramı etrafındaki düşüncelerini benimsemiyoruz. Benjamin, sanat eserinin otomatik yeniden üretiminin, standartlaştırılmış üretiminin analizi ile kapitalizmin kendine özgü zamansallıklarının analizi arasında gidip gelir. Benjamin’in, algının dönüşümlerinin bir eleştirisi çerçevesinde, belleği, özneleşme süreçlerini, otomasyonu zamanla ilişkilendirme fikrini titizlikle ele alıp nihai sonuçlarına kadar götürmediğini düşünüyorum. Bizim bu çalışmada göstermeye çalıştığımızın tersine, Benjamin’de otomasyon ve zaman, birbirlerini karşılıklı gerektirmeksizin paralel olarak işlerler.

Benjamin’de “kolektif algı”nın analizi, zaman-bellek ilişkisinin etrafında şekillenir. Metropol insanı “melankoli” içinde, “boş zamanın akışı”nın yol açtığı büyülenmeden kurtulmasının olanaksız olduğu bir durumda yaşar. Benjamin’in metropoliten “tipin” bir öncüsü olarak yorumladığı Baudelaireci “ideal”, deneyimin yitip gidişine karşılık olarak, “önceki yaşamın” imajlarını biriktirip saklayan “istemsiz belleğe” başvurur. Benjamin’e göre Baudelaire’in poetikası, “imajı” istemsiz belleğin “anısına gömme” çabası -daima başarısızlığa mahkûm bir çaba- olarak görülebilir.

İstemsiz belleğin yıkılışı, bilinci şoklara anlakla cevap vermeye mecbur bırakan “enformasyon”un eseridir; Benjamin bu durumu “büyük endüstri çağında duyarlılığın hâkim biçimi” olarak tanımlar. Bilinç, şoklara karşı kendini savunmak zorunda kaldıkça “uyarımlara” “mekanize refleksler”le cevap veren bir “istemli bellek” geliştirir. Benjamin’in *Madde ve Bellek* üzerine okumasını hatırlatarak, bu okuma ile bizim Bergson okumamız arasındaki temel farklılıkları ortaya koyabiliriz. Benjamin,

Bergson'un eserini, geleneğin zamanı (istemli bellek) ile kapitalizmin zamanı (istemli bellek) arasında kendisinin kurduğu karşıtlık çerçevesinde okur. Bergson, bellek kavramıyla, "yalnızca geleneğe bağlı olarak var olan otantik deneyimi kurmaya" yönelir ve böylelikle büyük endüstri döneminin alışıldık iki deneyim biçimini karşı karşıya getirir.

Bizim yorumumuz, Bergsoncu belleği geleneğin zamanıyla değil, "kapitalizmin boş zamanı"yla, "kozmosun ve ruhun hareketleri"ne bağımlılığından kurtulmuş zaman ve onun güç-zamana, yaratım zamanına dönüşümüyle ilişkilendirmektedir. "Virtüel bellek" kavramı, Benjamin'in yaşamının son yıllarında, hem enformasyonun boş ve homojen zamanına hem de geleneğin zamanının (imkânsız) yeniden tesisine bir alternatif olarak tanımladığı *jetzt-zeit* ("Mesiyanik şimdi" ve "diyalektik imaj") kavramının içerdiği zorlukları ve belirsizlikleri ortaya koymak konusunda bize yardımcı olabilir.

Baudelaire gibi Bergson da, "imajı anıya gömer", ama bu yolla daha derin bir bellek, psikolojik ve toplumsal belleğin temelinde yatan ontolojik bir bellek keşfeder. Benjamin'de, "toplumsal bilinçte" geçmişe -özel, psikolojik ya da tarihsel bir geçmişe değil, virtüel geçmişe, kronolojik olmayan zamana- erişimin önünü açan koşulların, ölümün kuyusunda olan birinin (Bergson'daki gibi, asılan ya da boğulan birinin)² yaşamının gözlerinin önünden geçip gitmesi ya da bir anının birdenbire canlanmasında olduğu gibi, zamanın kendini bireysel bilinçte göstermesini mümkün kılan koşullar da olması oldukça ilginç-

2 Bazı istisnai durumlarda bilinç yaşama olan ilgisini birden kaybeder ve böylece ereksel eyleme ve duyu-motor şemalara bağımlılığını kırar: "Sanki bir büyü yoluyla geçmiş bir kez daha şimdiye dönüşür. Beklenmedik şekilde ani bir ölüm tehdidiyle karşılaşan insanlarda, bir uçurumun dibine yuvarlanmakta olan bir dağcıda, suda boğulanlarda, idam askısında olanlarda... "Unutulmuş" binlerce ayrıntının hatırlanması, insanın bütün bir yaşam öyküsünün gözlerinin önünden geçmesi için bu yeterlidir". H. Bergson, a.g.e. s. 1387.

tir: "Tarihsel materyalizm tamamen, büyük bir tehlike anında kendini özneye birdenbire ve beklenmedik bir şekilde sunan bir geçmiş imajını yakalayabilmeye bağlıdır."³

Bildiğimiz gibi, geçmişin en sıkışmış biçimi olan şimdi, ereksel eylem için "yararlı" olma zorunluluğuna ve gündelik sıradanlığın zamanına bağımlılığından bir kez kurtulduktan sonra, bizi "zamanın ta kendisi"nin deneyimine götürür. Duyu-motor mekanizmalarla birlikte zaman ve imaj arasındaki dayanışmanın kırılması, Benjamin tarafından değer zamanının akışını engelleyen devrimci bir eylem olarak değerlendirilir. Devrimin asli görevi, yıkıcılığın ve kuruculuğun eklenmesi, "Tarih Kavramı Üzerine Tezler"de doğrudan zamanla ilişkili görevler olarak tarif edilir: "Düşünme edimi yalnızca düşüncelerin hareketine değil, durdurulmasına da dayanır. Düşüncenin hareketinin ansızın durdurulduğunu varsayalım –bu duraklama gerilimlerle yüklü bir kümeleşmede bir şoka neden olur; imgenin beklenmedik bir şekilde düzenlenmesini isteyen bir sarsıntıya (...) Bu yapılanma materyalist tarihçeye geçmiş şeylerin Mesihçi bir tutumla durdurulmasının bir işareti olarak görünür; başka bir deyişle ezilen bir geçmişten kurtuluş için verilen mücadele açısından devrimci bir durum olarak belirir."⁴

Ancak bu koşullarda, değer zamanının boş ve homojen sürekliliği çürütülebilir ve bir yaşamınki gibi, bir dönemin tekilliği de kavranabilir hale gelir. Benjamin, bu alıntıda, değer zamanının sürekliliğini çürütebilmek için kronolojik olmayan bir zamana vurgu yapar. Bu kronolojik olmayan zamanda, kendi dilimizle söylersek, hâkim olan geçmiştir; geçmiş, bütün zamanlar için geçerlidir. Mesihanik şimdi, bütün zamanları (bütün geçmişleri) içeren bir zamandır, çünkü bu geçmiş zamanın en sıkışmış biçimidir.

3 Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, Paris 1991, s. 342.

4 A.g.e., s. 346.

Benjamin'in, bir metninden diğerine, zamanın temeli olarak "saklı tutan bir geçmiş" ile "yaratan bir şimdi" arasında gidip geldiğini düşünüyorum. Bergson'un "virtüel bellek" kavramında bulduğumuz zamanın bu ikili temeli, Benjamin tarafından yeterince geliştirilmiş değildir. Tarihsel zamanlar arasındaki karşıtlığı titiz bir şekilde ele alsa da, zamanın ontolojik koşullarına gelince aynı şeyi yaptığını söylemek pek mümkün değildir. Olay olarak, kronolojik olmayan zamanın açılışı olarak şimdi, sürekli ve genellikle de değişmeli olarak, "virtüel-ontolojik" belleğin bu iki biçimine gönderme yapar. Bana kalırsa, kapitalizmin yarattığı "belleksizlik" koşullarında "iç yaşantısının sahte donukluğundan kurtulma fırsatı"nı yakalaması gereken "yeni barbar" "tipi" ile Mesih gibi, tarihin bütün sömürülenlerinin ve mağluplarının geçmişini özgürleştirilmesi ve geri kazandırması gereken yeni dini tip arasında sıkışıp kalmış olan Benjamin'in eserine tamamen özel bir ton veren de zaten bu ikili göndermedir.

Jetzt-Zeit kavramının içerdiği güçlükler ve belirsizlikler, muhtemelen, Bergson'un eserinde rastlamadığımız kesinlikle özgün bir girişim olarak, zamanın tarihsel biçimlerini onun ontolojik biçimlerine eklemlene çabasıyla kaynaklanır. Benjamin'de, ölçü-zamanın güç-zamana dönüşümünü haber veren ve hazırlayan tarihsel-toplumsal koşulların bir tematikleştirilmesiyle -Bergson'un çalışmasından zımnen çıkarmak zorunda olduğumuz bir tematikleştirme- karşılaşırız. Benjamin, sanat eserinin teknik olarak yeniden üretilebilmesini sağlayan teknolojilerin yol açtığı mutasyonun, imaj ve zamanın politik rolünün bilincine varılmasının koşullarını yarattığını söyler. Ama zamanı böylesine derin bir şekilde sorunsallaştırmasına rağmen, Benjamin'in "kitlesele yeniden üretim" ile "kitlelerin üretimi" arasında haklı olarak kurduğu ilişki, zamanın sinemayla birlikte başlayan endüstriyel üretimi ve yeniden üretiminin üzerini örtme tehlikesi taşır.

Her şeyden önce sinema, sanat eserinin biricik ve eşsiz varoluşunun seri yeniden üretim süreci olarak değil, bundan da önemlisi, imajlara hareketi ve zamanı dahil eden bir dispositif olarak anlaşılmalıdır: daha önce açıklamaya çalıştığımız gibi, zamanı kristalleştirmenin “otomatik” bir dispositifi, zaman sentezlerini üreten ve yeniden üreten bir “motor” olarak.

Benjamin, temel olarak, imajın teknik yeniden üretimini, bir kopyanın yeniden üretimi olarak anlar, bu yeniden üretimin modeli ise matbaadır; oysa bize göre teknik, zamanı üretir. Bizim “zamanı kristalleştiren makineler” kavramımızın amacı, kapitalizmin algının, belleğin ve öznelğin “hammaddesi” olan zamanın “otomatik bir yeniden üretimi”ni nasıl gerçekleştirebildiğini gösterebilmektir. Sanat eserinin “mekanik yeniden üretimi” kavramı, bu teknolojileri mekanik teknolojilere benzetir. Bunun tersine biz, bu teknolojilerin zaman teknolojileri olarak taşıdığı özgünlüğü ortaya koymaya çalışıyoruz.

Bu temel noktayla ilgili itirazımızı dile getirdikten sonra, şimdi Benjamin’in eserine ve daha özel olarak da şu üç noktaya geri dönebiliriz: 1) ilk gerçekleşmesini sinemada ve öznesini ise “kitlelerde” bulan algılama ve alımlama biçimlerinin toplumsallaşması. Öznellik üretimi ve bunun bireyselleşme süreci, tıpkı “maddi üretim” sürecinde olduğu gibi, “teknolojik” (makinesel) dispositiflerle örgütlenir. 2) Algının kolektif biçimi, sanat eserlerinin üretiminin yanı sıra alımlanma biçimlerinde de radikal bir değişime yol açar. Sanat eserinin “sergilenme değeri”nin geçirdiği dönüşüm, yalnızca eserlerin üretiminin endüstrileştirilmesine değil, aynı zamanda ve bilhassa nesneye “yaklaşabilmeyi”, kendilerini eserden ayıran “mesafe”yi azaltmayı isteyen kitlelerin etkinliğine de bağlıdır. Bu yaklaşmanın ortaya çıkışının biçimi, “dikkat dağınıklığında ve oyalanma”da oluşan kolektif algının biçimidir. 3) Kolektif algı “izleyiciyi bir uzmana dönüştürür.” Benjamin bu dönüşümü, doğrudan, “emek süreci”nde ortaya çıkan” toplumsallaşma ve

elbirliği biçimlerine bağlar. İzleyicinin ve kolektif emekçinin dönüşümü, aynı sürecin iki farklı yüzüdür. Aslında Benjamin sinematografik kolektif üretim biçimlerinde “kol emeği ile zihinsel emek arasındaki kapitalist ayrımın aşılması yönündeki eğilimin en saf biçimi”ni görür.

Bu tematikler birlikte, kolektif algının ve zamanı kristalleştiren makinelerin gelişiminin (televizyon ve dijital ağlar) sonraki aşamalarını kısaca da olsa açıklarken yararlanabileceğimiz bir gerçekliğe işaret ederler.

1.2.

Bu üç noktayı daha derinlemesine ele alalım ve kapitalizm ve sınıf çatışmasının “kolektif algı”da, “izleyici” kavramında ve biz-zat emeğin doğasında yol açtığı dönüşümleri izlemeye çalışalım.

Benjamin’e göre gerçekliğin kitlelere uyarlanması büyük önem arz eden ve bütün alanları etkileyen bir olgudur. Kitle dediğimiz, algıya, duyarlılığa ve sanata ilişkin yeni tutumların içinden üretildiği “matris”tir. Sanatın teknik yeniden üretimi, kitlenin sanat karşısında tepki verme tarzını değiştirir. Büyük sanayi döneminin kitlelerine uygun kolektif algının ilk biçimi olan sinema, bu yeni tutumları teyit edebilmeyi ve tanımlayabilmeyi sağlar. Bu tutumların temel özellikleri, sanat eserinin genellikle kendi ile “tüketicileri” arasına koyduğu “mesafe”yi ortadan kaldırmaya dönük pratiklere dayanır. Bu yenilenmiş algı biçiminde, duygusal haz uzmanının tavrıyla sıkı bir şekilde iç içe geçer. Eleştirel tutum ile saf ve yalın haz arasındaki sıkı ilişki, Benjamin için, bir sanat biçiminin toplumsal öneminin bir belirtisidir. Öncüllerini epik şiirde bulan sinemanın alımlanışı, biçiminin kolektif doğası itibarıyla, resmin kiliselerde ve Rönesans boyunca alımlanışından farklılık gösterir. Kitlelerin sinemayı alımlayışı sadece sinemanın kolektif bir biçim altında açığa çıkmasıyla değil, aynı zamanda “dikkat dağınıklığı ve oyalanmada” gerçekleşmesiyle ayırt edilir. Bu tutumun arka-

sında, kitlelerin “şeylere yaklaşma”⁵, onları kendinin kılma, tanıma, deneyimleme ve göreceğimiz gibi, onların “zamansal” ve iktidara özgü bir “aura” olan tüm “aura”sını ortadan kaldırma istenci yatar.

Dolayısıyla “aura’nın yitimi”ni tek yanlı bir biçimde sadece kapitalist bir süreç olarak değil, toplumsal öznelerin etkin müdahalesinin bir tezahürü olarak da okuyacağız. Bu yüzden de Benjamin’in bu dönüşümün motoru olan “metanın ikili doğası”na dayalı yöntemini büyük oranda takip edeceğiz.

Dikkat dağınıklığı ve oyalanma halindeki alımlama ile “temaşa ve dikkatini toplayarak yoğunlaşma” halindeki algılama arasında kökten bir karşıtlık vardır. “Sanat eserinin karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine girer: söylencede, Çinli bir ressamın tamamladığı eseri karşısındaki yazgısı gibi, izleyici de sanat eserinin içine girer. Oyalanan kitle ise, sanat eserini kendi içine alır, ona kendi yaşam ritmini aktarır, onu dalgalarının içine çeker.”⁶ Temaşa eser ve tüketicisi arasında kitlenin reddettiği bir mesafe koyar, çünkü kitle başka bir zamansallığın, başka bir duyarlılığın, dünyaya ilişkin başka bir tutumun taşıyıcısıdır.

1.3.

Benjamin’in bu yorumunu, Bahtin’in “mesafe” karşısındaki bu tavrın aslında doğrudan zamana ilişkin bir tavır olduğunu olağanüstü bir şekilde ortaya koyduğu bir metniyle ilişkilendirmek istiyorum. Bahtin’in yorumu bizi oldukça şaşırtıcı bir şekilde zamanı kristalleştiren makineler problemine ve bu makineleri kuran sentezlere götürür. Bahtin edebi türlerin

5 “Günümüzde kitlelerin şeyleri ‘yakınlaştırma’ya (*näherzubringen*) yönelik, tutku derecesine varan isteği ile günümüz yaşantısının insanda yalnızca kendisiyle değil, nesnelerle de karşılaştığında yarattığı artan yabancılaşma duygusunun öteki yüzünden başka bir şey olmasa gerek.” A.g.e., s. 179.

6 A.g.e., s. 167.

gelişimi ve bunlar arasındaki “mücadele”yi, önemsiz, komik, popüler türlerin “yeniden geleceğe doğru yönelme” girişimi olarak, kendini geçmişten ziyade geleceğe yakın hisseden bir duyarlılığın ifadesi olarak okur. Ona göre soylu edebî türler, “çağdaş gerçekliği”, geçen ve akan “bayağı” şimdiiyi, “başı ve sonu olmayan”⁷ yaşamı aşma girişimiyle ortaya çıkar. Soylu türlerin sanatsal ve yorumsal değerlendirilmesinin merkezi, “mutlak geçmiş”te, bellekte yer alır, zira kendi akışı içinde şimdi, hep tamamlanmamış ve özden yoksun bir haldedir.

Zaman bağıntısı burada büyük bir öneme sahiptir: Değeri bakımından vurgulanan gelecek değildir, çünkü meziyetlerinin yüzü geleceğe dönük değildir (zaman dışı bir ebediyete dönüktür); bu meziyetler geçmişin gelecek belleğine, mutlak geçmişin dünyasının genişlemesine, saklı durmayan tamamen geçici olan geçmişe ilkesel olarak daima karşıt olan bir dünyanın (çağdaşlığın aleyhine) yeni imajlarla zenginleştirilmesine hizmet eder.⁸

Bu zaman hiyerarşisi, doğrudan iktidar hiyerarşisine bağlı olan bir hiyerarşidir. Geçmişin idealleştirilmesi “resmi bir niteliğe” sahiptir. Kuvvetin ve hakikatin hâkim dışsal ifadelerinin tümü, geçmiş, mesafe, bellek kategorileri içinde düzenlenir. Yani Bahtin’in deyişiyle, “çember gibi kapalı bir zamanda.”

Bunun tersine popüler komik yaratımda şimdi, çağdaş dönem, “şahsen ben”, “çağdaşlar”, “benim zamanım” aynı anda belirsiz, şen ve yıkıcı olan kahkahaya boyun eğdirilmiştir. Tan-

7 Mikhail Bakhtine, *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi 1976, s. 200.

8 A.g.e., s. 198. Bahtin’e göre klasik dönemin büyük edebiyatının dünyası geçmişe yansıtılır: “[E]lbette bu, geçmişte hiçbir hareketin olmadığı anlamına gelmez. Aksine görece geçici kategoriler zengin ve incelikli bir şekilde hazırlanır (...) burada zamanın temsil edilmesinin ileri bir tekniğiyle karşılaşırız. Ama bu tamamlanmış ve kapalı zamanın bütün noktaları, şimdinin gerçek ve dinamik zamanından eşit uzaklıktadır; gerçek tarihsel bir sürece oturtulmuş değildir, şimdiye ve geleceğe görece değildir ve sanki zamanın tüm bir doluluğunu kendi içinde taşımaktadır.” A.g.e., s. 198.

rılar, yarı tanrılar ve kahramanların mutlak geçmişinin karşısına, geleceğe doğru giden şimdi çıkarılır, mesafenin karşısına “bildik özgürce temas”, geçmişin doluluğunun karşısına da şimdinin tamamlanmamışlığı. Bahtin’e göre dile, söze, temsile ve daha genel olarak da iktidara ve geleneğe ilişkin yeni tutumlar tam da bu noktada doğar.

Benjamin’in dikkat dağınıklığı ve oyalanma sırasındaki algı üzerine, kitlelerin şeylere yaklaşma istenci üzerine düşünceleri, Bahtin’e göre modern edebiyatın kökeninde yatan, zaman karşısında alınan seküler “karnavalesk” tutumları çağrıştırır. Dolayısıyla modern sanatın kökenleri de sinemada bulunacaktır.

Epik mesafeyi ve genel olarak da, nesneyi değeri bakımından uzağa konumlandıran herhangi bir hiyerarşik (uzak ve değerli kılınan) mesafeyi yıkan kahkahanın ta kendisidir. Uzaklaştırılmış bir imaj olarak nesne komik olamaz, bunun için yakınlaştırılması gerekir ... Kahkaha, nesneyi yakınlaştırmak gibi olağanüstü bir güce sahiptir; bu nesneyi, bildik bir şey gibi her yanından yoklayabileceğimiz, ters çevirebileceğimiz, yukarıdan ve aşağıdan bakabileceğimiz, dış kabuğunu kırabileceğimiz, içini araştırabileceğimiz, soruşturabileceğimiz, parçalarına ayırıp inceleyebileceğimiz bir doğrudan temas alanına sokar... Kahkaha, nesne karşısında, dünya karşısında duyulan korkuyu ve hürmeti ortadan kaldırır, nesneyi tanıdık bir temas haline getirir ve böylece onun özgürce incelenemesinin zeminin hazırlar... Kahkaha, nesneyi kendine yaklaştırarak ve tanıdık bir şey haline getirerek, onu bir araştırma deneyinin -bilimsel ve sanatsal- ve bu deneyin amaçlarına hizmet eden serbest ve deneysel bir icadın korkusuz ellerine bırakır.⁹

Bahtin için komik tür, kesinlikle özgül bir zamansallığın ifadesidir. Belleğin işlevi asgari düzeydedir: “Unutmak için gü-lünçleştiririz.” Popüler komik türün zamanı, “mutlak geçmişin mesafesi”ni yıkıp geçen bir zamandır ve belirsizliğinin, tamamlanmamışlığın ve yaratımın zamanına açılır. Geçmişten ziyade

9 A.g.e., s. 202.

geleceğe “dayanan” bir zamansallık. Onun varlığı, gelecekteki bir sürekliliği gerektirir ve bu gelecekte ilerledikçe daha da tamamlanmamış, daha da belirsiz, yeniliklerin öngörülemeyen yaratımına daha da açık bir hale gelir. Toplumsal-tarihsel olmakla kalmayıp aynı zamanda virtüellikler bakımından zengin de olan bir şimdi.

Bitmemiş şimdiyle ve dolayısıyla gelecekle temas alanı, insanın kendisiyle bir şekilde örtüşmemesini gereklilik haline getirir. İnsanda hep gerçekleşmemiş potansiyeller ve yerine getirilmemiş gereklilikler kalır. Gelecek vardır ve bu gelecek, kaçınılmaz olarak insanın imajıyla ilgilidir, köklerini onda bulur. İnsan, hâlihazırda var olanda ve toplumsal-tarihsel olanda asla tamamen cisimleşmiş değildir.¹⁰

Bahtin, İtalyan “*commedia dell'arte*”ın maskelerinde, zamanın bu “şen taşkın”ının sanatsal bir cisimleşmesini görür. Arlecchino ve Pulcinella, serbest doğaçlamaların, daima çağdaş, yok edilemez olan ve kendini ebediyen yenileyebilen yaşamsal bir sürecin kahramanlarıdır. Sinema üzerine bir makalesinde Giorgio Agamben, bu kahramanları “geleneksel etiğin sınıflandırmalarına sığmayan bir güç ve eylem karışımı”nı¹¹ barındıran sanatsal bir pratiğin faileri olarak sunar.

Bahtin’in bu hayranlık uyandıran sayfalarını, zaman etrafında verilen mücadelenin bir örneği gibi görüyorum. Bergson’da “saf ya da virtüel belleği” kuran iki zamansallık biçimi (“saklı tutan geçmiş” ve “yaratan şimdi”), Bahtin’in elinde varoluşsal biçimlerin, özneleşme sürecinin, sanatsal pratiklerin, toplumun ve ereklerinin kuruluşunun bir çatışmasına dönüşür. Agamben’in öne sürdüğü gibi, tüm bunlar “güç”

10 A.g.e., s. 216.

11 *Trafic*, N 3. Paris, 1992, s. 51. Agamben’e göre modern tiyatro, tam da bu sebeplerle *commedia dell'arte* oyuncularından uzaklaşmak ihtiyacı hissetmiş, ama yine de “onlardan ders çıkarmıştır.” Bedenlerinin tedirgin edici kehaneti ise asıl sinemada gerçekleşecektir.

kavramıyla (güç-zaman) ve birbirine kökten karşıt iki etikle ilişkilidirler. Benjamin bu vurguları, kitlenin sinema karşısındaki benimsediği yeni tutumların tanımında ve daha genel olarak da sanat eserinin alımlanma biçimlerinde yeniden bulur. Benjamin'le mektuplaşmalarında Adorno, "sinema izleyicisinin kahkahası"nın devrimci bir tarafı olmadığını, tam tersine "en berbat burjuva sadizminin izlerini taşıdığını" söyler. Aslında bu kahkaha, Bahtin'in "karnavalesk" kahkahasının doluluğundan ve özerkliğinden yoksundur, çünkü kapitalizmin ikili doğasının diyalektiğinin kapanına kısılmıştır. Yine de Benjamin'in bu kahkahanın ifade ettiği devrimci zamansallık hakkındaki derin sezgisini yadsımak mümkün değildir.

Bahtin'in edebiyat kuramına göre, "tamamlanmamış şimdi"yi, dönemin "güncelliğini", kendisiyle asla örtüşmeyen öznelliği devralan ve geliştiren, romandır (sessiz algının yeni biçimlerine, yani okumaya organik olarak uyarlanmış roman). Bu zamansallığın süre-imağlar sayesinde sinemada kendine bir "temsil" biçimi bulduğunu, "olmakta olan şimdi"nin, geleceğe açılan zamanların ise televizyonda ve dijital ağlarda bir temsillerine kavuşmakla kalmadıklarına, aynı zamanda bunların malzemelerini ve "konu"larını oluşturduklarını da ekleyelim.

Benjamin, algının "endüstrileşmesi"ne ve sanat eserinin ticarileşmesine sanatı yeniden olumlayarak yanıt vermenin, terimin etimolojik anlamıyla yalnızca tepkisel [*réactionnaire*] değil, politik bakış açısından da kesinlikle etkisiz olduğunun tamamen bilincindeydi. Sinemanın "yedinci sanat" olarak kutsanması, Benjamin için, kolektif algının koşullarının Hollywoodlaştırılmasının başka bir yüzüdür. İktidarın mesafesi, iktidara saygı ve iktidardan korkuyla aynı şey demek olan nesnenin mesafesi, nesneye saygı ve nesneden korkunun işin içine yeniden sokulmasından başka bir anlamı yoktur. Benjamin bize, sanat eseri karşısında "dikkatini toplayıp yoğunlaşan" birinin tavrının, mutlak geçmişi ve onun etiğini yeniden dev-

reye sokarak, dini bir tutuma daima dönüşebileceği uyarısında bulunur. Ticarileşme ve sanat, iktidarın yeniden ürettiği ve entelektüellerin problem kabul ettiği alternatiflerdir. Çağdaş kapitalizmde zamanın toplumsal bölünüşü şöyle tanımlanabilir: kültür endüstrisinde (sadece sürekli bir yitip gidiş, yalın tekrar şeklindeki bir şimdi olarak yorumlanabilecek tamamlanmamış imaj) geçen şimdi ve sanattaki geçmiş (tamamlanmış imaj, kalan ve saklı tutan zaman). Bunlar, güç-zamanın ortaya çıkışının tabi olduğu, Bahtin'in tanımladığı şekliyle iktidarın zamansallıklarını yerinden eden ve yeniden tanımlayan yeni nitelendirmelerdir.

Zaman teknolojileri karşısındaki “karnavalesk” tavrın “yeniden nitelendirilmesini” gerektiren, zamanın ikiye bölünüşüne karşılık gelen şimdinin bu biçimi, öyle görünüyor ki televizyonun “tanıdık özgürce temas” olarak, kitlelerin her şekilde ifade ettikleri, mesafeyi ortadan kaldırma, dikkat dağınıkken ve oyalanma halindeyken nesneye yaklaşma ihtiyacı olarak devreye girdiği dönemde gerçekleşir.

1.4.

Kolektif algı kavramı, bizi yeniden Bergson'a, daha genel olarak da kendi güncelliğimize götüren başka düşüncelere de açılır. Sürekli bir art arda geliş olarak düzenlenen sinematografik imajların süreksizliği, algımız açısından “sapan” hareketler üretir ve böylece bizi “psikanalizin güdüleyici bilinçdışına [sürüklemesi] gibi optik bir bilinçdışı”na sürükler. Benjamin'e göre, sinema-kamera (“kameranın deformasyonlarının ürettiği görülür dünyanın dönüşümleri, değişimleri, felaketleri) optik bilinçdışına erişimi mümkün kılar. Daha önce gördüğümüz gibi, video-kamera ise bizi daha da ileriye, saf algının keşfine (Bergsoncu bilinçdışı) götürecektir: “Kameraya konuşan doğanın, gözlere konuşan doğadan başkalığı somut hale gelir. Bu başkalık özellikle de, insanın bilinçli olarak keşfettiği

alanın yerini bilinçsizce nüfuz ettiği bir alana bırakmasından kaynaklanır.”¹²

Sinema, bilinçdışını “dinamitler” ve böylece kitle, zamanın harekete bağımlılığını terse çeviren ve sağlıklı bir insanın algısından daha fazla gerçeklik içeren psikopat, sanrılı ve hayalperest algı biçimlerini kendine mal edebilir hale gelir.¹³ Benjamin için, kolektif algının bu yeni karakteristikleri, insanın “tam algı” dispozitifinin işleyişindeki bir değişikliğin açık bir işaretidir. Ama “tarihsel dönemeçlerde insan algısına yüklenen görevler, pek de öyle basit optik yoluyla, yani temaşayla çözülemeyecektir. Bunlar ancak neredeyse dokunsal bir optik alışkanlığıyla giderek aşılabilecektir.”¹⁴

Burada şaşırtıcı bir şekilde, başka bir Bergsoncu tematikte ve optik modelin doğrudan ve açık bir eleştirisiyle karşılaşırız. Alışkanlığın “pasif sentezleri” olmaksızın görmek, imkânsızdır. Her “görme” dispozitifinin pasif sentezlere ihtiyacı vardır. Zamanı kristalleştiren makinelerin ilk hedefi, (bildiğimiz gibi, esasen anlak olarak faaliyet gösteren) göz değil, beden ve onun eylemidir. Önce beden gelir, gerisi onun arkasından gelecektir. Sapan hareketlerin alımlanması, “dokunsal” bir alımlama aracılığıyla gerçekleşir ve sinematografik imajların art arda gelişinin yarattığı şok etkisi, “optiğin kendisine de dokunsal bir öge” katar. Dikkati dağınık olan biri diğerlerine göre daha kolay alışkanlık geliştirir,¹⁵ çünkü yeni imajları ve yeni zamansallıkları zekâ değil beden sayesinde özümser.

12 Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991, s. 163.

13 Bergson’a göre, marazi ve anormal psikolojik olgular “normal yaşama ekleniyor ve onu indirgemek yerine zenginleştiriyor gibi görünürler. Bir hezeyan, bir halüsinasyon, bir sabit fikir, bunların hepsi olumlu olgulardır. Sanki zihne, yeni hissetme ve düşünme biçimleri kazandırırılar.” s. 909.

14 A.g.e., s. 168.

15 “Düşünceleri tamamen başka yerde olan sürücü, mesela bozulan motorunun etrafında dört dönerken garajın biçimine, onu biçemi yönünden dışarıdan incelemeye çalışan sanat tarihçisinden çok daha kolay alışacaktır.” A.g.e., s. 183.

Sinemanın sadece gelişini haber verdiği şey, tam gelişimine video ve özellikle de bilgisayar sayesinde ulaşır; bu aygıtlara, bunlara alışkın olan herkesin bildiği gibi, “neredeyse dokunsal bir optik” yoluyla aşına hale geliriz. Dikkatini toplayarak yoğunlaşma ve temaşa yeni teknolojilere aşına hale gelmeye engel olan biçimlerdir, çünkü algının üretimi esasen bir görme değil, bir eylem olgusudur. Gerçek zaman teknolojileri ve onların imajları şeytanlaştırılırken, iletişim şirketleri oyun ve alışkanlık yoluyla yarının insanlığını buna hazır hale getirir. Dikkat dağınıklığı ve oyalanmadaki otomatik tekrar, elektronik oyunların temelidir. Üstelik “otomasyon”, Bergson’un dediği gibi, “virtüellikleri ve seçim olanaklarını” “özgürleştirdiği” için “zihnin” gelişiminin koşullarından biridir.

Benjamin’e göre sanatın belli başlı işlevlerinden biri, bu belirli imajların güttüğü amaçların bilincine varmadan önce bizi onlara alışkın hale getirmektir. O dönem bu iş sinemada kısmen de olsa gerçekleştirilmiş bulunuyordu, video imajlarında ise daha başlamamıştı bile.

1.5.

Sinematografik imajların ürettiği şok, “makinelerle mücadele içindeki emekçilerin” şokuyla yakından ilişkilidir. Benjamin’de, Godard’ın “montaj bandı” ile montajlanmış imajların projeksiyonu dispoitifi arasında kurduğu ilişkinin bir öngörüsünü buluruz: “Öncelikle süreklilik bakımından, bizzat üretim sürecinde belirleyici bir rol oynayan bandın akışı ile makara filmi tüketen süreç arasında bir bağlantı olduğunu görmemek mümkün değildir. Bu iki şey, neredeyse aynı anda ortaya çıkmak zorunda kalmıştır. Birinin toplumsal anlamı ötekiden bağımsız olarak kavranamaz.”¹⁶

Ama Benjamin, ekonomik üretim ile sinema arasında başka bir ilişki, artık teknolojik dispoitifi değil, izleyiciden bek-

16 A.g.e., s. 175.

lenen etkinliğin doğasıyla ilgili bir ilişki kurar. Sporda olduğu gibi film tekniği de izleyicinin bir “bilirkişi”, “uzman” olarak katılımını gerektirir. Sinema (aynı zamanda basın ve spor), aktör ile izleyiciler arasındaki farkın, tek taraflı niteliğini kaybetmeye doğru gittiği bir kültürel dönüşüm hareketine yol açar. Bu fark “artık yalnızca işlevseldir, bir durumdan diğerine değişiklik gösterebilir. Okur, her an yazar olmaya hazırdır.”¹⁷

Benjamin, bu eğilimin gerçekleşmesinin, onu emeğin dönüşümleriyle ve kol emeği ile (Benjamin’e göre) sinematografik üretimin pragmatik biçimini oluşturan zihinsel emek arasındaki ayrımın ortadan kalkışıyla ilişkilendirmeyi mümkün kıldığını öne sürer.

Aşırı derecede ayrılmış bir emek sürecinde iyi kötü bir uzman haline gelen okur –bu uzmanlığı önemsiz bir noktaya ilişkin olsa bile– yazar niteliğini kazanmaya daima açıktır. Emeğin kendisi söz sahibi olmaktadır. Ve emeğin söz yoluyla temsili, gerçekleştirilmesi için gerekli olan gücün ayrılmaz bir parçasını oluşturur.¹⁸

Emeğin etkinleşmesi, söz sahibi olması, toplumsal işbölümünün temellerini –sanat da kendisine rağmen bu işbölümüne dahil edilmiştir- yerinden ettiği için, sanatın rolünün de yeniden tanımlanmasına yol açar. Benjamin, dikkatini toplayarak yoğunlaşan ve temaşa eden bir sanat topluluğunun karşısına dikkati dağıtılmış bir izleyiciyi koyan Dadacıların performanslarında sanatın işlevindeki değişikliğin önemli bir belirtisini görür.

“Dikkat dağınıkken sanat eseri bir sarsıntı yaratır ve hatta gerektiğinde, öznelere etkin tutumunun gerekçesinden başka bir şey değildir.”¹⁹ Sanatın (ve ayrıca herhangi bir eserin) üretimi ve alımlanışı, artık bu ikinci doğadan, onun kolektif, tekno-

17 A.g.e., s. 158.

18 A.g.e., s. 158-159.

19 A.g.e., s. 176.

lojik biçimlerinden ve kitlelerin oynadığı etkin rolden bağımsız gerçekleşemez. Dijital teknolojilerin “karşılıklı etkileşimi”, kolektif algının mekanikleşmesinin ortaya çıkardığı tutumlar ve davranışlardaki temel bir eğilime dayanır ve onun yönünü değiştirir.

Benjamin’in çok daha önce dikkat çektiği gibi, buna dönük eleştiriler, yeni algılama-alımlama biçimlerinin (yaratıcı ile izleyicinin işlevlerinin tersine çevrilebilirliği, yeni kolektif yaratım süreçleri vs.) özgül ontolojik dayanıklılıklarında ısrar etmekten ziyade, bunları en iyi durumda sanata, en kötü durumda ise propagandaya taşır. Dolayısıyla Benjamin sinemada izleyicinin kökten bir dönüşümünün belirtisini görür; bu izleyici yalnızca burjuva algı biçimlerini kırarak kitleye dönüşmekle kalmaz, aynı zamanda yeni bir doğa da edinir. Yaratıcı kadar etkin bir şekilde müdahil olmak isteyen bir uzman olarak izleyici-kitle, yalnızca algıya değil, eserlerin üretim süreçlerine de uygun bir özne olarak belirir.

Artık büyük eserler bireylerin ürünleri olarak görülemez; bunlar kolektif ve o denli muazzam ürünlere dönüşmüşlerdir ki özümsekebilmeleri için önce indirgenmeleri gerekir. Son tahlilde, mekanik yeniden üretim yöntemleri birer indirgeme yöntemidir. Bu yöntemler insanlara eserler üzerinde öyle bir kontrol sağlarlar ki bu kontrol olmadan bu eserlerin de kullanılmaları artık mümkün değildir.²⁰

Kolektif üretim biçimleri, kolektif yaratıcı biçimleri, yaratıcı ile izleyici arasındaki ayrımın aşılması yönündeki eğilim, izleyicinin etkin rolü, işte tüm bunlar, kolektif algı koşullarının, bu “yeni doğa” temelinde tekillleşme ve yaratım süreçlerini açması için sanatın önüne getirdiği sorunlardır. Sinema bu sorunlaştırmalara cevap vermiş midir? Ne olursa olsun bu sorunlar video bağlamında hiç sorulmamıştır bile.

20 W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Essai I., Denœl, Paris, 1982.

1.6.

Adorno “kiç sinemayı kültürel sinemadan korumak” gerektiği konusunda Benjamin’le aynı fikirde olduğunu söyler. Buna karşın kültürel üretimin bu iki ucunu aynı diyalektik muameleye tabi tutmadığı için Benjamin’i eleştirir: “Her ikisi de kapitalizmin izlerini taşır, her ikisi de değişim unsurları içerir. Her ikisi de bir bütün olarak özgürlüğün iki ayrı yarısıdır; ancak yine de özgürlüğe bu ikisini birbirine ekleyerek ulaşamaz.”²¹

Adorno Benjamin’i, daha genel olarak, özerk sanatın teknikliğini azımsadığı, bağımlı (ticari) sanatını ise abarttığı için eleştirir. Bu tartışmaya girmeden önce, bu “kültürel üretim” incelemesinden çıkan politik teoriyi ortaya koymak istiyoruz. Adorno’ya göre Benjamin, proletaryayı sinemanın öznesi (“Kinosubject”), yani bir “aydınlar teorisi” olmaksızın gerçekleştirilemeyecek bir eylemin öznesi olarak olumlar. Adorno, Benjamin’in “proletarya”nın tarihsel sürecin merkezindeki “öz-oluşum” sürecine duyduğu kör inanca karşı çıkarırken, Lenin’in kolektif entelektüel olarak parti teorisine göndermede bulunur.

Bence Adorno “öncü” entelektüel anlayışını muhafaza ederken, Benjamin “sinematografik üretim”de entelektüel fiğürünün ve işlevinin kökten bir değişimini görür. Yaratıcının ve izleyicinin işlevlerinin tersine çevrilebilirliği, izleyicinin etkin rolü vs., sinemanın sadece gelişini duyurduğu, asıl 68 sonrasında katlanarak hızlanan bir “kitlesele entelektüelliğın” inşası sürecini hedef alır ve öngörür. Bu ise beraberinde devrimci sürecin koşullarının kökten gözden geçirilmesini gerektirir. Zira “kendiliğindenlik”, “eylem”, “bilinç” bu yeni kolektif öznelere ortaya çıkmasıyla ve “algı” ile “emeğın” birbirini karşılıklı olarak önvarsayar hale gelmesiyle birlikte tamamen yerinden edilmiştir.

21 Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991, s. 136.

1.7.

Kolektif algı, yani kitlelerin algısı devrimin sınamasından geçirilmelidir. Nasıl ki seyirlik dünyada, sanat ve “dikkati dağınık algı” ticari meziyetlerini ortaya koyuyorlarsa, devrimde de insani meziyetlerini ortaya koyacaklardır: “Her şey sinematografik sermayeye uygun olsaydı, süreç izleyici gibi ekrandaki sanatçının da kendinden yabancılaştmasında durup kalırdı.”²²

Benjamin’in bütün bir incelemesi şu kilit noktaya yönelir: Kolektif algı, ancak kolektif bir şekilde çözülebilen problemler ortaya koyar. Bu bakış açısından devrim, kolektiviteyi, bu mekanik yeniden üretim teknolojilerinin biçimlendirdiği “organlarla” donatma girişimidir. Sanatın sadece öngörmesi gereken şeyi, devrim kolektif bir biçim altında gerçekleştirmelidir: “[G] erçekleşmeleri halinde insanlar üzerinde yıkıcı bir etki yaratacak olan eğilimlerin imajlar dünyasındaki haklarına sahip çıkmasına izin vermelidir.”²³

Bu süreç, “proletaryanın kitlesel olarak parçalanması” ve tekniğin özgürleştirdiği kuvvetler ile insan arasında bir “uyum” sağlayabilecek olan tek kolektif özne olarak kuruluşuyla ayırt edilir. Kitle, kolektif algı öznesinin yabancılaştırmış bir biçimidir. Bireyin kitleden kopma eğilimi, devrimde ifadesini bulamayarak, tam da imaj düzeyinde, star figürü aracılığıyla ve sinemanın “dini” işlevlerinin yeniden öne sürülmesiyle sömürülür.

Benjamin’in de öngördüğü gibi, devrim gerçekleşmedi, kolektif algı, Leni Rifenstahl’ın ve Hollywood’un kameralarında kendine bir göz bulan kitlede kendini gerçekleştirdi: “Bugün kamerayla kaydedilen büyük festival alaylarında, büyük buluşmalarda, kitlesel spor ve dövüş etkinliklerinde, kitle kendini kendi gözlerinde görür.”²⁴

22 A.g.e., s. 158.

23 A.g.e., s. 181.

24 A.g.e., s. 169.

1.8.

“Mülkiyeti tartıştırmaksızın dönemin teknik araçlarının tümünün seferber edilmesini sağlayan” Auschwitz’ten sonra, Benjamin’in büyük bir öngörüyle sinemaya bakarak tanımladığı temel kolektif algı eğilimi, başka bir medyum olan televizyonda gerçekleşir. *Sinema artık kolektif algının koşullarını temsil etmez* ve (virtüel olarak sinemada bulunan) bu gelişimi kabul etmeyi reddeden her söylem, tam anlamıyla tepkiseldir. Sinemadaki kolektif algı virtüelliklerinin edimselleşmesi tamamen yeni bir durum yaratır; sanattan ve zaman teknolojilerinin yarattığı yeni virtüellikleri kendine mal etmek zorunda olan “kolektif unsur”dan artık başka görevleri yerine getirmesi beklenmektedir. Bu yeni görevlere sinematografik imajların üretimi ve alımlanışı temelinde karşılık verebilmeyi istemek yalnızca yanıltıcı değil, aynı zamanda da iktidarın ifade biçimleriyle bütünleşmeye mahkûmdur.

Sinema bize imajlardan kurulu “ikinci bir doğa” bahşetmiştir. Ama bu ikinci doğanın karakteristikleri (“optik bilinçdışı”, “her yerdelik”, “dünyanın dinamitle saniyenin onda birinde havaya uçurulması”) sadece *temsil edilebilir*. Sinema hareketi ve zamanı görmemizi sağlar. Üstelik bütün sentezleriyle birlikte de görmemizi sağlayabilir, çünkü süre-imajları işler. Ama bu temsil-görüntü her zaman *gecikmiş bir zamanda* meydana gelir. Teknolojik dispozitifinin özgülüğü nedeniyle (çekimin ve yayının ayrılması ya da hatta Eisenstein’ın dediği gibi, çekim ile montajın ayrılması) sinema, gerçek ile imaj, edimsel ile virtüel arasındaki ayrımı da korur. Televizyon bizi bu ayrımların artık geçerli olmadığı başka bir boyuta dahil eder. Bu değişimin temel nedeni, *gerçek zamanda* işleyen televizyonun, imajlarıyla dünyayı ikilemesi, bir şeyin üretildiği anda bile onu bir anı imajlar tabakasıyla kaplamasında yatar. Televizyonun özü, zamana iki şekilde içseldir: Birincisi, titreşimlerini sıkıştırdığı ve genleştirdiği zaman-maddeye içseldir ve ikincisi, her an, oluş-

makta olan ve geleceğe doğru gidecek şimdide, tamamen ikiye bölünerek kendini kendinde saklayan zaman olarak saf belleğe içseldir. Televizyonla birlikte “gösteri”ye, şey ile imajın, gerçek ile imgeselin, edimsel ile virtüelin, bunların sürekli birbirine göndermesi ile birbirleriyle mübadelelerinin ayırt edilemediği bir alana girmiş bulunuyoruz.

Sinemayla birlikte şok boyutuna girmiştik (“büyük endüstri döneminde duyarlığın hâkim biçimi” olarak şok anlamında), televizyonla birlikte ise akış boyutuna girdik. Sinematografik imajlar, optik bilinçdışının dünyasına, deneyimimizin ötesindeki bir mekâna ve zamana, sadece imajlardan oluşan, bununla birlikte gerçek ile görünüş, edimsel ile virtüel arasındaki ayrımı sürdüren Bergsoncu bir dünyaya açıldıklarından dolayı şoke edicidirler. Bu yeni dünyanın “kült” kutlama alanı olan projeksiyon odasının “büyüsü”, bizi bu “yanılsama”nın geçici mahkûmları haline getirmenin gücünü tek başına elinde tutuyordu. Ama artık bu akışlar bizi, İtalyancadaki mükemmel ifadesiyle, *noi andiamo in onda* ile (birebir anlamıyla, “yayına giriyoruz”) kuşatır. Yalnızca televizyon yayınları değil, bütün gerçek bu harekete yakalanmış haldedir: *andare in onda*. Artık algımıza yabancı olmadığı için imaj bizi şoke etmez, artık kendimiz imajlara dönüşmüş haledeyizdir (Bergson). Sinemanın habercisi olduğu edimsel ile virtüelin, şey ile imajın ayırt edilemezliği tam olarak sadece televizyonda gerçekleşir. İmajların zincirlenişine hareketi ve zamanı (şok) dahil eden sinema olmuştur, televizyon ise zaman-maddenin hareketinin kendisi (akış) ve onun modülasyonudur.

Sinema sanatın “sergileme değerini” sonsuza dek çoğaltarak ve “kült”ün kamusal alanını koruyarak genelleştirmişse, televizyon da kültün yerini bir “herhangi” mekânda yersiz-yurtsuzlaştırmış ve böylece “sergilenme değeri”ni tamamen ortadan kaldırmıştır. Sergilenen şey, dünyanın ve imajın ayırt edilemezliğinin ta kendisidir. Televizyon mekân ile za-

man, kamusal ile özel, bireysel ile kolektif arasındaki farkları, Bergson'un arzu ettiği gibi, kronolojik olmayan bir zaman temelinde yeniden tanımlar.

Auschwitz'ten sonra izleyici-kitleyi yıkan bizzat televizyondur. Algının toplumsallaşması ve alımlamanın bireyselleşmesi el ele gider. Ağlar, yaratıcı ile izleyici, üretim ile tüketim arasında bir tersine çevrilebilirliği devreye sokmaları itibarıyla, izleyici-kitlemin yıkımını gerçekleştirir ve böylece bu işlevleri son derece üretken hale getirir. Algılama fiilen "dikkat dağınıklığında" meydana gelir, zira artık "dikkatini toplayarak yoğunlaşabilecek" bir yer yoktur, başka bir deyişle dikkat dağınıklığı algı biçiminin kendisine dönüşmüştür. Ne olursa olsun, dikkat tanımlaması gereken nesneden ayrı olmayan imajda yoğunlaştırılabilir mi?

Savaş sonrası sineması, bize zamanın artık edimsel ile virtüelin ayırt edilemediği doğrudan bir imajını göstermesi nedeniyle, bu yeni boyutu kusursuz bir biçimde temsil eder (ve bir öngörüsünü sunar). Oysa televizyonla birlikte artık bir temsil söz konusu değildir, zira bizzat televizyon zamanın doğrudan bir imajını oluşturur. "Video zamandır." Sinema bu yeni boyutun (önemli) bir belirtisinden başka bir şey değildir. Sinema algının bir serüvenidir, televizyon ise zamanın.

1.9.

Televizyon başka problemler de ortaya koyar: Artık yalnızca temsil eden değil, dünyanın oluşumunda kurucu olan imajlar söz konusudur. Temsil-imaj bize iktidar dispositifi olan televizyon tarafından dayatılır. Dolayısıyla temsil-imajları yalnızca videoda aramak yararsızdır, çünkü imajlarla şeyler yapmak, durumlar, olaylar, yaşam biçimleri oluşturmak gerekir. Video-imajların görülebilirliğinde (ya da daha doğrusu, görülemezliklerinde) ısrar etmek, bizi yine sinemaya geri götüren "yanlış" bir problemdir. İnsanlık için, ama daha önem-

lisi insanlığı bu yeni boyuta katmak için kesinlikle önemli bir deneyim olan “algının serüveni”ni yeniden tesis etmek gerekir. Sinemada bile, bu yeni boyuta katılım yeni bir şey yaratmak anlamına gelir.

Gördüğümüz gibi, video-imaj dokunsal bir imajdır, bakılacak bir imajdan ziyade müdahale edilecek bir imajdır.

Dokunsal algı-alımlama koşulları, Benjamin’e göre, aşinalığın temaşadan ziyade alışkanlıktan doğduğu resim deneyimine nazaran mimari deneyimiyle ilişkilidir. Daha önce ortaya koymaya çalıştıklarımızdan yola çıkarak, televizyon söz konusu olduğunda *zamansal bir mimariden* bahsetmemiz mümkün. Zamanı nasıl yaşarız, yeni zamansallıklara nasıl aşına hale geliriz ve bu yeni alışkanlıklardan itibaren başka mekânsal-zamansal boyutları nasıl inşa ederiz?

Video dispoşitifi yalnızca görmeye (etimolojik kökeninin gerektirdiği gibi) değil, durumlar yaratmaya, olaya müdahale etmeye hizmet eder. Bir karşılık verilmesini gerektirir, izleyicinin etkinliğini içerir, öyle ki Paik’in dediği gibi, bu etkinlik olmadan var olmaya başlayamaz bile. Ancak var olmaya başlayan video değil, televizyon olmuştur. Televizyonun iktidar dispoşitifinin bizi sıkıştırdığı “edilgenlik”, videonun “ontolojik dayanıklılıkları”nın yol açtığı etkinlikle doğru orantılıdır: oluşmakta olan imaj, oluşmakta olan durum, oluşmakta olan öznellik, kısacası kronolojik olmayan zaman.

Aslında videonun ve izleyicinin etkinliğinin bütün bu ontolojik dayanıklılıkları, bilgisayarla ve dijital ağlarla “kaçınılmaz bir şekilde” yeniden ortaya çıkacaktır. Edilgenlikten etkinliğe, algısal tecritten herkesin herkesle hiper-iletişimine, üretim ile alımlama arasındaki ayırmadan bunların gidecek bütünleşmesine. İmajın “görülebilirliği”, insan-bilgisayar çiftinin etkinliğini bütünleştirir. Artık gören değil, eyleme geçenleriz.

1.10.

Televizyon izleyicisinin görsel-edilgen kullanımı, televizyonun bütün virtüelliklerinin, olayı etkisizleştirmek adına idare edilen tek yönlü bir alımlama aracına indirgenmesi, Fordizme egemen olan zamansallık rejimiyle, yani güç-zamanın (değerin) ölçü-zamanına tabi kılınmasıyla açıklanmalıdır. Televizyonun gerçek zamanı üretme ve yeniden üretme kapasitesini yöneten ve hâlâ da yönetmekte olan işte bu zamansallıktır. Videonun bütün ontolojik dayanıklılıkları “seçilerek” ölçü-zamana ve onun örgütlenmesine bağımlı hale getirilir.²⁵

Başka toplumsal zamansallıkların ortaya çıkışı (68’den sonra), televizyonun ötesinde başka bir medyuma -dijital- doğru gelişecek olan farklı teknolojik dispozitif virtüelliklerini de beraberinde getirmiştir.²⁶ Benjamin bu meselelerde de bize yol göstermeye devam eder. Taylorizmin ve sinemanın (montaj bandı ve montajlanan imajların bandı) neredeyse eşzamanlı geliştiğine işaret eder. Benjamin Taylorizmi işçinin elinden “deneyimi” (bu deneyime dayanan mesleği, beceriyi, elbirliğini ve gücü) koparıp alan bir süreç olarak görür. Emek, emirlere uygun olarak gerçekleştirilecek (şoklar) bir dizi harekete indirgenir. İşçi, “eylememeli, etki etmemeli” [*agir*], tepki göster-

25 Guattari, Concorde örneğine yaslanarak (Heidegerci teknik kavramı eleştirisine eleştirel bir göz kırpış), teknolojik bir dispozitifin gerçekleşmesinde işin içine giren bileşenlerin çoğulluğunu ve özellikle de ekonomik ve politik bileşenlerin önemini ortaya koyar: “Bu nesnenin ontolojik dayanıklılığı esasen bir bileşik niteliğindedir; her biri kendi ontolojik dayanıklılığına, yeğinlik özelliklerine, ordinatlarına ve koordinatlarına, kendi özgün makineselliklerine sahip olan evrenlerin kesişiminde, kümeleşmeleri ve patik yığılımlarında yer alır ... Ama en önemlisi, bu ereksel, maddi, biçimsel ve etker nedenler işi yapmayacaktır! Concorde nesnesi Paris ve New York arasında gidip gelse de aslında ekonomik alana mihlanmış haldedir. Bileşenlerinden birindeki bu dayanıklılık eksikliği, bütünsel ontolojik dayanıklılığını da ciddi derecede kırılğanlaştırmıştır.” Félix Guattari, *Chaosmose*, Éditions Galilée, Paris, 1992, s. 73-74.

26 Söz konusu olan asla bir ikame değil, başka dispozitifleri, başka pratikleri bütünleştirerek başka virtüellikler yaratan bir tahakkümdür.

melidir [*réagir*]. Benjamin'in oyuncunun tutumuna dayanarak temsil ettiği tüketici, aynı uyarım-tepki ilişkilerine tabidir. Fordizm insanı ve etkinliğini duyu-motor şemalara indirgemeye çalışır:²⁷ Foucault'nun fabrikasındaki sessiz bedene.

İşçinin tabi kılındığı etkinlik, Benjamin için bir "test" anlamına gelir: bir uzmanlar grubunun (çalışma zamanı ve yöntemlerinin yönetimi) ya da bunları ölçen bir makinenin gözetimi altında, kodlanmış hareketleri gerçekleştirmek. Bu bakış açısından sinema, daima bir makine önünde, kitlelerin eylemlerini ve davranışlarını yeniden üreten bir test deneyimidir.²⁸

Ama Benjamin'in dediği gibi, "emek konuşur", özellikle de reddeder. Kol emeği ile zihinsel emek arasındaki ayrımı reddeder; zihinsel, iletişimsel, dilbilimsel işlevlerin birbirinden ayrılmasına ve kendisinin bu işlevlerden yoksun bırakılmasına, duyu-motor şemalara indirgenmesine karşı çıkar. İşin reddi, bu koşulun reddidir. İşin reddi, zamanla ilişkili olarak yorumlandığında, kapitalizmin herhangi zamanının ölçü-zaman ve güç-zaman olarak ikiye bölünmesinin ve ikincisinin birinciye tabi kılınmasının reddi anlamına gelir. Televizyon ve dijital ağlarının muazzam gelişimi, bu reddin tamamen tüketilmiş olduğu (68 sonrası) ve her türlü ölçüden kurtulan zamanın, çalışma zamanı ile yaşam zamanı arasında bölünmenin ötesinde, herhangi zaman olarak üretimin "kaynağı" haline geldiği döneme denk düşer.

Güç-zamanın ortaya çıkışı, kapitalizmin bütün bölünmelerini (zamana göre) yeniden tanımlar ve yeni bir şekilde

27 Deleuze, genel bir kavramlaştırmayla, iki savaş arası dönemin sinemasının imajını "hareket-imaj", "eylem-imaj" olarak tanımlar.

28 Ama sinema yalnızca bu değildir: "Zira kent sakinlerinin büyük bir çoğunluğu, aygıtların denetimi altında gün boyu çalışırken, fabrikalarda olduğu gibi tezgâhlarda da insanlıklarından çıkmak zorunda kalır. Akşam olduğunda bu aynı kitleler ekrandaki oyuncunun onlar adına aldığı rövanşa destek olmak için sinema salonlarını doldurur; böylece aygıt karşısında insanlıklarını (ya da bunun yerine geçebilecek bir şeyi) olumlamakla kalmazlar, aynı zamanda bu aygıtı kendi zaferlerinin bir aracı haline getirirler." A.g.e., s. 155.

dağıtır. Güç-zamanın belirişi,²⁹ edimsel ile virtüelin ayırt edilemezliğine (ve onların devresine) yeni bir nitelik kazandırır, bu devrenin toplumsal bir düzeyde işlemekte olduğunu bize ilk kez televizyon gösterir. Gerçek ile imgeselin, imaj ile şeyin ayırt edilemezliği, ölçü-zamanın önceliği altında, bunların yaratım güçlerinin (“üretici” güçlerinin) engellenmesine ve etkisizleştirilmesine sebep olur. Fordist zamansallığa tabi kılınmış olan, televizyondaki edimsel-virtüel devresi, zamanın yeniden kapanışına hizmet etmiştir: “mutlak geçmiş”in kusursuz döngüsü değil, sonsuz geri dönüşün, imajın ve şeyin kısır yansımasının büyümlü döngüsü. Ama güç-zamanın belirişi, ölçü-zamana bağımlılığın ortadan kalkışı, bu kötü sonsuzluğun büyümlü bozar, edimsel ile virtüelin sürekli yansımasının “kristal”ini parçalar ve bu döngünün “yeniliklerin öngörülemez yaratımı”nın kaynağına dönüşmesinin koşullarını gerçekleştirir. Dijital dispoitifler, edimsel-virtüel döngüsünü verimli kılmaları ve bunların birbirini önvarsaymasının ve karşılıklı temaslarının kısır döngüsünden kaçmayı mümkün kılan teknolojik koşulları yaratmaları dolayısıyla, bu geçişin teknolojik bir ifadesini oluşturur. “Zamansal bir monizm” temelinde madde ile zihin, öznel ile nesnel, zaman ile mekân arasındaki farkları yeniden tanımlarlar.

Dijital dispoitifler dünyayı imajlarla (televizyon) ikilemekle yetinmezler, yeni bir duyulur olanın ve yeni bir düşünülür olanın da kaynağını oluştururlar, yeni bir maddilik ve yeni bir zihinsellik tanımlarlar. Öznellik ile maddenin, üretim ile yaratımın kökeninde zamanın yatmakta olduğunu, bunların arasındaki farklılıklarının zamanın modülasyonlarından, katılaşmalarından, tekrarlarından başka bir şey olmadığını gözler önüne sererler. Bizi yeni bir başkalaşım ve yaratım gücüyle donatırlar. Böylece yeni öznellik ve maddilik biçimleri müm-

29 Bu “özgür” zamansallığın yalnızca yeni bir çatışma alanını tanımladığı açıktır.

kün hale gelir. Bu teknolojiler, dünyanın zamanla aynı şey olmasını değerin tekbiçimliliğine göre değil, kronolojik olmayan zamanın kuruluşunun açtığı sürekli yaratım olanağı bakımından yorumlarlar.

Post-modernlerin kaderi ve ideolojik görevi şundan ibarettir: tam da bütün gücünü göstermeye başladığı anda edimsel-virtüel devresinin kısırlaşmasının önünü açmak. Bizler tam da başka bir boyuta girerken onlar “gösteri”yi keşfettiler ve onu göklere çıkarmaktan başka bir şey yapmadılar. Yeni bir mücadele alanı, yeni hedefler göstermek yerine dünyanın yitip gidişi üzerine teorilerinin ayartıcılığını ve büyüleyiciliğini kullandılar. Oysa durum kökten farklıdır. Artık Benjamin’de (Fordizmde) olduğu gibi kolektif üretim için teknolojik bir dispozitif ve kolektif algı için de başka bir teknolojik dispozitif yoktur. Tek ve aynı dispozitifle (dijital teknolojiler) hem algılıyoruz hem de çalışıyoruz ve bu dispozitifin hammaddesi de artık “emek zamanı” değil, “başlı başına zaman”dır. Üretim ile alımlama arasındaki ayrım, tam da aynı dispozitif bu ikisini birden yapabildiği için, silinmeye yüz tutar. Bu ayrım devam ediyorsa (ki devam ediyor) bunun sadece işlevsel, politik bir temeli olabilir.

Benjamin’de kolektif algıya dair bulduğumuz özellikler, şimdi burada, bunların hepsini yaratım ve etkinlik anlamında yeniden tanımlayan güç-zaman temelinde edimselleşir.

Söylediklerimizin yol açabileceği belirsizlikleri ve itirazları ortadan kaldırmak adına, iki şeye dikkat çekebiliriz. Ayrımların ortadan kalkışını söylediğimizde bu, farklılaşmamış olanın içine düştüğümüz anlamına değil, farklılıkları tanımlamak için başka bir temele, zamansal bir temele ihtiyaç duyduğumuz anlamına gelir. Zihinsel emek ile kol emeği, emek zamanı ile yaşam zamanı, imaj ile şey, gerçek ile imgesel, zaman ile mekân ortadan kalkmazlar, sadece güç-zamanın ortaya çıkışıyla birlikte başka bir nitelik kazanırlar. Yeni bir doğanın içinde onları yeni bir dağılıma tabi tutan, tersine çevrilebilir, daha az katı,

daha esnek kılan şey, kronolojik olmayan zamandır; şimdi zaman doğrudan, “nesnel” değil işlevsel olan farkların kaynağı, kökeni olarak ortaya çıkar. Etik, bu farkların belirlenimlerinin temeli olarak alınmalıdır, çünkü Bergson’da gördüğümüz gibi, bunların mümkün kıldığı özgürlük (ya da Marx gibi söylersek, emeğin kahredici “gerekliliği”nden özgürleşme) derecesi artar. Dolayısıyla yalnızca üretim-algının yeni koşullarının ontolojik dayanıklılıklarını tanımlamaya çalışıyoruz. Bunun yeni ayrımların üretilmeyeceği (ki zaten üretilmiştir) değil, bu ayrımların, bu yeni doğanın temelinde ancak etikle ya da güçle ilişkilendirilebileceği anlamına geldiğini bir kez daha tekrarlayalım.

1.11.

Tekillik nasıl yeniden ele geçirilebilir ve edimsel ile virtüelin ayırt edilemezliğinden, maddi emek ile gayri maddi emeğin tersine çevrilebilirliğinden, emek zamanı ile yaşam zamanının kapitalist birikime bağımlı olarak birbirine çevrilebilirliğinden nasıl çıkılabilir? Bunların ilişkileri nasıl yıkıcı/yaratıcı kılınabilir? Gerçek ortadan kalkmış değildir, toplumsa olan hâlihazırda verili değildir, aksine her seferinde “kristalleşmesi” gerekir. Gerçek ve toplumsal olan sürekli yaratılmalı, yeniden icat edilmelidir. Zamanı kristalleştirme makineleri, stratejik bir rol oynar ve temel bir çatışma alanı açar, çünkü bu belirsizliğin, bu daima tamamlanmamış zamanın ortasında, gerçeğin ve öznelğin birlikte üretiminin teknolojik koşulları bu makinelerde cisimleşir. Gerçek ve öznellik, zamanı kristalleştirme makinelerinde yeni bir başkalaşım, modülasyon, yaratım gücüne kavuşur. Karşılıklı olarak birbirine gönderen ve birbirini önvarsayan “algı” ve “emeğin” koşulları, dünyanın birlikte-yaratımının da koşullarıdır.

Ölçü-zamana bağımlılığından kurtulduğu anda edimsel-virtüel devresinin ortaya koyduğu güç, enformasyon ekonomisinden kaçıp kurtulan “tekillleşme” ve yeniden yerli-yurtlulaşma

süreçlerini de belirleyecektir. Daima yeni dünyaların icadı anlamına gelen tekilleşme kuvvetiyle birlikte estetik düzenlemeler, bu yeni üretimin “ölçülmesi”nin paradigması haline gelebilirler. Ama bu düzenlemeler gerçekleşmeli, “kolektif algı”nın ve “emeğin” yeni koşullarıyla ve bunların ayırt edilemezliği-tersine çevrilebilirliğiyle karşı karşıya gelmelidir.

Bu gerçekleşme ve karşılaşma, bireysel ya da kolektif öğelerin yeni “varoluşsal yeryurtlar” olarak belirebilmesini mümkün kılacak dispoitifleri yaratabilmek anlamına gelir: “Yalnızca öznellik üretiminin kolektif düzenlemelerinin denetimi, tekil düzenlemelerin icadını mümkün kılabilir.” Benjamin’in algının ve emeğin toplumsallaşmasının ortaya koyduğu problemlerin kolektif olarak çözülmesi gerektiği yönündeki iddiası, Félix Guattari tarafından da sahiplenilir. Ama Guattari’de “kolektif olan”, bu yetileri (kendi kurucu dokusu içindeki zaman da dahil) yeğînleştirdiği ve zenginleştirdiği ölçüde tekilleşir, bireyselleşir. İzleyici-kitle “azınlıklar” şeklinde patlak verir ve onun insani doğrulaması artık genel ve bütünleştirici “sınıf” kategorisinde bulunamaz. Kitlenin ve izleyicinin devrim/çözülüşünde kendini doğrulamak zorunda olan bir kolektif unsur düşüncesi, Benjamin’in arzularının ötesine geçer.

Sanatın işlevinin, önce büyük ölçüde videoda, ama asıl dijital teknolojilerde açık hale gelen dönüşümü, Guattari’nin şu formülüyle özetlenebilir: Sanat “hikâyeler anlatmakla kalmamalı, hikâyenin yaşanmasının dispoitiflerini de yaratabilmelidir.” Böylece estetik pratiklerin üretkenliği, enformasyon ekonomisinin de ortaya koyduğu üzere, son derece artar, zira şimdi sanat ile yaşam, sanat ile emek arasındaki ayrım, Benjamin’in çok önceden ifade ettiği gibi, tek yönlü yapısını giderek yitirir.

O zaman nasıl başladıysak öyle bitirelim ve güç-zaman sayesinde, önünde, kaybetmiş olduğumuz “zamanla” ölçülemez bir eylem alanı açılan yeni bir “barbarlığın” doğmasını

dileyelim. Giriş bölümünün başındaki bir Nietzsche alıntısına yer vermiştik. Nietzsche, dünyanın kitle-oluşu, proleter-oluşu (yoksa bunların aşılması değil) projesi üzerine kurulu “sosyalist rejimlerin” krizinde, aslında Berlin Duvarı’yla birlikte yıkılan “komünist rejimlerin” tanımını, bunların ortaya çıkış koşullarından birini çok öncesinden görebilmişti. Benjamin ise, bize, şu an içinde yaşamakta olduğumuz güç-zamanın yeni bir barbarlığın yaratılmasının başka bir koşulu olduğunu hatırlatır:

Barbarlık mı? Kesinlikle. Olumlu yeni bir barbarlık kavramını öne sürmek istiyoruz. Deneyim yoksulluğu barbarı neye zorlar? Yeniye başlamaya, yeniden başlamaya”... “Sürekli olan hiçbir şeyi görmez. Ama sırf bu yüzden baktığında her yerde yollar görür. Her yerde yollar gördüğü için de her zaman bir kavşaktadır. Geleceğin ne getireceği hiçbir zaman bilinemez. Var olanı yıkar, ama yıkım sevdasından değil, içinden yaşam geçtiği için yıkar.³⁰

30 Benjamin’in iki kısa metninden alıntıladığımız cümleleri birleştirdik: “Der destruktive Charakter” ve “Erfahrung und Armut”, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, a. M, 1972-1977 içinde.

Ek

SİNE-GÖZÜN SAVAŞ MAKİNESİ VE GÖSTERİYE KARŞI KİNOKİ HAREKETİ

*Sine-analiz olarak "sine-göz"
"Aralık teorileri" olarak "sine-göz"
Ekran da görelilik teorisi olarak "sine-göz"
"Sine-göz", "gözün görmediği şey" olarak
zamanın mikroskobu ve teleskopu olarak,
zamanın olumsuzluğu olarak
sınırsız, mesafesiz görme imkânı olarak
bir çekim aygıtının uzaktan kumandası olarak
tele-göz olarak
ışın-göz olarak anlaşılır
"Sine-göz": görünmeyeni görünür kılma olanağı...
dünyanın şifrelerinin komünist bir çözümü için.*

1.

Rus devrim sürecinin bağrında, Dziga Vertov'un etkisi altında gelişen Kinoki hareketi, bize kapitalist imaj üretimi ve temsil makinesinin karşısına çıkarılan bir "savaş makinesi"nin nasıl işleyebileceğini görme imkânı sunar. Vertov'un kuramı ve Kinokların pratiği, kapitalist makineyi tamamen yerin-

den etmesi bakımından, altmışlı yılların sonunda geliştirilen “gösteri” eleştirisinin bir öngörüsünü oluşturur ve pek çok yönden güncelliğini korumaya devam eder. Vertov’un ortaya koymaya çalıştığı gibi, gösteriye direnebilmek için, onu üreten “makine”ye ulaşabilmek gerekir. “Gösteri”nin eleştirisi, Sitüasyonistlerin yaptığı gibi, yalnızca “gerçeğin temsilde yabancılaşması” ya da dünyanın imajda terse çevrilmesi olarak anlaşılmaz. Aslında imajda ve temsilde “doğrudan yaşanmış olandan yabancılaşma”nın farkına varılması, bizi temsilin ve imajın dünyasından çıkarmaz. Paradoksal bir biçimde, sinematografik teknolojiler alanında (video ve dijitalde olduğu gibi) bile, disipline dayalı tekniklerin Foucaultcu soybilimi ne sahne ne gösteri ne de temsili, sadece makineyi bilir. Ve bu makine aynı anda estetik, semiyotik, teknolojik ve toplumsal bir makinedir.

Kapitalizmin örgütlediği “görünür dünyaya karşı bir saldırı” başlatmak, bu farklı düzenlemelerin zorunlu olarak bütünleştirilmesini gerektirir. Yüzyılın geri kalanı boyunca, bu tutumun karmaşıklığı ve köktenciligi (şeylerin kökenine inmek anlamında) -çoğu zaman birbiriyle zıt ve uyumsuz- estetik, politik ya da toplumsal eleştiride seyreltilerek etkisizleştirilecektir. Açıkça bu deneyime göndermede bulunan Godardcı “Dziga Vertov” grubu bile, Vertovcu “görme”nin karmaşıklığının soluk ve utangaç bir anıştırmasıdır.

2.

Vertov, Sovyet Devrimi’ni yalnızca Rusya’da kapitalist iktidarın ve kurumların çöküşü olarak değil, “insan”ın ve “onun dünyası”nın çöküşü olarak yorumlar. Sinema doğrudan, “insandaki” kuvvetlerle (görme, hissetme, algılama, düşünme gücü) farklı biçimlerde düzenlemeler oluşturarak yeni özneleşme biçimlerini açan kuvvetlerin makinesel ifadesi olarak anlaşılır. Kapitalizmin ön plana çıkardığı bu “dışarının kuvvetleri”, her şeyden önce, makinelerde (“zamanı kristalleştirme

makineleri”) kendilerini ifade etmenin güçlü araçlarını bulan, zamanın ve virtüelin kuvvetleridir. Kamera, algıyı ve düşünceyi, onları insan bedenine gömen ağırlık merkezinden kurtarır. “Sine-göz” (Vertov buna “makine-göz” de der), yeni bir maddeyi, yeni duyguları ve yeni kuvvetleri hissedilir kılarak, bedenlerin sürekli bir başkalaşımı, kesintisiz bir hareketi içinde devinir. Bu nedenle, ilk sinematografik imajların yeğinliğinde, “dünya” sanki sarsılmış, sağlamlığını ve istikrarını yitirmiş görünür. Sine-göz, imaja yalnızca hareketi değil zamanı da dahil ederek, bedenlerin oluşundan onların yeğinliklerini, cisimsiz öğelerini kapar. Kameranın ve montajın sapan hareketleri, bizi artık yalnızca insani bir boyut taşımayan zamanın, sürelerin ve hızların doğrudan bir deneyimine taşır.

Bedenlerin oluşunda, yersizyurtsuzlaşmış bir dünyanın virtüelliğini yakalayan sinema, yeni bir bedene ve yeni bir düşünceye doğru açılır. Tıpkı insanın fabrikada mekanik ve termodinamik makinelerle geri döndürülemez bir biçimde melezleşmesi gibi, sinemayla birlikte algı, görme ve düşünce mutasyonları haline geliriz. “İnsan”, ya dehşetle ya da büyük bir sevinçle, bilinç değil makineler -görme ve düşünme makineleri- aracılığıyla düşündüğünü keşfeder. Sinematografik serüvenin başında “görsel düşünce”, Leibniz ve Spinoza’nın, imajları bilincin ötesinde ve berisinde birbirine zincirleyebilen “ruhsal otomatı” kavrayabilme çabasına yeniden girer. Kinoki hareketi bunu sınıf mücadelesinin bir alanı olarak tanımlayacaktır.

3.

Kapitalizm, öznesi (“görüyorum”) psikolojik özne olmayan ve toplumsal biçimi ise kamusal olana indirgenemeyecek olan yeni bir “görülebilir”i ortaya çıkarır. Bu toplumsal biçim, sadece sinemaların “daimi müşterisi” olarak anlaşılamayacak olan kolektif ve çoğul bir öznenin habercisidir. Vertov’da oluşum halindeki proletarya, yalnızca ideolojik bir gönderme değil, her

şeyden önce estetik ve üretici bir düzenleme paradigmasıdır: *tiyatronun yerine fabrika*, öznel temsilin yerine insan ve makine düzenlemesi, kolektif *cyborg* işçi. Dolayısıyla “görülebilir”in şifresinin çözümü, edebi, dramaturjik ya da grafik teknolojiler değil, ancak bir makine -sinematografik makine- yoluyla gerçekleştirilebilir.

Sine-gözün “görüyorum”u, insandaki kuvvetleri, teknolojik dispoitifleri, zamansal akışları ve toplumsal düzenlemeleri birlikte düzenleyen proletaryanın kolektif bedeninin bir tekilleşme sürecidir.

Vertov’a göre, bu mutasyonu sınıfın bakış açısından deneyimleyebilmenin ilk koşulu, sinemayı kendi içine kapatmamak, bu yeni makinelerin “zamansal” özgüllüğünü ve doğrudan toplumsal olan düzenlemelerini kavrayabilmektir. Aslında sinemacı, yapımcı ve izleyici, az ya da çok bilinçli bir şekilde, kendi rollerinin yeniden üretimine katkıda bulunurlar; bunların her biri kendi özgüllüğüne göre, kapitalist imaj ve temsil üretme makinesinin tabi kılma ve köleleştirme işlevlerini geliştirir. Aynı şekilde sinematografik iletişimin kitlesel karakteri, film üretimiyle bütünleştirilmesi gereken sinematografik iletişimin tam da kendisinin biçimsel bir koşuludur.

4.

Vertov, sinemayı kendi içine kapatmanın, sinemanın *ticari* ve *sanatsal* biçimlerinin mümkün başka üretimler üzerinde iktidar kurmasına hizmet ettiğini söyler: “Ticari bir faaliyet olarak görülen güncel sinema gibi sanatın bir dalı gibi düşünülen sinemanın da, bizim yapmaya çalıştığımız şeyle hiçbir ortak yanı yoktur.”

Mesele, sinematografik yapının içinde farklı içerikler (sanatsal, politik, toplumsal) üretmek değil, görülebilir olanın, algının ve düşüncenin kapitalist üretim makinesine dönüşen sinemayı kendi alanında yıkabilmektir. “Yaşasın sınıf bakış

açısı”, dünyanın “başka bir şekilde görülmesi”ne -daha etik, daha politik, daha estetik bir görüş- değil, her şeyden önemlisi, başka bir bedensel, teknolojik ve sözcelsel düzenlemeye işaret eder. Bütün “sinematografik” işlevler, ancak bu koşulda yeniden düzenlenebilir ve doğalarını tümünden değiştirebilirler.

Vertov, sınıf mücadelesinin tüm dünyada tetiklediği makinesel ve toplumsal yaratım süreçlerinin, yeni algı ve düşünce biçimlerinin virtüelliklerinin sürekli olarak “izleyici-yönetmen” ilişkisine indirgendiğini fark eder.

Sine-dram (oyuncuları, senaryoları, stüdyoları, yönetmenleri ile birlikte), temsilin yeni ifade araçlarını ele geçirmesinin ve dünya devriminin ortaya çıkardığı kolektif bedeni kamuya indirgemesinin bir biçimdir.

Vertov bu yeni bedenselliğin de endüstriyel proletaryanın bu mutasyona uğrayan, oluşum halindeki öznesinin kolektif ifade biçimlerinin de neler yapabileceğini bilmiyordu. Ama “sine-duyarlılığı” temel bir politik mesele olduğunu gayet iyi biliyordu.

5.

Vertov’un Hollywood’a karşı bütün polemiği (ve ayrıca belli nüanslarla birlikte, Einsenstein’la polemiği), devrim için sinemayı *imajların* ve *temsilin* elinden çekip almak gerekliliği etrafında döner. Vertov, teknolojik düzenlemeyi ve “sinema”daki işbölümünü yerle bir etmek ister, çünkü bunlar zamanın kuvvetlerini ve bunların insandaki kuvvetlerle bileşimini, temsile ve imaja indirgerler.

Sinema, gözlem sırasında bedenimizin bulunduğu konumdan bağımsız bir şekilde, mekânı dolduran görsel fenomenlerin kaosunu keşfetmek yerine, *sabit çekimleri* ve *standartlaşmış ritimleriyle* “çok zor ve çok az” gören gözümüze hak etmediği kadar paye verme riski taşır (“Ben sine-gözüm. Ben mekanik gözüm. Bir makine olan ben, size ancak kendi görebildiğim dünyayı gösterebilirim. İnsanın hareketsizliğinden sonsuza dek kurtuldum,

sürekli bir hareket içindeyim... Saniyede 16-17 imaj buyruğundan, zaman ve mekânın sınırlarından kurtulmuş olarak, evrenin bütün noktalarını nerede olmalarını istiyorsam orada yana getiririm..."). Aksine Kinoki'nin programı, bizi zamanın algısına götüren ("Sine-göz zamanın mikroskobu ve teleskopu olarak tanımlanır...") bir "belirgin sapmalar" sisteminde çekim "kazalarını" -hızlı çekimler, mikro-çekim, hareketli çekim, en beklenmedik açılarla çekim vs.- geliştirmeye dayanır. Sine-göz dünyanın yeni bir algısına götürür, bilinmeyen bir dünyanın "şifrelerini" yepyeni bir tarzda çözer.

Sinematografik işbölümünde *senaryolar*, sinematografik pratiğin olaysal boyutlarını tamamen ortadan kaldırmaya hizmet eden normatif üretim dispozitifleridir: "*kinopravda* yaşama yazarın senaryosuna uygun bir şekilde akmayı dayatmaz, aksine yaşamı olduğu gibi gözlemler ve kaydeder ve gözlemlerinden ancak bundan sonra sonuçlar çıkarır." Vertov, senaryonun, bizim için bilinmez olan bir dünyayla olaysal bir karşılaşma değil, bir kişinin ya da bir grup kişinin bir icadı olduğunu vurgular. ("Kinoklar, malzemeden sinematografik yapıya doğru ilerleyerek (yapıttan malzemeye değil) sanatsal sinemacının son -üstelik en güçlü - kalesi olan yazılı senaryoya saldırır.")

Bir olayın bir yönetmen tarafından simülasyonu, yaşamın "gerçek zamanı"nın edimselleşmemişliğine nazaran ikincil bir önem taşır. Bu iki farklı bakış açısı, emeğin nitelikleri ve örgütlenmesi bakımından da farklılıklara yol açar.

Kamera, kesintisiz bir hareket içinde olmamızı, bedenlerin sürekli değişimine katılabilmemizi mümkün kılan bir makinesel-göz ise, o zaman *montaj* da bu yeni "görülebilir"i insanın algısına ve onun önyargılarına (Nietzsche buna gözün psikolojisi ve onun dilsel fetişizmi der) indirgememelidir. Montaj "görülebilir dünyanın örgütlenmesi"ni hedefler, ama bunu yaparken zamansal boyutu ve onu kuran kuvvetleri önemser. ("...bu alanda pek çok deney yapılmıştır. Ama bunlardan pek

azının başarıya ulaşabildiğini teslim etmemiz gerek. Bir müzik notası sistemini, bir ritim ve “aralık” vs. analizini andıran montaj tabloları vardır.”)

Kinoki hareketi *projeksiyon odası yerine* (“sinema salonlarının elektrik afyonunda, sine-nikotinle kendinden geçen izleyici, ekrandan sinirlerini yatıştıran maddeyi emer”) fabrikaları, trenleri (“Bir sine-vagonu sürüyorum, yitik bir istasyonda bir gösterim yapıyoruz”) ve gemileri tercih eder. Kafka’nın bir göndermesini biraz geliştirirsek, Kinok, bizi (imajın, sözün) zaman(ın)da seyahat ettiren iletişim araçlarını mekânda seyahat ettiren iletişim araçlarıyla birleştirir.

6.

Vertov, sine-gözün hedefinin görmek, gördürmek (“Sine-göz gözleri açar, görüşü aydınlatır”) olduğunu, zira henüz görmediğimizi ısrarla tekrar eder.

Sine-göz evrenin herhangi bir noktasındaki bir hareketi ve bir imajı, evrenin herhangi bir noktasındaki başka bir hareket ve başka bir imajla ilişkilendirmeye izin verir. Bu imajlar ve onların hareketleri, insan gözünün bakış açısından ölçülebilir ve algılanabilir değildir. (“Sine-göz, insan gözü için erişilmez olan herhangi bir zamansal düzendeki, insan gözü için erişilemez olan herhangi bir hızdaki yaşam süreçlerini görebilme imkânıdır.”)

Sine-göz, hareketin kaosu içinde, bizim için hâlâ bilinmez olan “kendi hareketinin neticesi”ni bulup çıkarmak, “imajların bütün karşılıklı etkileşimleri, karşılıklı çekimleri, karşılıklı itişleri, bütün bu aralıklar çokluğunun arasında, basit görsel denklemi, filmin asıl konusunu en iyi ifade eden görsel formülü” üretmek zorundadır.

Amaç, bizi kuşatmakta olan görsel fenomenlerin incelemesine doğrudan girişmektir. Bu fenomenler aynı zamanda yaşamın kurucusudur. (“Sanat ve gündelik yaşam, bizi mesela ‘gündelik yaşam ve örgütlenmesi’ temasından daha

az ilgilendirmektedir.”) Vertov sinemanın, “öznellik üretim süreçleri”nin zamanı kristalleştirme makineleri etrafındaki bir yeniden örgütlenmesini ifade ettiğinin kesin bir şekilde bilincindedir.

Bu projenin gerçekleşmesi, sinemadaki işbölümünü yeniden üretemeyecek toplumsal ve teknik bir örgütlenmeyi gerektirir. Vertov, altı seri şeklinde gelişen bir üretim süreci öngörür. Kinokların hâlâ erişilebilen bütün sine-erleri bu serilerin yalnızca ilkini (“doğaçlama yoluyla yaşam”) gerçekleştirebilmiştir.

Bu seride kamera, kendine biraz savunmasız olan belli bir nokta seçip, ihtiyatı elden bırakmadan yaşamın içine dalar ve yönü, konuşlandığı görsel ortam içinde belirlenir. Sonraki serilerde, kamera sayısının artmasıyla birlikte, gözlenmekte olan mekân genişler. Dünyanın farklı yerleri ile farklı yaşam parçalarının yan yana getirilmesi, görülebilir dünyanın yavaş yavaş keşfedilmesini sağlar. Her seri gerçekliğin kavranışını daha da açık bir hale getirir. Yeni bir görüş kazanan milyonlarca emekçi, dünyanın burjuva yapısını sürdürmenin zorunluluğundan şüphe duymaya başlar.

Aynı görsel malzeme, sinemanın bütün teknik ve biçimsel yollarını kullanarak ele alınan konuların bağlantılarını ve ilişkilerini açıklığa kavuşturmak için, daha derin bir analizden ve bir örgütlenmeden geçer. Vertov için “olayların üretimi”, poetik bir sinema çerçevesinde “sine-gözlemler” ve “sine-analizler” üreten “kino-gözlemciler” gerektirir. Sinema, bu olanağı çok uzun zaman önce terk etmiştir ve bu yöntemi yeniden geliştirme çabalarına, yalnızca video sanatçılarının çalışmalarında rastlanmaktadır.

Vertov “sine-duyumsama”yı kurucu bir kuvvet olarak ele alır. Bütün ulusların proletaryaları arasındaki görsel (sine-göz) ve işitsel sınıf bağı anlamına gelen “sine-bağ”, iktidarın ve piyasaların üretim ve köleleştirme için kullandıkları televizyon, telematik ve uydu ağlarının bir öngörüsünü oluşturur: “Sine-göz, dünyadaki bütün insanlar arasındaki bir görsel bağı ele geçirilmiş mekândır ve bu bağ, herkes tarafından görülen ol-

guların, yani sine-teatral temsillerin mübadelesine karşıt olan sine-belgelerin kesintisiz mübadelesine dayanır.”

7.

Görülebilirin şeyleşmesi olarak imaj eleştirisinin özgünlüğü, Vertov için, görülebilirin oluşumsal ögesinin aralık olmasından kaynaklanır. Görülebilir, yalnızca imajdan oluşmaz. Aksine asıl mesele, imajlar (aralıklar, ritimler, sapan hareketler) “arasında” olanları keşfetmektir: “Sine-göz okulu filmin, ‘aralıklar’ üzerine, yani imajlar arasındaki hareket üzerine inşa edilmesini öngörür... Hareket sanatının malzemeleri, öğeleri asla hareketlerin kendisi değil, aralıklardır (bir hareketten ötekine geçişler).”

Dolayısıyla aralık, bir “dikiş”, bir kayma, bir boşluk ya da bir aktarımdır; yoksa insanca (“pek insanca”) gözlerimizin tatmini değildir. Aralık, imajların kullanımının imaja dayalı olmayan temeli, yersizyurtsuzlaşmış akışıdır. İmaja ve harekete indirgenemez olan aralık, aksine bunların kaynağı, kökeni ve nedenidir. Aralık, söylemsel ve figüratif olana indirgenemez olandır.

Temsili ve imajları “aralıklar” yoluyla aşmaya dönük çabasında Bergsoncu bir vurgu bulabiliriz: “Hareket sanatının hammadde asla hareketin kendisi değil, aralıklar, geçişler, bir hareketten diğerine geçişlerdir.” “Sine-göz”, zamanı bir sıkıştırma-gevşetme (kristalleştirme) makinesidir:

Kameranın mekanik gözü, kendini hareketlerin çekmesine ve itmesine bırakarak, kendi hareketinin ya da kendi salınımının önünü açar ve zamanın gerilmesini, hareketin parçalanmasını ya da tersine kendinde zamanın massedilmesini tecrübe eder... Sine-göz zamanın yoğunlaşması ve ayrışmasıdır.

Sitüasyonistlerin iddia ettiği gibi “toplumlarımızın bütün yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak kendini gösteriyor”

ise ve “gösteri, sermayenin imajlara dönüştüğü bir birikim düzeyi”ni ifade ediyorsa, analizi imaj-metanin ötesine taşımak gerekir. Marx, zaman ile öznellik arasındaki ilişkiyi, “zamanın kristalleşmesi” olarak emek ve metanın bilmesinin çözümünün anahtarı olarak sundu. Sinema ve Vertov’un analizi ise zamanın kristalleşmesine başka bir bakış açısı getirir. Sinema, algının, duyumsamanın ve düşüncenin zamanını belirleyen ve yeniden üreten yeni bir tip makinenin ilk örneğidir.

8.

Sinema, tıpkı imajların algıyı aşması gibi düşüncenin de bilinci aştığını pratik olarak gösterir. İnsan, düşünceleri ve imajları yalnızca kendisinin ürettiğinden artık emin değildir. Dolayısıyla şimdi asıl mesele, *düşünebilme gücü*, düşüncenin imajı ve “insan” ve insanın dünyasının çöktüğü bir dönemde düşüncenin yaratım süreçleridir.

Sine-gözün mümkün kıldığı “görsel düşünce”, bellekte “fikir çemberleri”ni harekete geçiren ve dilbilimsel semiyolojilerden geçmeksizin, düşünceleri ekrandan izleyicinin beynine doğrudan aktarabilmeyi sağlayan “ruhsal otomat”la birlikte düzenlenir: “Düşünceler, sözün aracılığı olmaksızın, doğrudan ekrandan fışkırmalıdır. Bu, ekranla canlı bir temas, beyinden beynine bir aktarımdır... Her birimiz, bizde bilincimizde kıpırdanmakta olan bir fikirler çemberinin içine dalarız.”

Vertov’un konuşma dili ve yazılı dilin karşısına koyduğu sine-dil, düşünceyi üretmek için harekete geçen kuvvetlerin ve göstergelerin karmaşıklığına işaret eder:

Lenin Üzerine Üç Şarkı’nın sözcüsü, sözcüklerden değil, başka yollardan, sesin ve imajın etkileşim çizgisinden geçer, sayısız yolun bir bileşkesinden (kâh sesle, kâh imajla, kâh filmdeki ara yazılarla, kâh hareketin iç kadrajı yoluyla, kâh ışıktan karanlığa, hızlıdan yavaşa, canlı olandan donuk olana sarsıcı geçişlerle, kâh gürültüyle...) geçer, bazen birtakım sözcüklerin yüzeye çıkmasına izin vererek yeraltı yollarını takip eder.

“Yüzeye çıkan [bu bazı] sözcükler” imajı, “sine-dil”in, düşünce-
şüncenin üretim sürecine öznenin ve nesnenin fetişizmini
dayatan gösteren semiyolojilerinin emperyalizmini ortadan
kaldırabilmenin güçlü bir aracı olduğunu gösterir. Bir filmde
yazılan ve telaffuz edilen sözcükler, göstermeyen semiyotikler-
le “tezat oluşturan bir yolu” izler. Sine-gözün ekranda ışımasını
sağladığı imaj, başka bir düşünce imajıdır.

10.

Sine-gözün insani olmayan algısı, üstinsana, Vertov’da
“komünist insanlıkla” hiç ilgisi olmayan yeni insana gönderme
yapar. Vertov’da insan ile makine arasında hiçbir karşıtlık yok-
tur, çünkü Vertov kapitalizmin ürettiği “ikinci” doğayı hem geri
döndürülemez bir gerçeklik hem de “insan”ın aşılmasının bir ko-
şulu olarak kabul eder: “Sine-göz” ve “radyo-kulak” (bugün olsa
“bilgisayar-beyin” derdi), devrimin kolektif öznesinin görmek,
konuşmak, işitmek için başvurmak zorunda olduğu melez öğe-
lerdir. Kendini olduğu gibi, aracısız bir biçimde ifade etmesi ge-
reken görme, algı ve düşünme cyborg’u, makinesel bedeni. Sine-
göz, sinemanın teknolojik ve finansal yoğunlaşmasına, bilgi ve
becerilerin toplumsallaşmasını ve teknolojinin minyatürleştiril-
mesini içeren bir “mikro-politika” ile karşılık verir.

“Devasa atölyelere, görkemli dekorlara hiç ihtiyacımız yok,
‘muhteşem’ yönetmenlere, ‘büyük sanatçılara’ ve ‘sansasyo-
nel’ fotojenik kadınlara da.

Bize asıl şunlar gerek:

hızlı nakil araçları,
yüksek duyarlıkta film,
çok hafif küçük el kameraları,
yine çok hafif aydınlatma araçları,
çok hızlı bir sine-muhabirler ekibi,
bir kinok-gözlemci ordusu gerekiyor.

Örgütlenme şemamız ise şunları birbirinden ayırt eder:
kinok-gözlemciler,
kinok-operatörler,

kinok-yapıcılar,
kinok-kurgucular (kadın ve erkek),
kinok-laboratuar teknisyenleri.

Sine-çalışma yöntemlerimizi komsomollara, öncülere öğretiyor, bu şekilde teknik bilgi ve deneyimimizi yükselen işçi gençliğin ellerine teslim ediyoruz.”

Vertov, sinemanın “kitlesele” niteliğinin yalnızca yayınla sınırlı kalmaması, tam tersine, ifade gücünden “mülksüzleştirilme” tehlikesine karşı, “üretimi” de içermesi gerektiğini düşünüyordu. “Sine-dramın” eleştirisi, üretim araçlarının sinema endüstrisi tarafından tekelleştirilmesinin ve denetiminin pratik eleştirisiyle tamamlanıyordu. Bu bakış açısından Sovyet iktidarı, eleştirmek istediği emek örgütlenmesini yeniden üretmekten başka bir şey yapmıyordu. Vertov ise sol sinema ve onun “angajmanının” karşısına, kolektif özneleşme süreçlerinde stratejik bir önemi olan “sine-bağı” kurma olanağını yalnızca Sovyet emekçilerine tanıyan bir “mikro-politika” koyuyordu.

Sinemanın kolektif biçimi oluşturulmalıdır... “Tek bir yaratıcı ya da bir grup insanın yaratımından kitlenin yaratımına geçişin, burjuva sanatın sinematografisinin ve onun şu niteliklerinin yıkımını hızlandıracaklarını düşünüyoruz: yapmacık aktör, fabl-senaryo, dekorları oluşturan pahalı oyuncaklar ve başrahip-yönetmen.”

11.

Belki de Vertov, sinemayı “kitle sanatı” olarak değil, kitlelerin bir etkinliği, üstelik kurucu bir etkinliği olarak düşünmüş ve örgütlemiş olan tek kişidir.

O, bir “sanatçı” olarak değil, Sovyetler Birliği’nin tümüne yayılmış bir muhabirler ağının içinde bir aracı gibi çalışır. Kendisini her yandan aşan, denetleyemediği ve denetlemek de istemediği bir akışın içinde çalışır. Böyle bir “emek” kavrayışı, “zihinsel emek” ile “kol emeği” ayrımını ve dolayısıyla da

sanatçı, yazar ve entelektüel (“Mevcut film, kameraların gerçekliğe yaptığı bir saldırı olarak, sınıfın ve gündelik yaşamın çelişkileri üzerine kurulu bir yaratıcı emek teması geliştirir”) figürünü tartışmaya açar.

Kinok’un çalışması, sanatsal bir emek olarak görülemez, bu çalışmaya varlığın ve kolektif öznenin en geniş üretimi içinden bakmak gerekir: “Kızıl kinoklar hücresi, kinok-gözlemcilerin sağladığı hammaddeye geleceğin sine-yapıtlarına dönüştürüldüğü bir fabrika gibi düşünülmelidir.”

Vertov’un duruşunun, proleter sanatçı (proleter-yönetmen ve proleter-yazar) etrafında kurulan anti-entelektüel ve popülist ideolojiyle hiç ilgisi yoktur. Vertov’un söylediği şey şudur: Sine-Göz, yaratıcının ve sanatçının ötesinde bilinmeyen topraklar açan düzenlemelere, başka estetik, toplumsal ve üretici paradigmaların virtüelliklerini içeren oluşlara açılır.

12.

Savaş makinesinin yöntemi, akışların yersizyurtsuzlaşmasını, insan-makine melezleşmesini, zamanın yoğunlaşması ve ayrışmasının yanı sıra sine-bağların gelişimini daha ileriye taşımaya ve bunları yeni bir üzerinde yeniden yerliyurtlulaştırmaya dayanır. Video, sinematografik düzenlemenin yersizyurtsuzlaşma ve toplumsallaşmasının sonraki bir düzeyinde belirir.

Sinemanın teknolojik düzenlenmesi aslında Vertov tarafından videonun bir öngörüsü gibi kullanılır. Kinokların devrimci deneyiminin doğuşundan itibaren Vertov, imajların ve seslerin “tele-yayını” üzerinden ve bununla birlikte filme alır, örgütler ve düşünür.

Kendimi, insan gözünün bakış açısından, mesela bu salonda bulunanların arasında göstermek için hiçbir sebebim yok. Oysa sine-gözün mekânında, kendimi yalnızca sizin yanınızda oturuyor olarak değil, dünyanın farklı noktalarında bulu-

nuyormuşum gibi de montajlayabilirim. Sine-gözün karşısına duvarlar ya da mesafe gibi engeller dikmeye çalışmak gülünç olur. Televizyonun bir habercisi olarak, montajda bu “uzaktan görme”nin mümkün olduğunu anlamak gerek. Sadece insan gözünün gördüğü şeyin doğru olduğu fikri, insanın düşüncesinin kendi doğası tarafından çürütülmüştür

Vertov'a göre televizyon, akışların yersizyurtsuzlaşmasına, dolaşımına, kesilmelerine, montajına değil, aynı zamanda kapitalizmin kendi önvarsayımı olarak devreye soktuğu, yaşamın üretiminin toplumsal ve kolektif boyutuna da en uygun düşen teknolojik düzenlemedir.

Bizim dönemimizde icat edilen, imajların radyo-iletim süreci, bizi asıl amacımıza ... dünyanın şifrelerinin çözümü zemininde, bütün ülkelerin proleterleri arasında görsel (sine-göz) ve işitsel (radyo-kulak) bir sınıf bağı kurmaya daha da yaklaştırabilir.

Vertov, dünyanın her yerinde sinefilin televizyonla ilgili ortaya çıkardığı meselelerin hiçbirisiyle ilgilenmez, zira onun için televizyon, doğal olarak, kapitalizmin ve sınıf mücadelesinin yaratmış olduğu, kolektif bedene özgü üretici, algısal elbirliği ve yaratıcılık biçimlerinin yol açtığı bir gelişme ve gerekliliktir.

İmajların ve seslerin tele-yayını problemi, bu terimlerle (üstelik televizyon henüz teknolojik bir dispozitif değilken) ortaya konulduğunda, “sanatsal” ve “kültürel” alternatifler arasında gidip gelen sahte tartışmalardan kaçınmak da mümkün hale gelir.

13.

“Sine-göz” ve “radyo-kulak” kavramlarının, makinelere duyulan fütürist hayranlıkla –ki genellikle buna indirgenirler– hiçbir ilgisi yoktur. Aksine bu kavramlar, hem öznellik üretiminin yeni koşullarının hem de bu yeni yapılanmanın teknolojiye yarattığı yeni ilişkilerin çok açık bir ifadesini oluştururlar.

Toplumsal makine teknolojik makineden daima önce gelir: “Teknik alanında bile, sanatsal sinema denen şey bizi sadece kısmen ilgilendiriyor, zira önümüze koyduğumuz görevleri yerine getirmek, başka bir teknik anlayışını gerektiriyor.”

Bir teknoloji gerekliliğini dayatan şey, toplumsal, teknolojik düzenlemeler, estetik biçimler ve ağlar arasındaki özel ve özgül montajdır, yoksa tersi değil. Kinoki hareketleri, zorunlu olarak bu hareketlerin eklemlenmelerinden doğan teknolojik düzenlemenin bir öngörüsünü oluştururlar: “Kinoklar (sinema makinesine karşıt) pratik ve teorik buluşlarıyla, teknik imkânlarımızı da belirlemiş, sinemanın (“sine-göze” nazaran) sonradan gelişecek teknik temelini ve sesli televizyonu çok öncesinden görebilmişlerdir.” Yirmili yılların ortasının Sovyetler Birliği’nde, teknolojik olarak geri bir durumdayken, Kinoklar televizyonu öngörebilmişlerdir.

14.

Devrimde bu mikro-politik savaş makinesini inşa etmenin imkânsızlığı ve Hollywood tarafından (ticari ya da sanatsal) sine-drama indirgenerek, sinemanın bütün bir oluşunun yıkıma uğratılması, beklenebileceği gibi Leni Rifenstheil sinemasına yol açtı.

Sovyet iktidarı, kendi iktidar kavramının kökten sorgulanmasını önvarsayan bir savaş makinesinden ziyade sanatçıları (Eisenstein) olmasını yeğlemiştir. Devrimin iletişim biçimlerinin içerdiği olağanüstü öngörüler, “gösteri”ye dönüştürülmüştür. Sitüasyonistler tahakkümün yeni biçimini gayet yerinde bir şekilde tespit edebilmiş olmalarına rağmen, bu tahakkümün karşısına çıkarılması gereken savaş makinesini kavramsallaştırmanın yanından bile geçmemişlerdi.

Kendisini tartıştırmak istediği andan itibaren (yeni gerçekçilik, yeni dalga) sinema, sine-gözün bu virtüelliğinden kendine göre yararlanmak durumunda kalmıştır.

15.

Kinoki hareketinin yol açtığı olağanüstü deneyim, propaganda ve sanatsal temsilin ötesinde, devrimci bir bedenin oluşum süreci içinde zamanı kristalleştirme makinelerini düzenleme yönündeki tek girişimdir. Başlangıcından itibaren engellenmiş olan bu deneyim, yine de bize bu yeni bedenin potansiyellerinin ne olduğunu söylemez. Yeni teknolojik dispo-
sitiflerin “üstün bir bedenin” edimselliğini yeniden gündeme getirdikleri günümüzde, Kinoklar bize aslında neye direnmemiz gerektiğini yeniden hatırlatırlar:

- evrensel varyasyonun, yersizyurtsuzlaşmış akışların imaja ve temsile indirgenmesine;
- kolektif bedenin kurucu düzenlemesinin, endüstriyel bir araca ya da estetik bir düzenlemeye indirgenmesine;
- yeni elbirliği ve yeni bilgi biçimlerinin yaratıcıya ve sanatçıya indirgenmesine direnmek.

Videofelsefe, Maurizio Lazzarato'nun çağdaş kapitalizmde öznellik üretiminin koşulları üzerine halen sürdürdüğü çalışmalarıyla birlikte okunması gereken bir temel metin niteliği taşır. Çünkü videofelsefe, yalnızca videonun bir felsefesi değil, video ve dijital teknolojilerin ördüğü günümüz dünyası için bir zaman ontolojisi de. Esas ögesi görüntü değil zaman olan video, varlığı gerçek ve imaj olarak ikiye bölen bütün bir temsil kuramını sekteye uğratır. Video sayesinde, imaj artık zamanın bir temsili yerine bizzat varlığın dokusu, toplumsal zamanın üretimi olarak düşünülebilecektir. Öyleyse dünyanın sürelerine müdahale edebilmek için zamanı kullanabilme kapasitesi olarak imaj, temsil felsefesinin varsaydığından daha fazla gerçeklik ve daha fazla yaratıcılık içerir. Çağdaş kapitalizmin hem nesnesi hem de öznesi işte bu daha fazla gerçeklik ve yaratıcılıktır. Öznellik üretimi üzerine tüm mücadele tam burada, zaman sentezlerinin bir ürünü olan algı, duyum ve bellek üzerinde verilmektedir. Videofelsefe, yaşam zamanını değerlenmeye tabi kılan çağdaş kapitalizm için bir ilk felsefedir. Bu ilk felsefe, öznelğin ve dünyanın üretimine katılan kuvvetlerin bir analizi için, Bergson'un zaman ontolojisi, Nietzsche'nin beden kuramı, Deleuze ve Guattari'nin kapitalizm eleştirisi ve Vertov'un kapitalist imaj üretiminin karşısına çıkardığı sine-göz savaş makinesini bir araya getirir.



9 789756 056882

www.otonomyayincilik.com
iletisim@otonomyayincilik.com

