Gilles Deleuze

Serge Daney'e Mektup

İyimserlik, Kötümserlik ve Seyahat

türkçesi burcu denizci



fyu backstreet publishing

powered by sub press

Serge Daney'e Mektup:
İyimserlik, Kötümserlik ve Seyahat

Gilles Deleuze

Türkçesi Burcu Denizci



Aslen Serge Daney'in 'Ciné journal 1981-1986' (Cahiers du cinéma, 1986) için ön söz olarak yayınlandı. Martin Joughin tarafından İngilizceye çevrilen düzenlenmiş versiyonu 'Gilles Deleuze: Negotiations 1972-1990'tan (New York: Columbia University Press, 1995) alınmış, straub-huillet.net'te bulunmuştur.

Önceki kitabınız *La Rampe* (1983), *Cahiers* için yazılmış bir dizi makaleden oluşmaktaydı. Bunu gerçek bir kitap kılan şey ise dizgeyi, Cashiers'ın geçirdiği farklı dönemler üzerine, özellikle de sinematik görüntünün çeşitli işlevleri üzerine yapılan analizlere dayandırmanızdı. Saygın bir plastik sanatlar araştırmacısı olan Riegl, sanattaki eğilimleri üçe ayırmıştı; doğanın güzelleştirilmesi, doğanın ruhsallaştırılması ve doğayla olan rekabet. Riegel bu eğilimleri tarihsel ve mantıksal temel faktörler olarak ele almıştı. Önerdiğiniz dönemlere ayırma yönteminde ise şu soruyla ifade edilen bir başlangıç işlevi tanımlamaktasınız: Görüntünün ardında görülecek ne vardır? Elbette bir görüntünün ardında görülmesi gereken şey, yalnızca birbiri ardına gelen görüntülerde ortaya çıkar; bizi ilk görüntüden diğerlerine götürür; bu geçişte "korku" bir unsur olduğunda bile, görüntüleri fazlasıyla güçlü ve büyüleyici organik bir bütünlükle birbirlerine bağlar. Bu yüzden başlangıç döneminin prensibinin, herhangi bir nesnenin "geçici maske" rolünü oynayabileceği ve ideal bir yansıtma içinde herhangi bir filmin diğerleriyle bağlantılı olduğu, *Kapının Ardındaki Sır*, yani "daha fazlasını, ardını, içini görme arzusu" prensibi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliyorsunuz. Sinemanın bu ilk dönemi, *Montaj* sanatı ile nitelenir – büyük triptiklerle son bulan ve doğanın güzelleştirilmesine ya da dünyanın bilgiliğine karşılık gelen – ancak bunun yanı sıra bu dönemin şekillenmesinde, uyum ya da ahenk olarak ele alınan görüntüye atfedilen derinlik, çeşitli engeller ve gelişmeler, bu derinlikteki uyumsuzluklar ve çözümler ve özellikle bu evrensel skenografide aktörlerin,

vücutların ve kelimelerin sinematik rolü de (bütünleyici vizyonu daima ileri götürmenin rolü, "daha fazlasını görme") etkili olmuştur. Yeni kitabınızda, Eisenstein'ın kütüphanesini, *Doktor Eisenstein'ın Küçük Odası*'nı bu büyük bilgiliğin sembolü olarak sunuyorsunuz.
Bu sinema biçiminin doğal nedenlerle ölmediğini ancak savaşta öldürüldüğünü belirtmektesiniz (Eisenstein'ın Moskova'daki ofisi sahiden de ölü, sahipsiz, harabe bir yer haline gelmişti). Syberberg, Walter Benjamin'in Hitler'i bir film yapımcısı olarak görme konusundaki bazı görüşlerini büyük ölçüde geliştirmiştir. Siz ise korkunun her şeye hakim olduğu, görüntünün "ardında" toplama kamplarından başka görülecek bir şey olmadığı ve tek fiili bağın işkence olduğu şartlar altında "büyük politik mizansenin, devlet propagandasının canlı resimlere dönüşmesinin ve tarihin ilk toplama kamplarının", sinemanın idealini gerçekleştirdiğini düşünüyorsunuz. Paul Virilio, faşizmin baştan sona Hollywood ile rekabet içinde olduğunu söyler. Dünyanın bilgiliği ve doğanın güzelleştirilmesi, Benjamin'in deyimiyle "sanat" olarak siyaset, saf korku haline gelmişti. Organik bütünlük salt totaliterdi, ve otoriter güç artık *film yapımcısının* veya *yönetmenin mizanseninin* belirtisi değil, Caligari ve *Mabuse'nin somutlaştırılmasıydı* (söylediğinize göre "o eski rejisörlük işi bir daha asla masum bir iş olmayacak"). Sinema savaştan sonra canlanacak olsaydı, yeni ilkelere, görüntünün yeni bir işlevine, yeni bir "politikaya", yeni bir sanatsal sona dayanmak zorunda kalırdı. Resnais'nin çalışması belki de bunun en büyük, en belirgin örneğidir. Resnais sinemayı tekrar canlandırmıştır. Resnais başlangıçtan, son filmi olan

L'amour à mort filmine kadar yalnızca tek bir sinematik konu veya aktör düşünmüştü: ölümden dönen bir adam. Bu yüzden bu kitapta siz de Resnais'i, Blanchot'nun *Writing the Disaster*'ı ile karşılaştırıyorsunuz.

Savaştan sonra, görüntünün ikinci bir işlevi tamamen yeni bir soru ile ifade edildi: Görüntünün yüzeyinde neyi görmeliyiz? "Artık ardında ne görebileceğimiz değil, tek bir düzlemde çözülen, görmeye engel olamadığımız şeye bakabilmek önemlidir." Bu, sinematik görüntüler arasındaki tüm ilişkileri değiştirdi. Montaj, yalnızca meşhur "sekans çekimine" değil, kompozisyon ve kombinasyonun yeni biçimlerine de yol açarak ikincil hale geldi. Derinlik, "aldatıcı" olarak nitelendirildi ve görüntü "derin olmayan bir yüzeyin" düzlüğü ya da hafif bir derinlik haline geldi. Ancak bununla alan derinliği arasında bir çatışma yoktur. Yeni sinemanın ustalarından biri olan ve her şeyi engin bir bakışla gösteren ve eski derinlik anlayışını yok eden Welles, buna örnek olarak gösterilebilir. Görüntüler artık net kesim dizileri ve süreklilikler tarafından bağlanmıyordu ancak yeniden bağlamalara tabi hale gelmişti ve devamlı kesimler ve yanlış süreklilikler boyunca tekrardan gözden geçirilip üzerinde yeniden çalışılıyordu. Görüntü ve sinematik bedenler ve aktörler arasındaki ilişki de değişti. Bedenler daha Dantevari oldu; artık eylem halindeyken değil, takındıkları pozlar ve bağlı oldukları biçimler içinde çekildiler. Bunu siz de Akerman ve Straublar ile ilişkili olarak bu kitabınızda, sarhoşu oynayan bir aktörün, eski filmlerde olduğu gibi, hareketine bir şey katıp yalpalayarak yürümek zorunda olmadığını, gerçek bir sarhoşun ayaklarının üzerinde dururken edindiği pozu

sergilemesi gerektiğini belirterek bu noktaya değinmiştiniz. Görüntülerle kelimelerin, seslerin ve müziğin arasındaki ilişki, gözün görüntüleri okumasına ve kulağın en ufak bir gürültüyü hayal etmesine izin veren işitsel ve görsel olgular arasındaki temel asimetrilerle değişti. Son olarak sinemanın bu yeni çağı, görüntünün bu yeni işlevi, parçalanan bir dünyanın bilgiliğinin yerini aldı. Zihnimizde canlandırana kadar görüntünün içinde ya da yüzeyinde ne olduğunu bilemezken, ardında (veya ondan sonra gelen görüntülerin ardında) görülecek ne olduğunu nasıl düşünebiliriz? Ayrıca bu yeni sinemada birçok önemli nokta tespit edebilsek de tümünü yönlendiren tek bir pedagojik yöntem vardır. *La Rampe*'ta söylediğiniz üzere "bir Straubvari pedagoji, bir Godardvari pedagoji" olan Rosselini'nin pedagojisi bunlardan biridir. Buna ek olarak şimdi ise kıskanç bir adamın gözünü ve kulağını analiz ederek her şeyi fani ve her şeyi kaybolmaya meyilli olarak gören Antonioni'nin pedagojisini gösteriyorsunuz.

Eğer herhangi bir eleştiri geleneğine aitseniz, bu Bonitzer, Narboni ve Schefer'ın yanında Bazin ve *Cahiers*'tır. Çağdaşlarınızın çoğu, eleştirinin ciddiyetini korumak için dile ve dilsel biçimciliğe dönmeyi tercih etmişken siz hala sinema ve düşünce arasında temel bir bağ aramaya devam ediyor ve film eleştirisini şiirsel ve estetik bir etkinlik olarak görüyorsunuz. Dolayısıyla hala sinemanın ilk döneminin ana düşüncesine katılıyorsunuz: Yeni bir Sanat ve yeni bir Düşünce olarak sinema. Yalnızca Eisenstein ya da Gance'tan, Elie Faure'a kadar olan ilk film yapımcıları ve

eleştirmenler için bu düşünce, metafizik bir iyimserlikle, yani kitleler için bütün bir sanatla ilgilidir. Buna rağmen savaş ve savaşa giden yol, radikal bir metafizik karamsarlık yaratmıştır. Ancak siz belirli bir eleştirel iyimserliği kurtarmayı başardınız; sizin için sinema hala mükemmel, kolektif bir düşünceyle değil, çoğu sinematik aktivitenin değersizliğiyle yüzleşmek için ölümden döndüğünden yalnızca "güçsüzlüğünde" yakalanan ve sürdürülebilen istikrarsız, tekil bir düşünceyle bağlantılıdır.

Bu, üçüncü bir dönemin, görüntünün üçüncü bir işlevinin, üçüncü bir dizi ilişkinin ortaya çıkışını yansıtıyor. Artık soru, görüntünün ardında görülecek ne olduğu ya da görüntünün kendisini nasıl görebileceğimiz değil, nasıl içine girebileceğimizdir; çünkü her görüntü diğer görüntülerin arasında kayar, "bir görüntüde arka plan her zaman başka bir görüntüdür," ve ifadesiz bir bakış kontakt lens gibidir. Bununla birlikte, işlerin tam bir döngü haline geldiğini, Syberberg ile birlikte Méliès'e geri döndüğümüzü ancak yasın artık sonsuz olduğunu ve provokasyonun, eleştirel iyimserliğinizi eleştirel bir kötümserliğe dönüştürmekle tehdit ederek anlamsız hale geldiğini söylüyorsunuz. Gerçekten de, görüntüler arasındaki bu yeni ilişkide iki farklı unsur bir araya gelmektedir. Bunlardan biri, yeni görsel-işitsel kombinasyonlar ve büyük pedagojik çizgi (yalnızca Rosselini, Resnais, Godard ve Straublar değil, aynı zamanda, Syberberg, Duras, Oliveira...) arayışıyla, olağanüstü kaynakları olan yeni bir alanın, televizyonun buluşuyla sinemanın içsel gelişimidir. Bir diğeri ise sinema ile yarışan ve onu aslında "kusursuzlaştıran" ve "genelleştiren"

televizyonun kendi gelişimidir. Ancak birbirine bağlı olmakla birlikte, bu iki özellik temelde farklıdır ve *aynı seviyede işlemezler.* Sinema, yeni bir estetik ve şiirsel işlevi "nakletmek" için televizyona ve videoya bel bağladıysa, televizyon (birkaç eski deneyime rağmen) kendi payına, temelde baştan itibaren herhangi bir naklen yayını ve videoyu sekteye uğratan sosyal bir unsur haline gelmiştir ve potansiyel güzellik ve düşüncenin yerine farklı kuvvetler getirmiştir.

Böylece, sinemanın başlangıç dönemini anımsatan bir gelişme gerçekleşti: tıpkı faşizme ve devletin müdahalesine son veren otoriter bir iktidar gibi, ikinci sinema biçimini öldürmekle tehdit ederek, savaş sonrası dönemin yeni toplumsal gücü olan ilk sinema biçimini gözlemlemek ya da kontrol etmek imkansız hale geldi. Burroughs bu modern güce denetim adını verir. Hatta Mabuse dahi yöntemini değiştirir ve televizyonlarla çalışır. Sinema bir kez daha doğal olmayan bir ölümle karşılaşmış, yeni keşiflerinin ve yaratımlarının başlangıcında olmuştur. Ama bu kez tehdit, her zaman görüntünün arka planında başka bir görüntünün oluşundan ve sanatın "doğayla olan rekabetinden" değildi. Asıl tehdit, görüntüyle temas halinde olan ve görüntünün içine giren ayrıcalıklı bir gözlemciden gelmekteydi. Son araştırmalar, en çok değer verilen eğlence türlerinden birinin, bir televizyon programının stüdyosunda, izleyici kitlesinde olduğunu göstermektedir. Bu, güzellik veya düşünceyle değil, teknolojiyle temas halinde olmakla ve mekanizmanın bir parçası olmakla ilgidir. Manivelalı yakınlaştırma tekniği, Rossellini'nin ellerinden alınmış ve

televizyonun standart bir tekniği haline gelmiştir; doğayı güzelleştiren ve ruhsallaştıran süreklilik, televizyonsal bir ara görüntü olmuştur. Sert bir disiplinle işin mutfağına girmek, bir programın nasıl yapıldığını görmek ideal bir eğlence, *bilgi verme ise* en yüksek estetik değer haline gelmiştir. Dünyanın bilgiliği ve algı pedagojisi, gözü eğitmek için ve salt teknolojiye duyulan hayranlık içinde, deneticiler ve denetilenlerden oluşan bir dünyaya yol açmak için çökmüştür. Artık her yer kontakt lenstir. İşte bu noktada eleştirel iyimserliğiniz eleştirel kötümserliğe dönüşmektedir.

Yeni kitabınız, ilk kitabınızın kaldığı yerden devam ediyor. Sinema ve televizyonun çatışmasını iki farklı seviyede ele almak bir soru teşkil etmektedir. Ayrıca sık sık kitabınızda bu gibi konulara değinseniz de, bu sorunu sinematik görüntünün yeni görüntü türleriyle olan karşılaştırması kalıbına sokmuyorsunuz. İşlevselciliğiniz bunu reddetmektedir. İşlevselci bakış açınız sayesinde elbette televizyonun potansiyel olarak diğer düşünceyi ifade etme biçimleri kadar önemli bir estetik işleve sahip olduğunun farkındasınız. Buna karşılık, sinemanın, estetik kesinliği engellemek için, içinde çalışan güçlere karşı geldiğini de biliyorsunuz. Ancak *Ciné-Journal*'da ilginç bulduğum şey, etken faktörleriyle birlikte iki "olgu" yaratmaya çalışıyor olmanızdır. Bunlardan ilki, genelde büyük film yapımcıları tarafından sarf edilen ciddi çabalara karşın, televizyonun kendi özgül kimliğini estetik bir işlevle değil, sosyal bir işlevle aramış olmasıdır. Bu işlev ise denetimle, güçle ve algı keşfini reddeden orta boy çekimin hükmüyle şekillenmiştir. Bu nedenle ortaya

çıkan herhangi bir yenilik beklenmedik bir köşede, bazı alışılmadık durumlarda ortaya çıkabilir; örneğin televizyon setini bırakıp giderek boş bir sahne çektiğiniz Giscard'a veya Amerikan komedisine yeniden hayat veren bir tuvalet kağıdı markasına atıfta bulunuyorsunuz. Öte yandan ikinci olgu, sinemanın hizmet ettiği ve hatta başlattığı tüm güçlere rağmen, ne kadar kırılgan ve yanlış anlaşılır olursa olsun, daima estetik ve bilişsel bir işleve sahip olmasıdır. Bu nedenle farklı görüntü türlerini değil, sinemanın estetik işlevini ve televizyonun sosyal işlevini karşılaştırmamız gerekir. Karşılaştırmanın yalnızca asimetrik olduğunu değil, asimetrik olması gerektiğini ve yalnızca asimetrik bir şekilde mantıklı olduğunu söylüyorsunuz. Bu durumda, sinemanın bu estetik işlevi nasıl somutlaştırdığını saptamalıyız. Bu noktada kendinize bir film eleştirmeni olmanın ne anlama geldiğini sorarak, merak uyandırıcı bulduğum bazı şeyler ileri sürüyorsunuz. Verneuil'in, basın gösterimi yapmayan, eleştiriyi tamamıyla anlamsız bularak reddeden ve doğrudan "sosyal mutabakat" olarak izleyicisiyle iletişim halinde olan *Les Morfalous* filmini örnek veriyorsunuz. Bu tür sinema, sadece sinemaları değil aynı zamanda sosyal işlevlerinin tamamını da dolduracak eleştirilere ihtiyaç duymadığından, bu oldukça mantıklıdır. Eleştirinin herhangi bir anlamı varsa, filmin içinde bütünleyici bir olgu ve hala sanal bir izleyici taşıdığı ölçüde vardır. Bu "bütünleyici olgu" kavramının çeşitli tınıları olduğunu düşünmekteyim. Belki bunu kendi açınızdan yeniden yorumlayarak Derrida'dan almış olabilirsiniz; bütünleyici olan şey, bir filmin estetik işlevi, bazı durumlarda ve şartlarda, biraz

yetenek ve düşünmeyle yalnız bırakılabilen ince bir olgu olur. Bu yüzden Henri Langlois ve André Bazin sizin için iki önemli kişidir. Biri "filmin korunması gerektiği konusunda takıntılıydı" ve diğeri de filmin önemli olan şeyleri koruduğunu göstermek adına "aynı takıntının tam tersine sahipti." Böylesine kırılgan bir materyalin bir şeyleri koruduğu nasıl söylenebilir? Peki, mütevazi bir işlev gibi görünen, bir şeyleri korumak ne demektir? Bu, materyalle hiçbir ilgisi olmayan, görüntünün kendisiyle ilgili bir şeydir. Kendi içinde sinematik görüntünün, Dreyer'in *Gertrud*'unda hayatında ilk kez ağlayan bir adamı; Sjöström'un veya Straublar'ın rüzgarı, sosyal işlevleriyle büyük fırtınaları değil, "kameranın rüzgarla oynadığı, önünde koştuğu ve ona döndüğü anları"; Varda'nın *Vagabond*'unda ve Ozu'nun işleri boyunca izlenebilecek her şeyi, çocukları, boş evleri ve çınar ağaçlarını koruduğunu gösteriyorsunuz. Sinematik görüntü bir şeyleri korur ancak bazı şeylere ayak uyduramaz çünkü sinematik zaman, akan bir zaman değildir, başka zamanlara karşı dayanır ve onlarla aynı anda var olur. Korumak, anlaşıldığı üzere, küçümsenecek bir şey değildir; sürekli doğayı güzelleştiren veya ruhsallaştıran bütünleyici bir olgu yaratır. Bütünleyici olgunun doğasında yaratılmak vardır ve içinde kendi estetik veya bilişsel işlevi yatar. Bunu ayrıntılı bir teoriye dönüştürmüş olabilirdiniz ancak bunu bir eleştirmen olarak deneyiminize olabildiğince yakın tutmak adına ve eleştirmeni bütünleyici olguyu "gözleyen" ve dolayısı ile sinemanın estetik işlevini ortaya çıkaran biri olarak gördüğünüzden oldukça somut konuşmayı tercih ediyorsunuz.

Peki neden televizyonu da bu yaratıcı korumanın bütünleyici gücü çerçevesine dahil etmeyelim? Televizyonun, oyun programlarında ve haberlerde görülen, potansiyel estetik işlevini bastıran sosyal işlevi dışında, farklı kaynaklarını aynı sonuca uyarlamamak için bir sebep yoktur. Bugünkü şekliyle televizyon nihai bir mutabakattır: Kendiyle toplumsal alan arasında hiçbir boşluk bırakmayan en saf haliyle sosyal mühendisliktir. Profesyonel eğitim, profesyonel göz, algı keşfi yolunda bütünleyici bir şey için nasıl boşluk bırakabilir? Eğer kitabınızın en iyi bölümleri arasından seçim yapacak olsaydım öncelikle aslında tam tersi olmasına rağmen "yeniden oynatmanın" —anında yeniden oynatmanın— televizyonun bütünleyici olgu veya öz koruma yerine koymaya çalıştığı şey olduğunu söylediğiniz bölümü seçerdim. Sonrasında sinemadan iletişime sıçrama veya birbiri arasında "naklen yayın yapma" şansını reddettiğiniz bölümler gelirdi. Çünkü naklen yayın yapmak yalnızca iletişimsel olmayan bütünleyici olguya —ki bu olgu da Welles'tir— sahipken mümkündür. Ardından ise televizyonun profesyonel bakış açısını açıkladığınız bölümü seçerdim. Bu bakış açısı, izleyicinin bakmaya davet edildiği, toplumsal olarak tasarlanmış olan ve anında denetlenebilir olan ve denetlenen, hızlı ve kanaatkar mükemmelliği üretir. Kolay yolu seçmediğiniz için, televizyonu kusurlarıyla değil, salt kusursuzluğuyla eleştiriyorsunuz. Televizyon, kendi bütün estetik ve bilişsel boşluğunun görüntüsü olan teknik bir kusursuzluk yaratmanın yolunu bulmuştur. Bu da işin mutfağına girmenin nasıl yeni bir eğlence türü olduğunu açıklar. Ayrıca Bergman'ın, büyük bir neşe ve coşku içinde

televizyonun sanata kattığı şeyler konusunda Dallas'ın tamamen boş ama mükemmel bir sosyal mühendislik parçası olduğunu kabul ettiğini söylüyorsunuz. Edebiyatta ise aynı şeyi kesme işareti için söyleyebiliriz; estetik ve bilişsel olarak boştur ancak teknik olarak mükemmeldir. Televizyonun bir ruhu olmadığını söylemek, onun bütünleyici olgusunun olmadığını söylemektir. Ancak bu, otel odasında televizyonu bir kez daha açan, tüm görüntülerin eşdeğer olduğunu fark eden ve şu anını, geçmişini ve geleceğini akan zamana kurban eden yorgun bir eleştirmene danıştığınız zaman dışında geçerlidir.

Bilgiye en radikal eleştiri sinemadan gelir. Örnek olarak, Godard ve farklı bir yolla, yalnızca söylediği şeylerde değil, yaptığı şeylerde de somut olarak görülen Syberberg gösterilebilir. Televizyondan ise sinemanın ölüm tehdidi gelmektedir. Dolayısıyla, bu temelde düzensiz veya asimetrik çatışmaya girip "yakından bakmanız" gerektiğini düşündünüz. Sinemanın ilk ölümü, faşizm ile sonlanan otoriter gücün ellerinden oldu. Peki ilk ölümünde işin içinde radyonun olması gibi, neden ikinci ölüm tehlikesinde de televizyon var? Çünkü televizyon, yeni "denetim" güçlerinin derhal ve doğrudan haline geldiği biçimdir. Çatışmanın kalbine inmek adına, neredeyse bu denetimi, güce karşı çıkan bütünleyici işlev tarafından tersine çevirmenin ve dizginlemenin mümkün olup olmadığını ve yeni bir direniş türü olabilecek bir denetim sanatının geliştirilip geliştirilemeyeceğini soracaktınız. Savaşı sinemanın kalbine taşımak ve sinemanın bunu dıştan gelen bir sorun değil de kendi sorunu olarak görmesi, Burroughs'un, denetim ve denetenin bakış açısını

yazarların ve yetkililerinkiyle değiştirmesine benzer. Ancak sizin de söylediğiniz üzere Coppola'nın tüm tereddütü ile ama her şeye rağmen savaşarak sinemada yapmaya çalıştığı şey bu değil miydi? Siz de üslupçuluk özelliğini, kendini toplamaya çalışırken, onu denetlemeye ya da değiştirmeye çalışan sisteme dayanan yoğun ve sarsıcı sinema türüne veriyorsunuz. Zaten *La Rampe*'ta, görüntünün üçüncü aşamasının "üslupçuluk" olduğunu söylediniz. Ardında görülecek bir şey olmadığında, içinde ya da yüzeyinde de görülecek fazla bir şey olmadığını, görmemiz gereken şeyin önceden var olan ve var olduğu farz edilen görüntüler üzerinde kayan bir görüntü olduğunu öne sürdünüz.

Bu aşamada sanat Doğayı güzelleştirmez veya ruhsallaştırmaz, onunla rekabet eder. Dünya kaybolmuştur ve dünyanın kendisi "filme dönmüştür" ve bu da televizyonun sonucunda gerçekleşmiştir. Bu noktada "artık insana bir şey olmadığını, her şeyin görüntülere olduğunu" söylüyorsunuz. Hatta doğadaki bedenlerin veya bir manzaradaki insanların, bir şehirdeki beyinlerle değiştirildiği bile söylenebilir. Ekran artık ne bir pencere veya kapı, ne de çerçeve veya yüzeydir, yalnızca "veri" olarak görüntülerin kaydığı bir bilgisayar ekranına dönüşmüştür. Ama eğer dünyanın kendisi sinematik hale gelmişse ve dünya herhangi bir bütünleyici işlevi reddeden televizyon tarafından doğrudan denetlenen ve anında işlenen "yalnızca bir rol" durumundaysa, nasıl hala sanattan söz edebiliriz? Sinema "sinematik olmayı" ve rol yapmayı bırakmalıdır. Yeni bir tür direniş yaratmak ve gözetim ve denetimin televizyon ile ilgili işleviyle savaşmak

adına videoyla ve elektronik-dijital görüntülerle özgül bir ilişki kurmalıdır. Asıl soru televizyonun nasıl çöktürüleceği değil, televizyonun sinemanın uzantısının yeni görüntü türlerine dönüşme sürecini sekteye uğratmasını nasıl engelleyeceğimizdir. Çünkü sizin de vurguladığınız üzere, "televizyon, videonun potansiyelini —savaş sonrası modern sinemanın yerine geçme şansını, görüntüleri ayırma ve geri birleştirme dürtüsünü, tiyatroyla olan kopmasını, görüntüler ve sesler içinde olan insan vücudunu görüş şeklini— hor gördüğünden, ötekileştirdiğinden ve bastırdığından, tek umudumuz video sanatının kendisinin televizyonu tehdit edeceğidir."

Bu noktada, doğa ile rekabet edebilecek yeni, Şehrin ve Beynin sanatının ana hatlarını görüyoruz. Bu üslupçulukla bazıları kapalı olan, bazıları büyük umutlar vadeden önü açık farklı yollar görebiliriz. Bu üslupçuluk Coppola'nın, görüntülerin kamera olmadan birleştirildiği video "ön görselleştirmesidir". Kuklacılığın ve önden gösterimin arka plan görüntüler üzerine ortaya çıkan bir görüntüyü ürettiği, Syberberg'in katı ve ciddi anlamda zor yöntemi ise farklı bir üslupçuluktur. Pop videolarında, özel efektlerde ve uzaydan çekilen videolarda gördüğümüz dünyayla yaşadığımız dünya aynı mıdır? Pop videoları, hayali kalitesini kaybettiği noktaya kadar, Syberberg'in önerdiği "yeni birlikler" arayışında rol oynayabilirdi. Eğer reklam müzikleri, kısır zihinsel eksiklik döngüleri ve anlaması güç bir biçimde denetlenen epilepsi nöbetleri tarafından anında ele geçirilmeselerdi, pop

videoları geleceğin sinemasının yeni ussal döngüsünün planını dahi çizebilirlerdi. Uzay görüntüleri de eğer Burroughs'un söylediği üzere seyahat için son bir neden üretebilseydi ve "dua kitabını getirmeyi unutmayan, Ay'daki sıradan bir adamın" denetiminden kurtularak, Michael Snow'un *La Région centrale*'de yaptığı, görüntüleri birbirleriyle iletime geçirme ve sanat üzerinde yabani bir doğa kurma yolunu izleyerek sinemayı saf bir Aralık haline getirme örneğini daha iyi anlasaydı, estetik ve bilişsel yaratımda bir rol oynayabilirdi. Resnais, Godard, Straublar ve Duras'ın çalışmalarına yeni başlayan görüntü, ses ve müzik deneyinin neye yol açacağını ve bedensel duruşların üslupçuluğundan ortaya nasıl bir komedinin çıkacağını kim bilebilir? Üslupçuluk anlayışınız, tüm üslupçulukların farklı ve heterojen olduğunu, ortak bir ölçünün onlara uygulanmayacağını, bu terimin, denetim, yeni bir sosyal mühendislik kliniği için bunu ellerinden almadan önce sanatın ve düşüncenin yeni bir alan üretmeye çalıştığını anlayınca oldukça tatmin edicidir. Üslupçuluk, tüm bu çelişkili yönleriyle, umudun en kötü olasılıklarla iç içe olduğu, sinema ve televizyonun sarsıcı çatışmasıdır.

Gidip "bir bakmak" zorundaydınız, bu yüzden *Cashiers*'daki bağlantılarınızı bırakmadan, *Liberation*'da gazeteci oldunuz. Bir gazeteci olmanın en çekici nedenlerinden biri seyahat etme isteği olsa da, bir dizi soruşturma, rapor ve yolculuk biçiminde kritik parçaları içeren yeni bir dizi hazırladınız. Yine bu noktada, bu kitabı gerçek bir kitap yapan şey, her şeyin, *La Rampe*'ın, melankolik bir şekilde sonlandırdığı sarsıcı sorunun etrafında örülmüş olmasıdır. Seyahat

üzerine yapılan herhangi bir düşünme, biri Fitzgerald'da, diğeri Toynbee'de, üçüncüsü Beckett'ta ve sonuncusu da Proust'ta bulunan dört gözleme dayanmaktadır. İlki, kişinin uzaktaki adalara ya da vahşi bölgelere bile seyahat etmesinin, İncil'i, çocukluk anılarını ve düşünce alışkanlıklarını beraberinde götürmesi halinde asla gerçek bir "uzaklaşma" anlamına gelmediğini söyler. İkincisi ise, seyahat etmenin göçebe bir ideal olmayı arzuladığını ancak bunun gülünç bir arzu olduğunu, çünkü göçebelerin aslında yer değiştirmek, ayrılmak istemeyen, ellerinden alınan toprağa umut besleyen insanlar olduğunu söyler. Siz de güneye gitmenin oldukları yerde kalmak istemeyen insanlarla karşılaşmak zorunda olma anlamına geldiğini söyleyen bir Van der Keuken filminden söz ediyorsunuz. Çünkü Beckett'ın gözlemine, en derin olan üçüncü gözleme göre, "bildiğim kadarıyla seyahat keyfi için seyahat etmiyoruz; aptalız ancak o kadar değiliz." Peki nihai olarak kendi gözlerimizle görmekten, —bu, Çinlilerin söylendiği kadar sarı olup olmadığını ya da bazı olasılıksız renklerin, yeşil bir ışının, mavimsi morumsu bir havanın bir yerlerde var olup olmadığını öğrenmek dahi olsa— bir rüyadan veya bir kabustan kaynaklanan açıklanamaz bir hissi kontrol etmeye gitmekten başka neden ne olabilir? Proust'a göre gerçek bir hayalperest, merak ettiği şeyi gidip kendi görendir... Sizin durumunuzda ise, seyahatlerinizde ortaya çıkarmayı amaçladığınız şey, tüm dünyanın gerçekten bir filme dönüşmesi, o yönde ilerlemesidir, tıpkı televizyon gibi, tüm dünya bir filme dönüşüyor. Bu yüzden seyahat etmek, bir şehrin ya da belli bir şehrin "medya tarihinin

hangi noktasına" eriştiğini görmek anlamına gelir. Böylece Sao Paulo'yu kendi kendini tüketen bir şehir beyni olarak tarif ediyorsunuz. Kurosawa'yı görmek ve Japon rüzgarlarının *Ran* sancaklarını nasıl doldurduğunu gözlerinizle görmek için Japonya'ya dahi gidiyorsunuz. Ancak o gün rüzgar yoktur ve onun yerine perişan rüzgar makinelerini görürsünüz. Bunlara, mucizevi bir şekilde görüntüye yalnızca görüntüde var oldukları ve görüntü tarafından yaratıldıkları için görüntünün koruduğu düşünceler olan sabit içsel bütünleyici olgunun katkıda bulunduğunu fark ediyorsunuz.

Seyahatleriniz sizi karışık duygular içinde bırakmıştır. Öte yandan, eleştirel kötümserliğinizden, her yerde dünyanın filme döndüğünü ve bunun televizyonun sosyal ve öncelikli denetim işlevi olduğunu fark ediyorsunuz. Bir diğer açıdan, eleştirel iyimserliğinizden filmin kendisinin hala sınırsız olasılıklara sahip olduğunu ve tüm yolculuklar artık televizyonda olan şeyleri görmeye indirgendiğinden filmin nihai yolculuk olduğunu idrak ediyorsunuz. Bu iki sicimin buluştuğu yerde, kendi kendinize yaptığınız bir manik depresyon, bir baş dönmesi, sanatın özü olan bir üslupçuluk ama aynı zamanda da bir savaş alanı olan sarsılma vardır. Bazen de iki taraf arasında karşılıklı bir etkileşim var gibi gözükmektedir. Böylece televizyon setleri arasında dolaşan gezgin, düşünmeyi bırakamaz ve filmi oyun ve haber programlarından ayırarak asıl olduğu şey olarak görür. Bu, kurduğunuz televizyonla ilgili seri içinde küçük bir sinema yaratan bir iç patlamadır. Örnek olarak üç şehir serisi ya da üç tenis şampiyonu gösterilebilir. Tersine, eleştirmen olarak

sinemaya geri döndüğünüzde, en düz görüntülerin bile neredeyse fark edilmeden, katmanlı olarak, içinde seyahat etmenizi sağlayan çeşitli derinliklere sahip olmakla birlikte, bütünleyici bir yolculukla denetim dışı kaldığını daha iyi görüyorsunuz. Wajda'nın üç başarısı, Mizoguchi'nin üç tür hareketi, Imamura'nın keşfettiğiniz üç senaryosu, Bergman'ın *Fanny and* Alexander'ında planını çizdiğiniz üç büyük döngü; yine karşılaştığınız, sinemanın üç işlevi — güzelleştirici hayat tiyatrosu, ruhsal yüz antitiyatrosu ve sihrin rekabetçi çalışması. Neden 'üç', kitabınızdaki analizlerde pek çok biçimde yer alıyor? Belki de ikiyi bire indirgeyerek her şeyi kapattığı veya ikiliği ele alarak birlikten uzaklaştırdığı ve geliştirerek ileri götürdüğü içindir. "*Üç* veya Denge İçindeki Video: Kritik İyimserlik ve Karamsarlık" sonraki kitabınızın adı olabilir mi? Savaşın kendisi, o kadar çok biçim alır ki, herhangi bir arazide savaşılabilir. Amerikan sinemasının geliştiği ilerleme hızı ile Sovyet sinemasının tarttığı ve koruduğu materyalin yavaşlığı arasındaki savaş buna örnek olarak gösterilebilir. Bir metinde şunları söylemiştiniz: "Amerikalılar, sürekli hareket, uçuş hızı ve çizgileri, hafiflik durumunda ağırlığının ve maddeselliğinin görüntüsünü boşaltan hareket üzerine yapılan çalışmaları oldukça ileriye taşımıştır. Avrupa'da ise, hatta SSCB'de dahi bazı insanlar kendilerini ötekileştirerek öldürme riski altında iken, yavaşlamış ve süreksiz olan hareketin öteki yönünü keşfetme lüksünü yaşamaktadırlar. Paradjanov ve Tarkovsky, kendilerinden önce gelen Eisentein, Dovzhenko ve Barnet gibi, biriken ve yığılan sorunu gözlemler. Onlarınki Sovyet surlarının, o hareketsiz

imparatorluğun sinemasıdır..." Eğer Amerikalılar daha da hızlı gitmek için (ve en yüksek hızları kontrol etmek için) video kullandıysa, Godard'ın Coppola'ya "önerdiği" üzere video, koruyan, kontrol edilemeyen yavaşlığa nasıl geri döndürülebilir?