

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>



bir
**Wim
Wenders**
kitabı

YÖNETMENLER DİZİSİ >3

es YAYINLARI: 14
Yönetmenler: 3

Eylül 2004
ISBN: 975- 8716-23-9

© Bu kitabın Tüm Hakları
Yayınlarına aittir

es
YAYINLARI

Baskı: Dijital Baskı Tekniğiyle Es Yayınlarında Üretilmiştir
Kapak Tasarımı: Orhan Göktuğ Gündoğın
Kapak Baskısı: Ap Ofset
Cilt: Güven Mücellit

Osmanağa Mah. Osmancık Sok. No:7/4 Kadıköy / İstanbul
Tel: 0216 414 59 12 / 13

bir

Wim Wenders

kitabı

Hazırlayanlar:

Hamdi Arslan, Ethem Olcay, Şenol Erdoğan



İÇİNDEKİLER

Giriş	7
Fotoğraf Adaleti Yeniden Kurar	9
Wim Wenders'in Yaşamına Yönelik	11
Wim Wenders'in Sinemasına Kısa Bakış Wim Wenders'in "Amerikan Rüyası"nın Başlangıcı	14
Avrupa'ya Dönüş Wim'in Amerikan Rüyası	18
Wenders'in tüm Kısa Metraj Çalışmaları	38
Wenders'in Belgesel Film Çalışmaları	61
Wenders'in Uzun Metraj Çalışmaları	84
Yönetmenin Filmografi Dışı Çalışması: "About The Willages"	143
Ek: Wenders'in Sinema Kritikleri	143
Ek: Perdenin Ötesindeki Wim Wenders	159

GİRİŞ

“Wenders kimdir”den ziyade, “Wenders nedir” sorusu önemli. Sahi, nedir Wenders, çok özel bir kitlesi olan ve çok özel filmlere sahip bu adam; Rock N’ Roll, Zaman, Sinematografi ve Yol bileşkesi bir kimlik bizim için. İlk peliküllerden, sinematograf makinelerinden, çağın stedicamlerine değin gerçek bir sinema insanı. Foto-grafi ile Sinema-tografi’nin mükemmel boyutu, fotoğrafın durgunluğunu pelikülün deviniminde eriten yada pelikülün hareketini fotoğrafın sabitliğinde çivileyen, zamanı görüntü ile yazabilen, sinemanın görmezden gelinen “meta”(üst) boyutuna erişebilen ve onu bu bağlamda irdeleyen, Bioskop’tan ve de Lumiérlerden kendisini bir türlü alamayan ama kameranın son geldiği noktayı da dibine kadar sömüren, muazzam bir adam. Hepsi bu işte!

Bu kitabı hazırlamak olağan dışı bir zevkti. 1967 ilk dönem, avangarda varan kısa metrajlarından, 70’te hâlâ aynı izleri taşıyan, muazzam iç ve dış yolculuk filmi Summer in the City ve Im Lauf der Zeit ve de diğerleri; tümü, muazzam bir aura, olağan dışı bir çekim etkisi. Ruhun ve bedenin birlikte çıktıkları tinsel ve bedensel bir yol ve yolculuk. Wenders’in sinemasını irdelemek kimin haddidir, ya da başka büyük bir yönetmenin... İşte bu yüzden abdallıkla aptallık

izgisini birbirine sokmak istemeyen biz, onun sinemasını eleştirmek gibi haddimiz olmayan bir işe girmedik. Sadece Wenders ve filmleri diyoruz kısacası.

Bu çalışmayı hazırlarken çaba gösteren herkese ve ayrıca görsel arşivimizi destekleyip tamamlayarak bize muazzam bir iyilik yapan **GOETHE INSTITUT INTERNATIONES İSTANBUL**' a sonsuz teşekkürlerimizi iletiyoruz.

Bu alışma Ernest Wilhelm Wenders'e adanmıştır...

şENOL ERDOĞAN
AĞUSTOS 2003
KADIKÖY

Fotoğraf Adaleti Yeniden Kurar*

Wim Wenders

Bir film çektiğinizde her zaman birçok insanla
uğraşırsınız.
Kameranızın önünde her zaman oyuncular olur.
Anlatacağınız bir hikaye vardır.
Uymanız gereken bir program vardır.
Kısıtlı bir bütçeniz olur.
Seyahat ettiğinizde ve fotoğraf çektiğinizde farklı bir
ritmim vardır.
Aniden, ufuk, gökyüzü, binalar, ağaçlar ve çevredeki
her şey önem kazanır.
Ah, evet, insanlar da, fakat onlar çevreleri içinde
buharlaşırlar.
Fotoğraf adaleti yeniden kurar:
Manzara artık sadece hikayenin içinde geçtiği arkaplan
değildir.
Filmlerde, manzaraların ve mekanların gittikçe artan
bir şekilde oyun dışı bırakıldıklarını hissediyorum.
Televizyon üslubuna, odaklanmamış arkaplanlara karşı
yakın çekimlerin hakimiyetine kurban oldular.
Bir filmde, belirli bir çerçeve içinde olmayan her şey
gene de vardır.
Bir sonraki kesmede ya da kamera bir yandan öbür
yana dönmeye başladığında görülür hale gelebilir.
Bir fotoğrafta, çerçeveniz dışındaki her şey sonsuza
dek dışlanmış olarak kalır.
Belki bu benim sürekli şeyleri merkeze almaya
çalışmamın nedenidir; böylece şeyler azami düzeyde
bir güvenlik alanına sahip olurlar.

Bir fotoğraf çekmek, bir odanın dışına, dışarıdaki dünyaya pencereden bakmak gibidir. Fakat pencereye daha fazla yaklaşamazsınız, tüm gördüğünüz dünyanın pencereyle çerçevelenen kısmıdır.

Bir filmde, pencereye kadar gidebilir ve oturduğunuz yerden görmediğiniz her şeyi görebilirsiniz.

Bir fotoğraf çekerken, itimat edebileceğim bir çerçeve bulamazsam ve bu yüzden kendimi kaybedersem, ya da eğer bir merkez, ya da ufuk çizgisi ile onun şeklini verdiği manzara arasında bir denge yoksa, ya da çizgilerin ya da renklerin ahengini göremezsem, tüm tecrübe anlamsız hale gelir- resim boş kalır.

Doğru, fotoğraflarımda çok insan yoktur, fakat her zaman, bir gün artık orada olmayacak, insanların arkalarında bıraktıkları ya da biz konuşurken ortadan kaybolabilecek bir şeyler vardır.

Kaybolan her şey beni cezbediyor.

Fotoğraflarıma bakarsanız, insanları kasten onların dışında bırakmaya gayret ettiğimi düşünebilirsiniz. Fakat tam tersine, çoğunlukla beyhude yere birinin yaklaşmasını beklerim.

Son kertede, manzaraların tamamen bizim varlığımızla etkilenmemiş olduklarını görebilirsiniz. Evlerimiz, asfaltımız ve arabalarımız bile kalıcı bir etki bırakmaz.

Los Angeles, Ocak 1997

WIM WENDERS'İN YAŞAMINA YÖNELİK BİR KAÇ SÖZ

1945 senesinde Almanya, Düsseldorf'ta doğan Wenders; tıp ve felsefe eğitimi aldığı sıralarda eğitimine ara verip Paris'e bir yıllığına yerleşip resim ve gravür eğitimi almaya başladı. Bu sırada da Cinémathèque Française'e devam etti. Ülkesine döndüğünde 16 mm'lik bir kısa film çalışması yapan Wenders sinema okumaya karar vererek döndüğü yıl Münih Sinema Okulu'na kayıt oldu. Filmkritik, Süddeutsche Zeitung, Twen gibi dergilerde film eleştirileri yazarak sinema yazarlığına bulaştı. 1970 senesinde uzun metraj debutu olan Summer in the City'yi yaparak okulunu bitirdi. Filmverlag der Autoren'in kurucuları arasında yer aldı. Ülkesinin ve kültürünün Amerikan kültürü altında kalışını deruni bir boyutta irdelediği ilk dönem filmlerine başlayan yönetmen Die Agnst des Tormanns beim Elfmeter filmi ile 1972 yılında adını duyurdu. Sonrasında ise kendisine “yol filmleri yönetmeni” dedirtecek olan filmlerini çekmeğe başladı. Yönetmen bu tarzı ile modern insanın yalnızlığı ile ilintili olarak iletişimsizliği üzerine eğildi. 77 senesinde yaptığı Amerikan polisiye yazarı Highsmith'den bir uyarlama olan Der Amerikanische Freund ile daha büyük prodüksiyonlara geçebilme şansına sahip oldu. İlgi duyduğu iki yönetmen: Nicholas Ray ve Samuel Fuller'e de bu film de rol vermişti Wim. Bu ilk renkli film çalışmasıyla Wenders, Coppola'nın dikkatini çekti ve Coppola'nın daveti üzerine ABD'ye gitti. 1978 yılından itibaren yönetmen çalışmalarını hem ABD hem

de Avrupa'da sürdürdü. ABD de ki ilk film çalışmasını 1982'de Coppola'nın yapımcılığı ile Hammet adı altında gerçekleştirdi. Yapımcısı ile fikir ayrılıklarına düştüğünden dolayı Wenders filmi dört yılda çekebildi ve ortaya ilginç, değişik bir polisiye çıktı. Hammet'in çekimlerinin sonlarına doğru yönetmen aynı zamanda; kanserden ölmek üzere olan Nicholas Ray'in yaşamının son dönemlerini filme çekmeğe başladı. 1980 sensinde ortaya mükemmel bir film olan Lightning Over Water- Nick's Movie çıktı. Wenders 1982 senesinde Avrupa'ya döndü ve Portekiz'de Der Stand der Dinge isimli oldukça değişik çalışmasını ortaya koydu. 1985'de ise Tokyo'ya gitti ve büyük sinema ustası Yasujiro Ozu'ya bir saygı filmi niteliğinde olan Tokyo-Ga'yı çekti. Daha sonra ise; Paris-Texas'da kayıplara karışan karısının peşinden Texas'a giden ve orada Amerikan kültürünün gerçek yüzünü keşfeden bir adamın öyküsüydü anlattı. Film yalnızlık sinemasının kusursuz örneklerinden birisi olarak kabul gördü ki aldığı Altın Palmiye yönetmene büyük bir prestij kazandırdı. Ve Wenders 1987 yılında ülkesine döndü. Dönüşüyle bir, Der Himmel über Berlin filmini çekti. Bu çalışmasıyla 88'de Cannes'da En İyi Yönetmen ödülünü aldı. Aynı zamanlarda Written in the Best adlı kitabını yayımlattı ki bunun ardından sinema, fotoğraf ve benzeşik sanat dalları ile ilgili kitaplarını yayımlatmaya devam etti. Bir yıl sonrasında Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde onursal doktora ünvanını aldı. Bu aralarda belgesel niteliğinde filmler yapan Wenders, Antonioni'nin çektiği Par dela les Nuages filminde büyük yönetmene neredeyse asistanlık yaparak mütevaziliğini de göstermiş oldu. Son döneminde filmlerini genellikle ABD'de İngilizce

olarak çeken Wenders'in tam filmografyasını aşağılarda bulacaksınız ki açılımlarına zaten gireceğiz.

Yeni Alman Sinemasının ve bu ismin boyutlarının ötesinin önemi su götürmez yönetmeni Wim Wenders, sinemayla karşılaşmasını şöyle anlatır: "Sinemaya ilk gittiğimde yanlış bir filme girmiştım. Şimdilerde neredeyse biten ama o zamanlar revaç olan iki film birden gösterimlerinden biriydi bu. Şışman ve Aptal filmi Dört Nala Giden Cesetlerin Gecesi filmi ile bir sunuluyordu. Filme büyükannem ile bir gitmiştım ve biz içeri girdiğimizde Dört Nala Giden Cesetlerin Gecesi başlamıştı bile. Yanılmıyorsam 7-8 yaşlarında falandım ve o günden beri sinema ile tuhaf-korkulu bir ilişkim olmuştur. O film, yıllarca düşlerime girdi."

Wim Wenders'in filmcilik yaşamına bakmak gerekir biraz; bir film okulunu bitirmiş olması onun Wenders olması için yeterli ya da tek olgu değildi elbet. Her gerçek sinema ilgilisi kişinin bilebileceği gibi bir sinema okulunu bitirmek herkesi yönetmen ya da sinemacı yapmaz.

Yönetmenin hayatında önemli ilk nokta öğrenimini yarıda bırakarak Paris'e gitmiş olmasıdır dersek bu hiçte yanlış olmaz. Wenders'in Fransa'ya gidişinin asıl sebebi IDHEC'de öğrencilikti ama gelgelelim okula alınmadı ve o da Paris'te kalarak belki de IDHEC'e girmekten daha iyi bir iş yapmış oldu. Biyografisinde de değindiğimiz gibi, bu süre içerisinde Wenders'in aksatmadan yaptığı tek şey; Henri Langlois'in Cinémathèque'inde gösterimlere girmesiydi ki yönetmen "Amerikalı Arkadaşım" çalışmasını Langlois'e adayacaktı. Wenders film tarihini burada öğrendiğini ifade eder. Ozu'yu burada tanımasına değin bir çok önemli nokta hep bu süre içerisinde

WIM WENDERS'İN SİNEMASI ÜZERİNE KISA BİR BAKIŞ VE “AMERİKAN RÜYASI”NIN BAŞLANGICI

Bazı eleştirmenler, Wenders'in Amerika'ya olan sevgisini ve okyanus ötesi tutkusunu ifade ettiğini sinematografik kanonlara olan derin saygısını özellikle irdediler. Düsseldorf'lu



yönetmenin Amerika'dan ve bu ülkenin temsil ettiği efsanelerden etkilendiği herkesin bildiği bir gerçek. İlk uzun metrajlarını çevirdiği dönemlerden beri rock, onun filmlerinde görülen değişmez bir unsur. Hatta yönetmenin kesin bir tavırla söylediği 'Rock, benim hayatımı kurtardı' cümlesi de meşhurdur. Onun Amerikan polisiye, gangster ve yol filmlerine olan aşkını da bilmekteyiz zaten. Eğer okyanus ötesi sinema alışkanlığından sıyrılmaya çalıştığını ve Alman edebiyatına olan aşkını bir kenara bırakırsak onun, Avrupa karşıtı tipik bir Amerikalı sinemacı olduğunu düşünebiliriz. Pazar kuralları açısından yaklaşırsak (ki Wenders hala bu pazar kuralları karşısında dayanıklılığını sürdürmektedir) Amerikalı Arkadaş, onun 'en Amerikan filmidir' diyebiliriz. Ancak

eleştirmenlerin büyük çoğunluğu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya’da idealize edilen Amerikan yaşam tarzını ve bu yaşam tarzının yerel konuma, Almanya’nın sosyo-kültürel dokusuna nüfuz edişini olumsuz yönde karşıladı. Eğer bu şekilde düşünürsek Wenders’in Alman bir yönetmen olduğunu, hatta yeni Alman sineması yönetmenlerinden bile daha Alman olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu durum seyirciye, Wenders’in sinemasına daha politik, hatta tarihsel ve sosyolojik açıdan bakma olanağını veriyor. Yönetmen, filmlerindeki karakterlerle ilgili olarak ‘Onların geriye gitmeleri, onları geçmişlerine, ebeveynlerine, tarihlerine götürüyor. Sonunda bu durum onların politikanın eline düşmelerini sağlıyor’ demektedir. Wenders’in sinemasında Alman halkının tarihine, Almanya’nın Nazi geçmişine ve ‘ülkenin yaralarını yaşanan acıları unutarak sarmaya’ dolaylı yoldan değiniliyor.

Aşağı yukarı bütün Alman entelektüeller zaman zaman bu problem üzerine konuşuyorlar. Alman tarihinin Nazi geçmişine ilişkin olarak, yeni Alman sinemasının bir başka ismi Werner Herzog’un Mayıs 1977’de bir röportajında yaptığı açıklamayı gündeme getirmek ilginç olabilir: ‘Ulusal Alman kültüründen bahsederken önemli bir açıklama yapmak gerek. Üçüncü Reich dönemi ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında barbarlığın kokusu Alman kültürünün etrafında dönüp durmaktadır (...) 20’li yıllarda Murnau, Fritz Lang, Pabst ve diğerleri haklı yönetmenlerdi, ve biz de onlar gibi haklıyız (...) Alman sinemasının yeniden doğuşu yaşanmakta, büyük bir canlılık var (...) Alman kültürü yeniden ulusal kültürün içine işlemekte. Birçok insan bizim 30’lu yılların büyük

yönetmenleriyle, dışavurumcularla tarihsel ve stilistik anlamda bağlarımızın olduğunu düşünmekte. Ama böyle değil. İkinci Dünya Savaşı sonrasında otuz yıl boyunca bu devamlılık yıkıldı. Başka hiçbir ülkede böyle bir yıkım yaşanmadı: Yeniden ele aldılar, savaş sonrasında Yeni Gerçekçiliğin başladığı ve sonra devam ettiği İtalya'da olduğu gibi (...) Böyle söylüyorum çünkü Alman kültürü bu kötü kokuyu önümüzdeki iki yüz yıl boyunca taşımaya devam edecek (...) Ön yargılar yavaş yavaş birikiyor ve asırlar boyunca bu kötü koku Almanlara mâl edilecek ve her zaman bir engel oluşturacak.'

Wenders, Nazi tarihi ve geçmişin hayaletleri üzerine açıkça konuşmamıştır, ama filmleriyle akademik tartışmalara göre ileri bir adım atmış ve savaş sonrasını yaşamış genç bir yönetmenin gözünden gerçeği incelemiş, tasvir etmiştir. Yönetmenin filmleri, savaş sonrası Almanya'da gündelik yaşamın gerçeğine, Amerikan kültürü tarafından sömürülen halka bir bakıştır. Wenders, savaş sonrası Almanya'sı hakkında şunları söylemiştir: 'İlk güçlü etki, yabancı kültürlerle kapılmak ve başkalarının tarihinde boğulmak oldu. 50'lerin başlarında ve 60'larda da hakim olan Amerikan kültürüydü. Bir başka deyişle, yirmi yılın açtığı deliği ve bu deliğin nasıl doldurulduğunu unutmaya gerekliliği... Fransa, İtalya ve İngiltere'dekinden çok daha yoğun biçimde Amerikan kültürünü taklit ederek... Amerikan ordusu buradaydı ve hala burada (...) Ancak Amerikan emperyalizminin etkisi Almanların kendi geçmişleriyle yaşadıkları problemlere dayanıyor. Bu problemleri unutmanın bir yolu da Amerikan emperyalizmini kabul etmek oldu (...) İşgalci güçler hiçbir zaman reddedilmedi, aksine

kabul gördü, suçluluk duygusundan ve açılan deliği kapatmak için. Bu deliği sakızla, Polaroid fotoğraflarla kapattık'. Wenders, 20'li ve 30'lu yılların Alman sinemasından, Fritz Lang gibi geçmişin büyük yönetmenlerinden bahsettiğinde yurttaşlarıyla bir polemik oluşturuyor: 'Fritz Lang öldüğü zaman onun ölüm haberini vermeyen gazete, özellikle dergi yoktu. Ancak İtalyanlar ve Fransızlar bizdekinden daha bilgiliydiler ve onların basını daha övgü dolu yazılar yazdılar. Hiç kimse yirmi yıl boyunca onun eserine değer verilmediğini söyleyemez (...) Bence Lang'ın önemi Almanya'dan Amerika'ya gittiğinde ortaya çıktı. Onun Amerika'ya gitme nedeni ve oradaki filmlerinin daha kötü oluşu sinema tarihi açısından önemli bir temsil niteliğini taşıyor. Aslında Amerika'da yaptığı filmler tam olarak daha kötü değil, daha farklılar. Almanlar, tam olarak da Lang'ın bu dönemine değer veremiyorlar. Ancak Amerika'ya gidişinden de yine onlar sorumlu.'

1977 yılının sonlarında Wenders, Lisa Kreuzer ile birlikte, yeni projesini gerçekleştirmek üzere güneydoğu Asya'ya ve Avusturalya'ya gider. Zaten o dönemde Wenders, on beş farklı ülkede geçen, çok sayıda farklı dilin konuşulduğu ve modern teknolojinin sunduğu bütün araçların kullanıldığı bir filmi çekeceğinin ipuçlarını verir. Bir yerden diğerine gitmenin saçma olduğunu, dünyanın her yerinde aynı objelerin, aynı yemeklerin ve aynı arabaların var olduğunu anlatan bir sinema projesi. Bu proje öncelikle finansman nedenlerinden dolayı, ikinci olarak da yönetmene Avustralya'dayken gelen bir telgraftan dolayı (Francis Ford Coppola tarafından, San Francisco'dan gelen ve yönetmeni bir sinema filmi

AVRUPA'YA DÖNÜŞ

Paris Texas ile Wenders, Amerika tecrübesini sonlandırır. Mart-Nisan 1984'te Avrupa'ya dönüşüyle kendi bilincinde oluşan Amerika portresini, efsane olmaktan çıkarıp gerçekçi bir tonla ele alan "American Dream"e ithafen aşağıda yer alan yazıyı kaleme alır.

Wim Wenders [in] Amerikan Rüyası*

Bununla ne demek istendiğini herkes gayet iyi biliyor. Öyleyse herkesin bildiği bir şey hakkında yazmama gerek yok. Fakat belki benim halen bilmediğim bir şey kimsenin de bilmediği bir şeydir. Yazarak bir şeyler keşfetmeyi başarabilecek miyim? Mesleğim kendimi sözcüklerle ifade etmek değil. Ben ne filozofum, ne sosyolog, ne de psikolog. Gazeteci bile değilim. Benim mesleğim görülecek, bir anlatı veya bir yazı formunu alabilecek şeyi sinemada, görüntü halinde görmek ve göstermektir. "Amerikan rüyasını felsefi olarak, toplumsal olarak işleyemem. Yalnızca aklımdan geçenleri aktarabilirim. Görüntü: Gördüğüm şey. Rüya: Bir şeyi bir iç göz aracılığıyla görmek. Fakat insan bir şeyi gözlerinin tam önünde görürse hâlâ daha rüya görebilir mi? Yedi senedir Amerika'da yaşıyorum. Benim Amerikan rüyam ne oldu? Ve kendi başına rüya gören Amerika benim rüyamdan ayrılabilir mi? Onun rüya gördüğü doğruysa eğer.... Amerika ve Amerikan rüyası: dıştan. Amerika ve Amerikan rüyası: içten. Her ikisi de "Amerikan Rüyası".

*Autrement dergisinin Eylül 1986 tarihli 52. sayısında yer alan bu Wenders metni Hülya Ersöz tarafınca Türkçeleştirilmiştir.

Başta budalalıklar karmaşasından başka bir şey düşünmüyordum. Kafamda binlerce defa düşünülmüş bulamaç. Bu konuda daha nasıl düşünebilirim? Bu büyük bir klişe olmalıdır. Aksi takdirde bunlar her şeyden daha inatçı bir şekilde kaçacak ve ne düşünüldüğü ancak belli belirsiz ifade edilecektir.

Bu rüyada söz konusu olan nedir? Bu rüyayı kim görür: Ve hangi hakla? Kimin hesabına? Kim Amerikalıdır? (Tabii ki Kuzey ve Güney Amerika vardır. Tabii ki Kuzey Amerika'da ABD ve Kanada vardır. Tabii ki ABD'li Amerikalılara "Amerikalı" denir. Tabii ki ayırım yapmak gerekir. Fakat ben ABD'yi "Amerika" olarak adlandırmak istiyorum, çünkü rüyalarının adı budur.)

Amerika bugün iki farklı şeyi gösterir: Bir ülkeyi, coğrafi olarak ABD'yi, ve bu ülkenin fikrini, ona eşlik eden ideali "Amerikan rüyası": Bir ülkenin rüyası rüyanın geçtiği yaşanılan bir diğer ülkede, rüya sözcüğü çok anlamlı. Kimileri için uyku esnasında düzenli olarak bir çeşit "rüya görmek" anlamına gelir. Diğerleri için uyanıklık esnasında bir temsil, bir umut, çoğu için daha iyi bir gelecek. Bu anlamda "Amerikan rüyası" çift taraflı, nostalgik ve siliktir.

"Amerika'da olmak istiyorum" derler jetsleri Batı Yakasının Hikayesinden alınmış ünlü şarkılarında. Oysa zaten Amerika'dadırlar. Fakat yine de oraya gitmek isterler.

Fakat başka bir ülkeye, kutsal toprağa ulaşamayacaklardır, çünkü jetsler Porto Rico'dandır ve Siyah ve Latin Amerikalı nüfusun yarısı işsiz ve umutsuzdur.

"Amerikan rüyası" daima el altındadır. Bu demektir ki: Büyük bir çoğunluk için bir rüya, azınlık için gerçeklik. Azınlık çoğunluğun rüyasını gerçekleştirebildi. Söz konusu olan nedir? Sonsuz olanaklar mı? Arabalar, evler, havuzlar mı? Geniş ovalar mı? Okyanuslar arasındaki sınırsız alan mı? Otoyollar ve moteller mi? Macera ve özgürlük istenilen şey olmak mı? Özgürlük mü? Hangi özgürlük, özgürlük heykelini çağrıştırır? Bu nedenle bir kere daha: "Amerikan rüyası", bu ne demek? Ne kadar çok düşünürsem o kadar az biliyorum. "Fikirler" o kadar çok sarsılıyor. Bana sanki dünkü bir şey anımsanıyormuş gibi geliyor alaylı ve utanmadan gerçekten bu rüyayı yermekten daha kolay bir şey olamaz. Bu çok yanlış anlaşılmıştır. Birçok kimse onun bedelini ödemek zorunda kalmıştır ve yalnızca sinemaların gişelerine değil. Bu umut çok boştu. 20. yüzyılın ikinci yarısında açgözlülük, kibir ve iktidar susamışlığı için büyük bir bahaneydi. Bütün bunlar bu rüyanın içinde miydi?

Bu "Amerikan rüyası" sona mı erdi? Acaba biri daha hâlâ bu rüyayı görüyor mu? Yoksa artık bu rüya yalnız sinemada mı görülüyor? Amerika sinemanın bir icadı değil mi? Amerika rüyası sinema olmaksızın dünyada bulunabilir mi?

Dünyanın başka hiçbir ülkesi kendini böyle satmamıştır ve görüntülerini, kendi görüntülerini tüm büyük ülkelere böylesine yaymamıştır. Altmış veya yetmiş yıldan beri, sinema var olduğundan beri Amerikan filmleri veya Amerikan filmi türü kutsal, eşsiz, biricik toprak rüyasını yaymaktadır. Amerikan televizyonu bu reklam kampanyasını tüm gezegenin en büyük boyutuna ulaştırdı. (Sık sık fark edilmiştir,

reklam sadece tanıtmaya gereksinim duyan bir şey için yapılır. Neden bu ülke diğerlerinden fazla reklam yapıyor? Acaba bana ihtiyacı olduğu için mi?)

"Amerika" milyonlarca dünya göçmeni için, özellikle Avrupa'nın ezilen insanları için bir umuttu. Şimdi bir zamanlar umut edenler buraya yerleştiler ve "Amerikalı" oldular. (Onları "Avrupalı" veya "Beyaz adam" diye çağırarak çok az Kızılderili kaldı.) "Amerikalı" olduktan sonra bugün umutları ne durumda? Tüm dünyanın rüyalarından oluşan bir ülke acaba ne hayal eder? Kendini mi? Amerika yalnız "kendi için" mi mevcut? Yoksa tam aksine onu dünyanın rüyalarının yansıdığı büyük bir beyazperde olarak mı algılamak gerekir? Amerika büyük bir yansıma değil midir?

Amerika görüntüler ülkesi. Görüntüler ülkesi. Görüntü için ülke. Yazı bile burada hiçbir yerde olmadığı gibi görüntü olayı olmuştur. Sınırsız bir hayal gücüyle harfler ve sayılar işaretler, yeni ikonlar haline gelmiştir.

Her yerde görüntüler ve işaretler dev tablolar üzerinde, fotoğraf halinde, resmedilmiş, neon ışıklarında. Hiçbir yerde böyle bir sanat, hiçbir yerde böyle bir işaret enflasyonu yoktur, hiçbir yerde göz böylesine meşgul edilmemiş, böylesine hapsedilmemiştir. Hiçbir yerde görüntü bu derece kışkırtıcı, bu derece baştan çıkartma amaçlı olmamıştır. Hiçbir yerde bu tür özlemler ve gereksinimler olmamıştır, çünkü hiçbir yerde onu görmek için bu tür tutkular üretilmemiştir.

Bu nedenle hiçbir yerde görüntü bu derece köreltilmemiştir.

Öyleyse her zaman bir öncekini aşan, daha parlak görüntüler bulmak gerekir. Yok olan ise, basit şeylere bakış, doğa. Tüm büyük doğal parklarda, sanki doğa ancak park tarzında var olurmuş gibi (güzel olan her yerde zaten, doğayı Disneyland'a dönüştüren bir park var) fotoğraf çekmek için belli noktalar gösterilir. Fotoğraf ayarları önceden belirlenmiştir, milyonlarca insan, aynı görüntüleri elde edebilsinler diye.

"Amerikan televizyonu"nın izleyicileri ve dünyaya bakışıyla gerçekleştirdiği şey de budur.

Görüntülerin gücü: Gerçekleme gücü, gücün gerçekleşmesi.

"Amerikan rüyası". Bir rüya sözcüklerden çok görüntülerden oluşur, insan bir rüya görür.

Fakat uzun zamandır kendilerine gösterilen şeyleri algılamaya alıştıkları için görmeyi unutan insanların ve ülkenin rüyası nasıl görülmeli? Onlar artık kendi rüyalarını görmüyorlar. Yalnız, kendilerine gösterileni algılıyorlar. Eğer bunlar kendileri için üretilmişse... Birbirine çok yakın iki sözcük: Üretim-Kandırma. Her iki durumda insan yönlendiriliyor: Yönlendirilmek. Etken "görmek" sözcüğünün edilgen şekli gibi.

Geçenlerde yeni korku filmlerinden birini görmek için New York'ta bir sinemaya gittim. Korku filmde değil, seyircideydi. Çoğunluğu daha çocuk ve genç olan seyirci var gücüyle alkışlıyor ve her defasında daha kanlı ve daha acımasız olan her yeni cinayette deliller gibi bağırıyordu. Belki de bu nedenle artık western çevrilmiyor. Çünkü cinayet olarak onlarda ateş etme ve asılmaktan başka ne var?

John Ford'un filmleri bu seyirci için mutlaka seyri imkansız filmlerdir, gözle görülmez filmler belki.

Bu ülke ve rüyası, o halde, karmaşık bir tarzdan başka nasıl tanıtılır? "Birinden diğerine geçme"den başka, hangi tutum olası? Bu ülkeyi, bildiğim şeylerinden çok, şehirleri ve insanları ile seviyorum ve çok da korkuyorum. Burada, her yerden daha mutlu ve daha sıkıntılıyım. Gözlerim burada açılıyor ve ben onları kapamalıyım. Çünkü ben kendi Amerikan "rüyalı öykü"nü izliyorum. Onu olağanüstü bulduğumdan değil. Belki bir örnektir, yararlı olabilir. Yoksa "Amerikan rüyam" kimseyi ilgilendirir mi? İlk Amerikan deneyimim görüntülerle olmuştu. Çizgi filmleri, özellikle Miki dergileri ve magazinler. Daha televizyonumuz yoktu. Garip otoyollardaki dört yol ağızları içlerinden araba geçebilecek geniş ağaçlar. Bikinili kadınlar, özellikle çok güzel kadınlar, otomobiller, inanılmaz, korkunç otomobiller. Tuzlu göller üzerinde dünya rekorları. İki veya üç defa ses duvarını aşan uçaklar.

Komşunun oğluna Amerika'daki akrabaları bir kovboy giysisi göndermişti. Hakiki deriden... Bir yıl sonra, hakiki tüylerle, Kızılderili giysisi. Karnaval kıyafeti dediler mi, hep aynı seçenekler: Kovboy ve Kızılderili. Annem başka giysiler öneriyordu: Örneğin palyaço veya Çinli. Olacak şey mi?

Nihayet sinemaya gidecek kadar büyüdüm. Amerikan filmleri Amerika'yı her şeyden iyi anlatıyordu. Özellikle tercih ettiğim westernler. Hele çöldeki öncülerin yüzyıllık maceraları. Benim için, bir anlamda çok önemliydi, bu. Bu geçmişi, gözümde canlandırabiliyordum. Şövalye filmlerindeki gri ortaçağ mazesine hiç benzemiyor. Vahşi Batı, daha çok Vahşi Batı! Artık öteki ana yönler, büyük Kuzey, uç Güney

veya Uzakdoğu ilgilendirmiyordu beni. Hedefim Batı idi.

O dönemde Amerikan filmleri, elbet Almanca, gösteriliyordu. Yine de onlar aracılığıyla Amerikan dili kapılabiliyordu. Bir başka yaşam duygusu. Filmlerin yüzeyinden bile hissedilen. Daha anlaşılırdılar. "Daha doğru" ve daha somut. Macera temelsiz bir kesinleme, zoraki bir bahane değildi. Bu kahramanlar ve bu manzaralar, çarpıcı bir tarzda, macerayı ve özgürlüğü ifade ediyorlardı. Onlara inanmam için çok uğraşmaları gerekmiyordu. Birkaç sene sonra yeni bir keşif yaptım. On iki veya on üç yaşlarındaydım. Müzik hiçbir zaman ilgimi çekmemişti. Müzik sıkıntıydı. Radyodaki konserleri sakın sakın oturarak dinlemekten, okuldaki müzik derslerinden nefret ediyordum. Şan ve korodan ürküyordum.

Alman borazanları geriye çok ender olarak bir şey bırakan bir fon gürültüsüydü. Sonra birdenbire, diğerleriyle hiçbir ilgisi olmayan, bir müzik çıktı, yepyeni bir "müzik". Ona "Rock'n Roll" diyorlardı, radyoları hemen kapatıyorlardı: "Gangl müziği". O günden itibaren müzik benim için var olmaya başladı.

Müzik kutusuna ilk tekliği Little Richard'ın Tutti Frutti'si için atmıştım. İngilizce bilmeden, mırıldanıyordum. Onu dilin saçma sapan fantezileri ile söylüyordum. Bütün bunlar oturduğumuz yerden çok uzaktaki bir dondurmacıda, benim için yasak olduğundan emin olduğum bir yerde geçiyordu. Tüm harçlığımı yasak rock'n roll zevki için harcıyordum. Chuck Berry benim için diğer büyük adamdı. Daha sonra Elvis geldi. İlk plaklarım yıllarca arkadaşımda kaldı. Onları eve götüremiyordum. Bu müzikte yeni olan, saf zevk idi. Ondaki beklenen keyif kültürel değil, sadece fiziksel, basit ve dolaysız bir deneyimdi. Benim

için yeni olardı bu. Sonraları Velvet Underground bir parçasında şöyle diyordu: "Rock'n roll hayatımı kurtardı." Benim de hiç şüphesiz. Hayatımı değilse bile, beni mutsuz bir yaşamdan kurtarmıştı. Bu müziğin de oradan ulaşan diğer zevkler gibi -çizgi filmler, diğer filmler gibi- Amerika'dan gelmesi beni şaşırtmıyordu. Amerika zevk fikrimin tanımını bulduğu ülkeydi.

Orada her şey mümkündü. Ve içten içe biliyordum: Orada, Almanya'nın tam aksine, hiçbir şey gizlenmiyordu. Amerika'ya gitmeden önce bir gün Amsterdam'da, bir kır yolunda yanlış hatırlamıyorsam Avrupa'da ilk açılmış Holiday Inn'de durdum. Yeşil ve sarı büyük neon tabela yol boyunca, gecenin alacasında, lacivert gökyüzünden ayırt ediliyordu. Filmlerde ve ABD kartpostallarında gördüğüm gibi... Arabamdan indim ve bu ışıklı ve yanıp sönen şeyin etrafında büyülenmiş gibi döndüm. Benim için ticari bir tabeladan çok fazla şey ifade ediyordu, bu: Amerika'nın bir sembolü, bir Amerikan anıtıydı. Yalnızca görülmek ve dikkatleri otele çekmek için orada değildi. Burada özellikle kendisi için duruyordu. Onu görmek ne keyif! Bir anlamda görevini aşıyor, öyle ki, bu bolluk beni mutlu ediyor. İşte Amerika'yı böyle görüyorum, ben: Bir bolluk ülkesi gibi... Sizi kanatlandıran ve hafifleten büyük ışıklı tabelalarla dolu bir ülke. Amerika'da, kurtarılmış hayaller ülkesini görüyordum.

Oraya ilk kez sabahın erken saatlerinde Kennedy Havaalanı'ndan beni Manhattan'a götüren otobüsle ulaştım. Evimdeydim, artık. Caddelerde yürürken, kafam sürekli havalarda, ayaklarım su birikintilerinde, köpek pisliklerinde olduğu için o gün akşama kadar

neler hissettiğimi açıklayamam. Ne kadar yeni olursa olsun, her şey aynı zamanda o kadar da tanıdıktı. Bildiğim bütün kentler, bu kentin içindeydi, bu kentte temsil ediliyordu. Sadece "her zaman olmak istediğim yerde" olduğum için, evimde gibi değildim. Üstelik bu rüya, daima "olmak istediğim yerde" nihayet belli bir şeyi gözlerimle görebileceğim belirli bir şeyle uyum sağlıyordu. New York'u Amerika sanmıştım ama, uzun sürmedi bu. O akşam televizyonu açtım. Ve Amerika'yı tanımayı öğrendim. Bir haftadan uzun bir süre televizyonun karşısında oturdum. Gece ve gündüz, yeni, açıklanmamış bir hastalığa tutulmuş gibi... Güçlü bir hipnozun etkisi altında gibi... Bu bir tutkuydu, özel olmayan bir tutku tam tersine, tamamen toplumsal. Hiçbir zaman gerçekten televizyona takılmamıştım. Otelin yirmi altıncı katında beni tutan şey o değildi. Aşağıda, caddede dolaşacağım yerde cin çarpmış gibi tüm polaroid filmlerimi televizyon görüntüleri önünde harcıyordum, fakat...

Hayır, beni tümüyle ele geçiren şey televizyon olgusu değildi. Bu televizyonun, bu "Amerikan televizyonunun" işleyiş tarzı idi. Bu görüntü sisteminin inanılmaz derecede gürültülü, tatsız, boş ve insanı aşağılayıcı işleyişini büyülü bir korkuyla izlemeye başladım ve buna bağlı olarak tıpkı gece yol üzerinde bir arabanın farları önünde korkudan kaskatı kesilmiş bir hayvan gibi gittikçe ufaldım. İşte böyle durmadan bu ışığı seyrediyordum.

Şimdiye kadar hayatımda görmediğim şey, herhangi bir gerçeklik ile bu imgeler arasında en ufak bir uyumun olmamasıydı. Ne verilen bilgilerde veya bilgi dedikleri şeylerde, ne şovlarda, ne dizi filmlerde anlaşılabilir ve akta-rılabilecek insan gerçekliği ile

ekranda yansıyan ürün arasında en ufak bir uyum yoktu. İstisnasız tüm görüntüler yapaylık ve hesap düzeyine indirgenmişti. Öyle sanıyorum ki, hepsi reklama ve propagandaya ayrılıyordu. On veya on iki kanallı bu televizyon gerçekten sadece reklam ve propaganda idi. Sadece her yayını her beş dakikada bir kesen reklam spotlarında değil. TV filmi, oyun veya ne olursa olsun tüm programlarda. Bu medyada, bu "Amerikan televizyonu"nda her şey, her görüntü reklam sınıfına sokuluyordu. Her şey propaganda şeklindeydi. Neyin propagandası? Açıkça anlayamıyordum. Sadece bir kurban olduğumu biliyordum. Bu reklam televizyonunun çekiciliği korkunçtu, izleyicileri mıhlama yöntemleri mükemmel bir incelikle hazırlanmıştı. Benim gibi görünecek ve okunacak hiçbir şeye başını çeviremeyen biri, ona tamamen bağlanıp kalıyordu. Daha sonra, Amerika'daki bu ilk ziyaretimde, "ülkenin içine" yaptığım ilk seyahatten, bir süs köpeğinin düşük kulaklarıyla döndüm. Şoka uğramıştım. Nereye baksam otoyollar, büyük tabelalar; moteller benzin pompaları ve süpermarketler görünüyordu, fakat bunun dışında hiçbir şey görünmüyordu. Diğer bir deyişle, "geride" bir şey bulacağımı ummuştum, onu aramıştım ve bulamamıştım. Günlerce seyahat ettim. Manzaralar gittikçe değişti. Daha Güney'e özgü ve daha sıcak oldu. Fakat harita üzerinde yüzölçümleri ve nüfuslarına göre ayrılan şehirlerin hepsi birbirine benziyordu. Her yerde aynı geniş caddeler ve tabii neonlu moteller neonlu snack barlar, neonlu benzin istasyonları, neonlu süpermarketlerden başka hiçbir şey. Hiçbir şey, "geride" hiçbir şey! Şehir yok, şehir yaşantısı yok. Hafızamda geçtiğim yerler birbirinden

ayrılmıyor, çünkü ilk bakışta ayrım sağlayacak bir şey yok. Bu ilk gezide, elimden gelen tek şey bu oldu. New York'a hem korkmuş hem de rahatlamış olarak döndüm. Nihayet bir şehir...

ŞEHİR

İkinci defa Amerika'ya gidişimde New York'tan çıkmaya cesaret edemedim. Hudson'un batısında "Amerika"dan sayamadığım bir çöl, bir boşluk vardı. Bunu şimdi biliyorum.

Üstünden on iki yıl geçti. İkinci seferi üçüncüsü, dördüncüsü ve diğerleri izledi. İşte ABD'de yedi yıldır yaşıyorum. Amerika'dan beklentim ile Amerikan gerçekliği arasındaki farkı öğrendim. Artık Hudson'un batısındaki bu boşluğun da her şeyden önce Amerika olduğunu biliyorum. Amerika'nın daha batıda, Arizona'da, Utah'da ve New Mexico'da bulunduğunu biliyorum. Ve bu beni her zamankinden daha nostaljik kılıyor. Çok uzakta, batıda, kıyıda Los Angeles'da Amerika adlı bir başka gezegenin başladığını biliyorum. Artık Amerika rüyası görmüyorum. Oradayım ve rahatım.

Hâlâ daha bu ülkeye alışamadım. Beni sürekli şaşırtıyor, özellikle Avrupa'dan, "Eski Dünya"dan dönüşlerimde Avrupa ile Amerika arasındaki her seyahat iki kıta arasındaki seyahatten fazla bir şey. Bu, zamanın içinde yapılan bir seyahat... Oraya varınca şok geçiriyorum, ("oraya" diyorum, "buraya" değil, çünkü Almanya'da "buraya" diye yazıyorum, "orada" farklı). Hemen olmasa da bu şok, belki bir takside, metroda, veya birkaç saat sonra caddede tesadüfen fark ettiğim bir jestten, geçerken yakaladığım bir cümleden, bir yüz ifadesinden veya yüksek sesle

monologa dalmış gitmiş sayısız insanlardan birinin ifadesinden veya bir çocuk parkındaki bir sahneden kaynaklanabiliyor. Bütün bunlar beni bir anda birkaç sene ileriye, birkaç sene geleceğe itiyor. Gelecek konusunda Amerika'da insan Avrupa ülkelerinde olduğundan daha uzağa gidiyor: Geleceğe yönelmiş, biçimler, iletişim, çalışma, işsizlik, meslek, boş zaman, kendini geliştirme, davranışlar, duygu şekilleri, kısaca: Çok daha geleceğe yönelmiş, bir hayat tarzı.

İlerisi: gelecek aynı zamanda korkuların taşıyıcısı. Bilimkurgu romanları ve filmleri insanların gelecekleri karşısındaki korkularıyla ve aynı zamanda neler olacağını öğrenme konusundaki vahşi iştahları ile oynuyor. Amerika'da yaşadığımdan beri olacakları öğrendim.

"Diğerleriyle ilişki"nin nasıl daha çabuk, daha basit, daha geçici olacağını, yabancıların nasıl içli dışlı olacaklarını, yakın dostluğun ne kadar yabancı olacağını, çocukların nasıl terk edilmiş ve bu nedenle daha katılaşmış olacaklarını, insanların nasıl düşünmeden yargılanacağını, nasıl daha anonim, istediğini yapmak ve yaptırmakta daha özgür olacağını, diğerinden farklı bir şey yapmada ve yaptırmada daha az özgür olacağını, nasıl daha yalnız olacağını.

Her gelişimde Amerika, ben yokken yeni kurallar konmuş bir oyun bahçesi gibi görünüyor gözüme. Yarın, daha bugün konmuş kurallar geçerli olmayacak. Ne coşku verici şey bu! Ne var ki, bu gelecekte mümkün yaşayabilecek şekillerin deneyimleri her defasında bana baskı altında yapıyor muş hissinin veriyor yaşadığımız ana sürekli ödün vermeden dayanılmazmış gibi. Amerika'da insanı yaratıcı yapan

sıkıntı. Sıkıntı, çünkü insan nasıl yaşanılacağını bilmemektedir. Ne bir örnek, ne de bir yol gösteren. Televizyon ve sinemanın sunduğu görüntüler yardımcı olamaz. Daha kötüsü, onlar insana yolunu şaşırtır, çünkü gerçekte hiçbir değerleri yoktur.

Amerikalılar yaşamları ile sinema televizyon görüntüleri arasında bir bağ olabileceğine, böyle bir bağın var olabileceğine kolaylıkla inanmazlar. Bu fikri terk etmişler veya unutmuşlardır. Daha doğrusu, artık bundan tat alamaz hale getirilmişlerdir. Ben yazı aracılığıyla, dolaylı olarak, Amerikan rüyasının yeniden, bambaşka bir şekilde, Amerikalıların kurban edildikleri baskının ve köleliğin ta kendisi, ortaya kabus gibi çıktığı bir noktaya vardım.

Söylediğimi geri almak istiyorum, çünkü: Bir fikir yıkılırsa, bu mutlaka fikrin kendisine bağlı değildir, onu algılama biçimine bağlıdır. "Kabus" diye adlandırılması gereken "Amerikan rüyası" değil, onun kullanılışı, işletilişi, ve bütün bir halkın rüyalarla aldanış şeklidir.

Görüntülerin sömürüsü ve görüntü aracılığıyla sömürüden bahsetmek istediğim zaman nereden başlayacağımı bilemiyorum.

Bir zamanlar, "Amerikan sineması" ve dili vardı, Amerika'nın yasal öyküsü ve en güzel anlarında, Amerikan rüyasının bütün ifadesi. Bu sinema artık yok. "Amerikan televizyonu"nu tanrılaştırmayı, o dilin parçalanmasını, görüntülerin kökünden yıkılmasını ayrıntılarıyla bir kere daha anlatmamın nedeni bu.

Bazen, özellikle Amerika'ya döndüğüm zaman meraktan, bir uyuşturucu müptelası gibi, Amerikan televizyonunun karşısına geçiyorum. Yalnız New York'ta, otuza yakın kanal. Böylece aklımı yitirmiş gibi

yeniden boş, acınacak, bitkin bir hale gelene, şafak sökene kadar, televizyonun önünde oturuyorum. Bunu Batı Avrupa televizyonundan başka televizyon tanımayan birine anlatmak güç. Karşılaştırılmaz. Bir halkın dil ve düşünce alışkanlıklarından (uzun zamandır görsel alışkanlıklar da edinildi) yaşamın tadını çıkarmanın kurallarına ve adetlerine kadar, her şeyini, böyle bir gücün, bu medyanın, hangi boyutlarda değiştirdiğini ve kendine bağladığını ifade etmeye, kavramları yetersiz kalır.

İnsan duyguları ve ilişkileri, her şeyden önce de erkek ile kadın arasındaki ilişki ve anlaşma, "aşk" Amerikan televizyonu tarafından şekiller ve normlarla belirlenmiştir. Öyle ki bunlar sizi, geleceği ve bunların etkisindeki bir halkın sahip olacağı izzetinefsi düşünürseniz; iğrendirecektir. Örnek olarak, televizyon izleyicisinin acılı sarsılışından bir başka duygunun sergilenişini gösterebilirim. Üzüntüyü, acıyı göstermek. Bu basit programlarda, örneğin, günden güne, yıllarca uzattıkları öyküleriyle, dizilerde; birisinin kötü bir haber aldığı, örneğin bir yakınının ölümünü öğrendiği, bir sürü an bulunur. Bu taşbebeklerin, zengin, saçma sapan giyinmiş mankenlerin, gülünç makyajlı yüzlerinde o an, bir "ifade" okunur. Bu en iyi niyetle "kendine acıma" olarak algılanabilir. Herhalde söz konusu olan, bir kendine hayranlık jesti, kendi kendini sahnelemedir. Bu durumda bir başkasının veya dünyanın, üzüntüsünü veya acısını hissetmek mümkün olabilir mi? Bahsettiğim, bu duyguların gerçekdışı canlandırılışı hastalığının, nasıl ulusal duyguları gerçekdışı algılama hastalığına; yeni nesiller için, kendini göstermeden

başkalarının duygularını anlayamama yeteneksizliğine, dönüştüğüdür.

Buna karşıt başka bir örnek: Sevinci göstermek. Özellikle ev kadınları için yapılan, bazen on yıldır programdaki tüm yarışmalarda kazananın sevincini gösteren, kaçınılmaz yakın plan çekimleri. Galip çılgınca sevinir, ellerini çırpır, dans etmeye başlar. Çünkü televizyondan bütün galiplerin neler yapması gerektiğini böyle öğrenmiştir... Kurallar çerçevesinde, çok zavallı kendini gösterme şekilleri ve bu şekillere bağımlılık.

Sonra piyango, araba, divan veya o cinsten ikramiyelere hüzünlü bakışı, kaybeden tarafın, yakın çekimi. Daha sonra, muhteşem gülüşüyle sunucu, etrafında, yarışmacıları yönlendiren genç kızlar. Fakat bu görüntülerden de acı olan bu görüntülerin sık sık çevremizde, "yaşam"da görülmesi. Amerikan başkanının, büyük şovmenin sürekli sırtması gibi veya bir başka acı dakikası, izleyicilerin sayısız "şifa dağıtıcılar" veya "hatiplerden biri tarafından davet edilip, ellerini ahizenin üstüne koyarak, vaaz veya iyileştirmeden elde edilecek sonuçları paylaşmaları. O zaman acı, kalkan ve ellerini gerçekten televizyonlarının üstüne koyan milyonlarca insanın iç görüntüsüdür: Bir röntgenci gibi, bunca yalnızlık ve insani ölçülerden uzaklaşmanın verdiği utancı duymak!

Amerikan rüyasına hiçbir zaman "ahlaki çoğunluğun" dini yayınlarında olduğu kadar başvurulmamıştır. Amerikan televizyonu bunlardan yüzlercesini yöresel ve daha geniş yorumla karanlık, küçük kanallarda veya güçlü tröstlerde sunmaktadır. Bunlar günlük televizyon programında, özellikle pazar

ve hafta içinde geç saatlerde önemli bir yer tutmaktadır. Bütün bu programlar şüphesiz aynı tarz değildir veya aynı kaba konulamaz. Fakat genellikle aptalca bir gösteriden başka bir şey sunmazlar. Tanrının anlatılış tarzı, mükemmel bir bayağılıkla iğrenç bir şekilde işlenilişi, izleyicilerin sefaleti, ortaçağ pazarlarındaki gibi şarlatanların araya girmesi tüm tasviri bozmaktadır.

En pis soytarılının ahlak ve saflıktan bahsetmeleri, Amerika'yı, dünyayı kurtarmaya çağırmaları...

Bu tür demagogların daima var olduğunu ve her yerde bulunduğunu yadsımıyorum: Fakat hiçbir yerde "Amerikan televizyonu" gibi güçlü bir araca sahip değiller. Fakat her vaazda, her iyileştirme seansında beş dakikada bir ticarete ayrılan kesintiler... En önemli Amerikan sözcüklerinden biri "reklam spotu", aynı zamanda "ticari", yani "kâr getiren" sözcüğüdür. "Tüccarlar" televizyon programını düzgün aralarla, kimin ne için yayın yapıldığına dikkat etmeksizin bölmektedirler ve buna tıpkı gecenin gündüzü takip etmesi gibi alışılmıştır. "Amerikan televizyonu" "ticari" şekil almış, her şeyi mümkün olduğunca hızlı, baş döndürücü, "kör edici" şekilde sunmak için bunu benimsemiş. Kendi kendisinin gayesi, yani bir yutturmaca haline gelmiş şekil, genellikle "Amerikan televizyonu"nun, şeklini ve hatta içeriğini ifade ediyor.

Bunu izleyen aşama da son derece mantıklıdır. Televizyon programının en beğenilen ve en önemli kısmını oluşturan uzun filmler de ele geçirilmiştir. Bu demektir ki: Televizyon sürekli bir reklam şeklini aldıktan sonra filmler de televizyona benzemiştir. Film ve televizyon bundan böyle tek ve aynı şekle, yani "ticari" şekle sahiptir. "Ticari", "başarılı" veya "kâr

getirici" bu süreci iyi aktarmazlar ve bu değişimi iyi açıklamazlar. Filmler uzun zamandan beri zaten para getiren bir ticaret değil mi?

Kesin fark şu ki, artık anlatacak bir şeyleri yoktur. Artık şekilleri bunu gerektirmemektedir, daha doğrusu buna izin vermemektedir. Kökleri televizyon ve reklamcılıkta olan bu yeni tarz filmler sanki anlatacak şeyleri varmış gibi yapmaktadırlar. Gerçekte ise yalnız yutturmacadırlar. Gözleri boyamak istemektedirler. Doğru söylemek gerekirse anlatmak güç bir şeydir. Öncelikle anlatacak bir şey olmalı ve sonuçta, ne kadar iyi anlatılırsa anlatılsın anlatılan şeyin gerçeğe uyup uymadığı ölçülmelidir. Buna mukabil yutturmaca, gözleri boyama, reklam , basit şeylerdir. Söylenen ve gösterilen şey doğru ve etkileyici olunca söylenecek bir şey yok. Artık hiçbir şey doğrulanabilir şekilde değil. Tıpkı şu sıralar Amerika'da inanılmaz bir başarı kazanan "Flashdance" filmi gibi. Bu, doksan dakikalık bir reklam spotu. Yönetmeni bugüne kadar, reklam filmlerinden başka bir şey yapmamış. Bununla "Amerikan rüyasının ilgisi ne? Çok, hem de çok ilgisi var. Çünkü Amerika'da eğlence adı verilen şekliyle, bu tarz bir reklam filmi, kendinden başka, ne için bu kadar reklam yapar?

Amerikan ruhunun felsefesi. Eğlence: Amerika için reklam. Burada da Almanca sözcük iyi uymuyor. Eğlence (Unterhaltung) nezih ve kibar bir şeydir. Oysa Amerika'da eğlence toptan bir şey!

Günümüzde eğlence endüstrisi silahlanmadan sonra şüphesiz ABD'nin en önemli ekonomik etkinliğidir. Mantıksal gelişim bir gün gerçekten ekonomik faktörlerin birincisi olmasını istemektedir. Özellikle dünya ölçüsünde, savaşlar imkansız ve akıl

almaz oldukça, eğlence yine bu ölçüde, (politikanın) başka araçlarla takipçisi oluyor. Yıldız Savaşları gibi eğlenceli bir film bunun mükemmel bir canlandırılmışıdır. Yalnız savaşı işlediği, tüm dünyadaki çocuk nesline "yeni savaş görüntüleri ve yeni savaş mitolojisi" sunduğu için değil aynı zamanda masumca bu görüntülerin kökenini, kaynağını açıkladığı için. Son sekansı Hitler propagandasının en büyük filminin sekansından alınan göz kamaştırıcı bir repliktir.

İRADENİN ZAFERİ

Amerika'da en politik olan şey eğlencedir. Gerçekten kısa bir süre önce Amerikan Başkanı Amerikan televizyonunda "Yıldız Savaşları" askeri programının geliştirilmesini istedi. Bir zamanlar onun da Hollywood'da aktör olması, bana gerektiğinden daha batıcı görünüyor.

(Bu arada bir açıklama: "rüya fabrikası" gibi bir sözcüğün, "beyin yıkanması" veya "kitlelerin çökertilmesi" türünden bir sözcük grubuna ait olduğu halde olumlu bir yan anlam sakladığını anlamak güçtür.)

Amerika'da "politika"dan ne beklendiğini anlatmak zor, çünkü bu düşünce, yalnızca olumsuz şekliyle vardır. Yani politika yokluğu. Böylece, "Amerikan televizyonunda" Avrupa'da düşünüldüğü gibi, halkın yaşamının doğal bir parçası olarak politik yayınlar yoktur. Gerçekten politik içerikli ciddi bir tartışma bulunmaz. Buna benzer yayınlar yapılmaktadır.

Fakat bunlar da eğlendirici olma zorunluluğuna tamamen uymaktadırlar. Bilgi programlarında da "politika" çok enderdir. Amerikan televizyonunun

dünyadan ve dünya politikasından verdiği bilgi gülünç denecek kadar zayıftır. Yine sunuş şekli içerikten önce gelmektedir. Ve ilginç bir şekilde paketlenmiş çeşitli gülünç şeyler, uluslararası politik bilgilerden önceliklidir.

Amerikalılar dünyaya "azgelişmiş" uluslardan daha az açıktırlar. Bu nedenle dünyada olup bitenlere inanılmaz derecede az merak duyarlar.

Bundan dolayı eğlence sahte bilgi anlamına gelir. Eğlence yani oyalanma ki, insanların neyle oyalanıp neden vazgeçtiklerine dair hiçbir fikirleri yoktur. Nasıl politik gerçek yoksa, öyle politikanın kendisi de yok. Çünkü gecikmiş kapitalizm, elinden geldiğince yalan söyleyerek ancak dayanabilir. Yalnız o bunu gecikmiş sosyalizmden daha güzel ve eğlenceli bir şekilde, yani görkemli boş içeriklerin yerine görkemli boş şekillerle yapmaktadır.

Hangi konuda susmak istedikleri konusunda ikisi de uyuşmaktadır: Karşılıklı rüyalarının defolup gitmesi.

Gittikçe daha çok insan bir zamanların "Amerikan rüyasını" görmemektedir. Artık o sadece reklam sanayii sayesinde görülmektedir. Tüm kıtada özgürlük ve refah tanıtımı yapan fakat gölgesinde birçok yoksul adamın bulunduğu dev ilan panoları uzanmaktadır.

Şu anda normal olarak öfkemi ifade etmekten başka bir şey yapmadım. İsteğimin tersi olarak şimdiye kadar "herkesin bildiği şeylerden" başka bir şeyden bahsetmedim. "İdeoloji üzerinde düşünmeye" zorlanır zorlanmaz, bu ideoloji, soluyor. "Amerika" üzerine değil de, Amerikan rüyası, onun bozukluğu ve bu bozukluğun nedenleri üzerine yazmaya çabalamam gerek. Birbirinden ayrılması güç olan şeyler!

Amerikalılar bile bunu beceremiyorlar. Güvenlikleri eksik. Kendilerine ne olacağını bilmiyorlar. Önce rüyaları çalınıyor sonra bu rüyalar her gün onlara yeniden satılıyor.

Yanlış görüntülerden, rüyalarından alınmış yanlış seslerden, içi boş şekiller ve uyuşturucu formüllerden serseme dönmüş. Amerikan halkı, devlet felsefesi "eğlence"den, kurduğu büyük "Amerikan gücünden" şüphe etmeye cesaret etmektense; yaşam tarzlarına yeni bir ölçüt oluşturmak için bu yanlış görüntülere inanmayı tercih ediyor. "Amerikan kişiliği"; genellikle 'açık' bir yara. Sık sık bu güvensizliğin nedeninin Amerikan tarihi olmamasından kaynaklandığı söylenir. Kötü bir bahanedir bu. Tarih eksikliği gayet büyük bir avantaj da olabilirdi. Hayır, Amerikalıların "Avrupa kültürüne" baktıklarında, her şeyi tarih yokluğuna bağlamaları ve kültürel yetersizliklerinden yakınmaları; kültür ve tarihlerinin daima piyasa yasalarına boyun eğdiğini kabullenecek kapasiteye sahip olamamalarından, korkaklıklarındandır. Bugün ortada piyasadan başka bir şey bulunmamasına şaşılır mı? Üstelik "ulusal kimliği"ni bulmak da güç!

Kendi kendini oluşturan, irade gücüyle rüyalarını gerçeğe çeviren, o büyük özgür insan efsanesinden; kala kala her sokağın köşesindeki, sigara ve otomobil reklamlarının üstündeki içi boş maskeler ve gülünç bir karikatür kalmıştır.

"Amerika" isimli bu ülke üzerinde boş görüntülerin egemenliği, 'totaliter'likten başka türlü açıklanamaz. Eğlence masalının ise, doğru görüntüler çıkarmaya elverişli bir ders içerebileceği, çok inanılmaz geliyor. İçerebilse bile, bunlar milyarlarca yalan görüntüden, nasıl ayrılacak?

WIM WENDERS'İN KISA METRAJ ÇALIŞMALARI

1967 yılından 70'e varan süre, Wenders'in sanatsal olgunlaşma sürecidir diyebiliriz. HFF'de ki [Hochschule für Fernsehen und Film (Sinema Televizyon Yüksek Okulu)] öğrenciliğinden sinema yazarlığına ve de eleştirmenliğine geçerek kamerasıyla yaptığı ilk “çekingen” denemelerinde tam olarak gerçek sinema dilini ortaya koyar. İlk ve bir anlamda basit daha doğrusu profesyonelleşmemiş çalışmalarında daha sonraki yapıtlarında da izlenecek olan karakteristik özelliklere rastlanır. Bunlardan en önemlisi muazzam güzellikteki neredeyse hiç kıpırtısız, uzun-sabit planlardır, bu önemin ikincisi de asla takibini bırakmayacağı aksine daha bir üzerine eğileceği müziktir. O filmlerinde müziği “kullanmaz”, filmlerini onunla bütünleştirir.

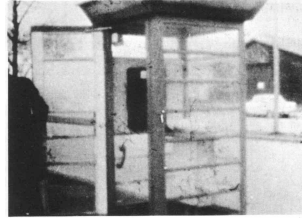
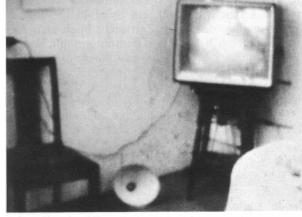
SCHAUPLÄTZE

Yıl: 1967. Süre: 10 dk. Format: 16 mm S.B. Müzik: Rolling Stones

Çok değil bir on sene öncesine değin –özellikle ülkemizde– Wen–ders’in kısa filmlerine, daha doğrusu ilk dönem kısa filmlerine ulaşabilmek zor değil imkansız idi. Bugün –artık– bir şekilde bu filmleri izleme şansı bulan insanlar kendilerini şanslı saymalıdırlar.

Konuya Schauplatze’–den başlamak en doğal olduğu gibi bir noktada da en önemlisi. Bu film için sanal ya da basılı ortamlarda duyacağınız yegane tanı, filmin kaybolduğu ve seyredilmesinin imkansızlığı noktalarıdır, öylemi? Hem evet, öyle, hem de hayır, öyle değil. Bu filmin

ortada olmadığı bir gerçektir lakin Schauplatze’den



SAME PLAYER SHOOTS AGAIN

Yıl: 1967. Süre: 12 dk. Format: 16 mm S.B. Müzik: 'Mood' Müzik. Oynayan:Hans Zischler.

Wim, bu ilk dönem filmlerinde -genelde hep olduğu gibi- gelecekteki s i n e m a t o g r a f i k zihniyetinin sinyallerini verir. Bunun ardından ise hiçbir şekilde zarara uğramamış olan Same Player Shoots Again gelir: kopyaları başka renklerde işlense de siyah beyaz olarak çekilen bu film -tıpkı diğer ilk dönem kısıları gibi-, aynı filmin beş kez tekrarından oluşmuştur. Perdede gördüğümüz tek şey -yaklaşık 12 dk boyunca- yol boyunca, tabir yerinde ise düşe kalka yürüyen, kah ya-



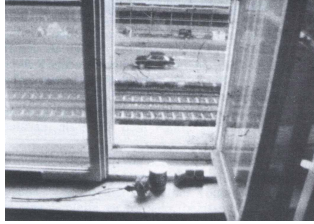
vaşlayıp neredeyse yere düşecekmiş izlenimini uyandıran kah aniden hızlanıp sanki bu yolun sonunu getirecekmiş gibi duran, ya da hiç bitmeyecekmiş izlenimi veren -yaralı- bir adamın yürüyüşüdür. Kadraja ayakları ile giren bu adamın bir asker kaputu giydiğini ve elinde bir tüfek tuttuğunu görürüz. Film bu şekilde beş tekrardan oluşur demiştik, işte bu beşinci tekrardan sonra ekranda bir “coco-cola TILT” ifadesi yuvarlak bir amblemin içerisinde yer alır, Wenders bu olayı ve filmin kurgusunu direk tilt zihniyetine bağlamıştır. Zaten, “eskiden” der Wim, “tiltlerde beş top vardı ama artık sadece üç top koyuyorlar.” Filmdeki adamı bu ibarenin ardından bir arabanın arka koltuğunda, kanlı bir şekilde arkasına yaslanmış olarak görürüz. Wenders, filmde kullandığı müzikleri eski bir 45’likte-n bulur: Mood Music. Wim, “unutulmuş bir Hitchcock filmi müziği gibiydi” der kullandığı müzik için.

SILVER CITY REVISITED

Yıl:1968. Süre: 25 dk. Format: 16mm – Eastman Color.
Orijinal Dil: Almanca.
Müzik: 'Mood' Müzik

Üçüncü olarak -tarihi sıralamayı izliyoruz- 30 metrelik filmlere çekilmiş olan yaklaşık 3 dk.'lik sekiz sahneden oluşan Silver City gelir. Wenders bu filmi, oturduğu 4. kattaki evinden çekmiştir ve tamamı sabit/hareketsizdir. Film-de, caddeler, kavşaklar, sabahın çok erken saatlerinde 02:30, 03:00 gibi bomboş oldukları saatlerde görüntülenir. İkinci kısımda görüntü aynıdır ama zaman tam tersidir. Kent o boşluğunu iş dönüşü insanları-nın kalabalığına terketmiştir. Wim, şöyle der: "bu tıpkı, insanın pencerede durup ya tamamen boş, ya da ağzına kadar tıkalı bir caddeye bakması gibidir." Sadece ilk başlardaki sahnede öyküye benzer bir şey vardır. Burada

bir ray hattı görünür, gerisi tamamen boştur...sabahın -çok- erken saatleridir; iki dakika sonra adamın biri rayların üzerinden atlar ve onun bu atlayışından 3 sn sonra tren raylardan geçip gider... insan her an "şimdi



bir şey olacak” izlenimine sanki bir şey başlıyor hissine kapılır ama bir şeyin başlayacağı falan yoktur. Sadece boş sokaklar ve bakış...

Wim, filme verdiği isim hakkında pek bir fikir sahibi değil ama iki kelimenin yan yana geldiği vakit hoş bir tını yarattığını düşündüğü için bu ismi kullandığını da biliyor. Sinema tarihinin ilk film denemelerini anımsatan çalışma aynı zamanda Wenders'in kentlere duyduğu resimsel ve de foto-grafik tutkuyu sinema aracılığı ile aktarmaktadır.

POLIZEIFILM

Yıl: 1968. Yazan: Albrecht Göschel. Oynayanlar: Jimmy Vogler, Kasimir Esser. Yapımcı: Wim Wenders, Bayrischer Rundfunk Münih. Süre: 12 dk. Format: 16 mm Siyah-Beyaz. Orijinal Dil: Almanca.



Bir diğer filmimiz ise - dördüncü oluyor bu- Polizie-film. Filmde Münih polis teş-kilatının 68 lerde öğrencilere karşı uygulamaya başladığı yeni taktik anlatılmaktadır. Polisin, konu incelik ve hassasiyet olduğunda nasıl davranış zorluğu çektiğinin bir

anlatısıdır da diyebiliriz. Wenders, bu filmini bir komedi filmi olarak nitelendirirken şöyle der: “Bunun, benim Laurel-Hardy filmim olduğunu düşünmüşümdür hep” Komik olarak nitelediği filmine aynı zamanda politik de demektir yönetmen; film süresince bir dış ses kullanılarak bir yorum verilmektedir, bu ses genç polislerle, nasıl davranış sergilemeleri konusunda fısıltılar ile öğüt vermektedir. Wim bu film için “hep çok seveceğim bir film olarak kalacaktır” der ve filmi dönemde yapılmış az sayıdaki gerçek politik filmlerden biri olarak sayar.

3 AMERICAN LP'S

Yıl: 1969. Yazan: Peter Handke. Müzik: Van Morrison, Credence Clearwater Revival, Harvey Mandel. Yapım: Wim Wenders, Hessischer Rundfunk Frankfurt. Süre: 12-15 dk. Format: 16 mm – Eastman Color.

Sıradaki beşinci, ilk dönem Wenders kısıt ise 3 American Lp's'dir: bu film Wim'in, Handke ile çalıştığı ilk yapıtıdır. Üç ayrı Lp de yer alan üç şarkı ile ilgilidir. Her seferinde Van Morrison'dan, Harvey Mandel'den, Cree



dence Clearwater Revival'den birer parça duyulur. Film temelde müziğin bir otomobil gezintisi görüntüsü ile birleşmesinden oluşmaktadır. Filmde, Handke ve Wenders Amerikan müziği üzerine konuşur, bu film Wim'in TV tarafından yapılan tek kısa filmi olma özelliğini taşımaktadır. Bu film –bir anlamda Alabama'da olduğu gibi– mükemmel bir “on the road” filmidir aynı zamanda.

ALABAMA 2000 LIGHT YEARS FROM HOME

Yıl: 1969. Görüntü: Wim Wenders, Robbie Müller.
Oynayanlar: Paul Lys, Peter Kaiser, Werner Schröter,
Muriel Werner, King Ampaw, Christian Friedel.
Yapımcı: Wim Wenders, Hochschule für Fernsehen und
Film Münih. Süre: 22 dk. Format: 35 mm Siyah-Beyaz.
Orijinal Dil: Almanca .

İlk dönem diye
adlandırdığımız
bu kısa
fi l m l e r i n
arasında en
sonuncusu ise
Alabama'dır. Bu
film Wim Wen-
ders'in 35 mm
çektiği ve de si-
nemaskop olan
ilk filmi olma
özelliklerini ta-
ş ı m a k t a d ır .
Aynı zamanda
bura-ya kadar
tüm filmlerinin
tüm işçiliğini,



kendisi yapan

Wenders,

ilk kez Alabama'da kameraman Robby Müller ile birlikte çalışır. Filmde basitçe "konu şudur" denecek bir öykü yoksa da bir hikaye vardır ortada. Bol müzikli bir çalışma olan film bir radyonun görüntüsü ile başlar, ardından bir müzik dolabı görünür; film esasen All Along The Watchtower şarkısının Dylan ve Hendrix söyleyişleri arasındaki fark üzerine kurulmuştur. Bu arada filmin adı da Coltrane'e ait bir şarkının adından esinlenilmiştir ve bu parça da filmde yer almaktadır. Kameranın ölümü ile sonlanan bir film.

Wenders'in kısıları ile ilintili olarak söylememiz gereken en önemli şey şudur, elimizdeki kopyalarla Münih Film Müzesinde ki kopyalar birbirini tutmamaktadır. Bunlar büyük farklar değildir ama "dışarıdaki" kayıtların sessiz bölümlerinin bir çoğu müzede ki sesli kayıtlarla örtüşmemektedir.

Wenders bu süreçte çektiği filmlerin yanı sıra başka çalışmalara da ortak olarak ürünler ortaya koymuş ya da bunların ortaya çıkmasında rol almıştır.

KLAPPENFILM

68 tarihli bir diğ er Wenders k ısa ı,  ok uğra mam ıza rağmen filmi izleme  ansına sahip olamad ı maalesef; y netmenin ilk i lerindendir ve Bat  Almanya da  ekilen filmin direkt rl ğ n  Wenders, Gerhard Theuring ile payla ır. 16 mm lik bu k ısanın prod kt rl ğ n  de iki y netmen birlikte yapm  tır.

I. VICTOR

Wenders'in  ğrencilik filmi. Siyah-beyaz bu  alı ma 16 mm lik kamera ile ger ekle tirilmi . Diğ er k ısa ar gibi bununda orijinal dili Almanca. 68 tarihli filmin s resi 14 dakika. Klappenfilm gibi bu k ısa da, y netmenin filmografisine alınmaz. Yukarıda da belirttiğim gibi, Wim'in t m k ısa arına ula mam ıza rağmen bu filmlerin akıbeti hakkında bir bilgi sahibi olamad ı.

EIN HAUS FUR UNS – AUS DER FAMILIE DER PANZERECHSEN

[FROM THE FAMILY OF REPTILES / THE ISLAND]

Yıl:1974. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Phillipp Pilliod. Görüntü Yönetmeni: Michael Ballhaus. Kurgu:Lillian Seng. Oynayanlar: Lisa Kreuzer, Katja Wulff, Thomas Braut, Nicolas Bieger, Marquard Bohm. Yapımcı: Bavaria Atelier/ München für Westdeutsches Werbefernsehen Köln. Süre: 2x25 dk. Format: 16 mm Renkli. Orijinal Dil: Almanca.

1974 tarihli, [25 x 2 =] 50 dakikalık mini TV serisi için Wenders'in hazırladığı bir film. Televizyondaki gösterimi haricinde sadece yönetmenin toplu gösterimleri çerçevesinde sinemada nadiren vizyona giren; ilginç bir



şekilde Wenders üzerine hazırlanmış çeşitli 'ortam'ların birçoğunda yer almayan bir çalışma. Yönetmen, Alice in the City adlı çalışmasını tamamladıktan sonra, maddi bir bunalıma girmiş ve bunun sonucunda da televizyon kanallarından iş istemiştir. Bu çalışma, Batı Alman Reklam Televizyonu tarafından, gece yayını öncesinde, reklam kuşağı arasında yayınlanmak amacı ile yaptırıldı. Mevzu ettiğimiz televizyon dizisi [Bizim

Evimiz-Boş Zaman Yuvası], bir çok yazar ve yapımcı tarafından aynı taban üzerinde ayrı konuların işlendiği bir çalışma ve şunu söylemek gerekir ki dönemin en başarısız televizyon programlarından birisi. Wenders'in iş başvurusu kabul edilince, yönetmen de İsviçreli senarist, Philippe Pilliod'un bir senaryosundan yola çıkarak; sözde davranış bozuklukları sergileyen bir çocuk olan Ute'nin ve ailesinin hikayesini ekrana taşır. Vasat bir televizyon filminden öteye gitmese de, sonradan Fassbinder'in kameramanlığına geçecek olan Michael Ballhaus'un yeteneğini farketmek gerekmektedir. Filme dair söylenecek ikinci bir iyi ifade de; küçük çocuğun sergilediği performansın övgüye değer olmasıdır.

Wenders, ne yaparsa yapsın, ya da pozisyonlar onu ne kadar şekil almaya zorlarsa zorlasın, bir şekilde kendi özünü yaptığı filme kesinlikle yedirebiliyor, film açıldığı anda, görüntü ve müzik eşleştiği anda, işte bir Wenders yapımı diyorsunuz.

Filmin hikayesi kısaca şudur: Ute, ailesi açısından sürekli olarak onlara sorunlar çıkaran, sekiz yaşlarında bir çocuktur. Ufaklık, evlerinin yakınında ki bir gençlik evinde zamanını harcamakta ve bu da ailesinin arzuladığı 'tertipli kız' modeline uymamaktadır. Sürekli olarak eve, üzeri kirli ve paralanmış bir şekilde dönen Ute, annesinin bu konu üzerinde gençlik evine yaptığı şikayet ve serzenişlerin ardından, yuva da ki öğretmence uzaktan gözetim altına alınarak izlenmeğe başlar. Ute'yi izleyen sosyal görevli, çocuğun; etrafı ile ilişkiye geçmeyen, sürekli olarak bir başına oynayan bir karakter olduğu tespitine varır. Ve dahası, annesinin ana şikayeti olan; elbiselerinin yırtılması ve çamurlanması işini Ute, okul dışına

ıkarak –dahası kaçarak– bizzat kendisi yapmaktadır. Görevlinin takibi sonucunda öğreneceğimiz bir diğer hususta, kızın sürekli olarak hayvanat bahçesine kaçması ve soluğu timsahların yanında alarak, hayvan bakıcısının ona anlattığı hikayeleri dinlemesidir. Ute’yi izleyen görevli, timsahların yanına vardığında, ufaklıkla konuşmağa başlar ve de ufaklığın, anne ve babasının, ufak kardeşlerini timsahlara yem olarak attıklarına inandığını öğrenir. Görevlinin uyarıları neticesinde, ailesi tarafından bir psikologa götürülen Ute’ye uzman tarafından; “temiz bir baba evinin eksikliğinin ortaya koyduğu davranış bozuklukları” tanısı konulur. Bunun ardından Ute’nin ev içi yaşamına ortak olur ve böyle bir tanının daha fazlasının bu ocuk üzerinde nasıl baş göstermediğine şaşarız. Aile ortamında ki babayı haklı olarak yalancı çıkaran bir konuşmanın baba tarafından inkar edilmesi neticesinde Ute evden kaçar ve bahçedeki bir ağaca tırmanır. Onu, buradan itfaiye dahil hiçbir kuvvet indiremeyecektir; ve yuvanın sosyal görevlisi olay yerine gelerek, filmin en ağır cmlmesini kurar: “ Ute, orada kal.”

ARISHA, DER BÄR UND DER STEINERNE RING

[ARISHA, THE BEAR, AND THE STONE RING]

Yıl: 1992. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Laurent Petitgand. Oynayanlar: Rudiger Vogler, Anna Vronskaya, Arina Voznesenskaya, Wim Wenders. Kostüm: Esther Walz. Yapım: Wim Wenders. Jolanda Darbyshire, Wim Wenders Prodüksiyon/Berlin. Süre: 29 dk. Format: 35 mm Renkli.

Rus kadın yazar Anna, küçük ve şımarık kızı Arisha ile birlikte yola çıkar; yazmakta olduğu kitabı "Kutsal Şeylerin Ülkesi" ni sadece yolda iken arabada yazabilmekte olduğu için, ayı kılığında Berlin reklamı yapan ancak şehirden ve ül-



keden sıkılarak kuzeye gitmek isteyen bir adama arabasını kullandırtmak onun için bir çözümdür. [Adam, ayı kılığına girmek zorunda kalmıştır, çünkü kız arkadaşı onu terk etmiştir, cüzdanını çaldırılmıştır ve kılık değiştirerek el ilanı dağıtmaktan başka bir iş bulamamıştır.] Yolda 'ikinci el'den bir yaşama ne kadar dayanabileceğini denemek için sürekli film çeken bir Noel babayı' da [Wim Wenders] yanlarına

olarak yolculuklarına devam ederler [Noel babanın Noel'den başka bir beklentisi yoktur ve inatla film çekmektedir –Kendisine bu konuda sorulan soruya 'Çünkü daha iyi görüyorum' diye cevap verir-]. Yolda onlara katılan, Vietnamlı bir aile de deniz kıyısına kadar onlarla gelir. Rastlaştıkları kaçak bir Hırvat aile tarafından içtenlikle karşılanırlar ve bozulan arabalarının yola devam edebilmesi için onlara yardım ederler. Bu arada Arisha, sahilde taştan bir yüzük bulur ve ayı, bu yüzük üzerinden ona, her şeyin eşsiz ve bir defalık olduğunu anlatır.

Bu yapım, arabada geçen bir yolculuk filmi; neşeli tonlara ve bilinçli görüntülere sahip [göndermeler babında], bir anlamda yetişkinler için masal niteliğinde diyebileceğimiz, hafif tonlarda bir film, lezzetli küçük bir eğlence bile diyebiliriz onun için.

Film şiirsel, arzular konusunda oldukça kibar ama Wenders'in filmlerinde sıkça görüldüğü gibi, oyun oynanıyor gibi görünse de çok fazla şey ima ediliyor.

TEN MINUTES OLDER–THE TRUMPET / TWELVE MILES TO TRONA

Yıl: 2002. Yönetmen: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Phedon Papamichael. Yapım: Samson Mücke, Pascal Leister. Süpervizör: In-Ah Lee. Oynayanlar: Charles Esten, Amber Tamblyn, In-Ah Lee, Myriam Zschage, Wim Wenders, Pascal Leister, Peggy Perrige. Ses ve süpervizyon: Jörn Steinhoff, Elmo Weber. Kurgu: Mathilde Bonnefoy. Format: 16 mm ile çekilip HD 35 mm filme basıldı. Süre: 11 dk. Dil: İngilizce. Premier: 2002 Cannes Film Festivali.

Sinema alemi için; en güzel, belki çok işlenmiş ve aynı zamanda en zor ve çok işlevsel bir kavram var–sa o da ‘zaman’dır. Onbeş sıkı isim yan yana gelir ve



zaman üzerine onbeş ayrıkısa film yaparsa ne olur, hemen yazalım ‘Ten Minutes Older’ olur. Film iki ana bölümden oluşmakta, derlemenin ‘Cello’ kısmını: Bernardo Bertolucci, Mike Figgis, Jiri Menzel, Istvan Szabo, Claire Denis, Volker Schlöndorff, Michael Radford, Jean-Luc Godard oluştururken, diğer kanatta, yani ‘Trumpet’ –çiler– kanadın–da: Wim Wenders’in yanı sıra: Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Victor Erice, Werner Herzog, Spike Lee, Chen Kaige yer almakta. Her yönetmen tamamen kendilerinde yansı bu–lan zaman kavramını 10’ar dakikalığına perdeye taşıyor. Film teknolojisini yenilik getirici ve provakatif yönde kulla–narak, Ten Minutes Older tüm insanlık deneyimlerini barın–dırır: doğum, ölüm, aşk, zamanın dramatik yapısı, tarih, an–tik mitler ve dünyanın farklı bölgelerinden çeşitlemeler.

Wim, kendi filmi için: “Benim on dakikam, üç ‘R’ ile

REVERSE ANGLE

Yıl: 1982. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Lisa Rinzler. Kurgu: Peter Przygodda. Yapım: Chris Sievernich, Wim Wenders, Gray City/ New York. Süre: 16 dk. Format: 16 mm Renkli.

“ G ö r ü n t ü l e r i kullanarak öyküler anlatmaya çalışmak...bunun benim yapabileceğim bir iş olup olmadığından pek emin değilim. Çünkü benim işimde görüntü-ler kesinlikle öykülerden önce gelir. Hatta, hikayenin, imgeleri bulabil-
mem için bir aracı olmaktan başka bir şeye yaramadığını rahatlıkla söyleyebilirim.”



Wim Wenders

‘Ters Açı’, günce filmleri serisinin ilkidir ve New York’ta çekimleri gerçekleştirilmiştir. Bu segmanda Wenders’in gündeminde yer alan pek çok konu filmde yer almıştır; "new wave" müziği, neon ışığı altında Manhattan’ı, kentin dış görüntülerini, alışveriş dükkanlarını,"Hammet" ın kurgu odalarını ve “Hammet üzerine”liği, Francis Ford Copolla ile bir görüşmeyi,

CHAMBRE [ROOM] 666

Yıl: 1982. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Agnes Godard. Yapım: Chris Sievernich, Wim Wenders Prodüksiyon. Süre: 50 dk. Format: 16 mm Renkli. Orijinal Dil: İngilizce.

Hammet çekilirken, filmin çekim süresini içeren bir kısa filmi, Fransız Televizyonu için çeker Wenders; yönetmen mini bir dizi halinde bu seriye devam edecektir. 16 mm'lik 50 dakika süren bu filmi, kitap içerisinde nereye koyacağı-



ğımıza dair ters düşümler yaşadık, zira; Wenders tarafından filmi, hem kurmaca listesinde hem de dokümanter listesinde tutulmaktaydı, sonuçta bir belge niteliği de taşıyan bu yapıyı burada bırakmaya karar kıldık. Bu yapımında Wim, pek çok yönetmene sinema ve sinemanın geleceğine ilişkin sorular sorar ["Sinema ne yapar? Ne yapabilir? Sinema yol olmaya yüz tutmuş bir sanat mıdır?"]. Bu çalışma 1982 Cannes Film Festivali esnasında oluşturulmuştur. Filmin adında yer alan '666' ibaresi ise; yönetmenin film süresince kaldığı Martinez otelinde ki çekimlerin de gerçekleştirildiği odanın numarasıdır. Yönetmenler sıra ile gelirler ve arkalarında duran televizyonun önündeki koltuğa oturup kameraya konuşmaya

başlarlar. Yapım içerisinde yer alıp görüş bildiren yönetmenler katılım sırasıyla şöyledir: Jean Luc Godard, Paul Morrissey, Mike De Leon, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Noel Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Ana Carolina, Mahroun Bağdadi, Steven Spielberg, Michhelangelo Antonioni, Wim Wenders, Yılmaz Güney. Her yönetmenin kendi ana dili ile konuştuğu bu çalışmada Yılmaz Güney sadece, Wenders'in bizlere dinlettiği ses bandı kaydı ile yer almaktadır, Wim, Güney'in siyah beyaz bir fotoğrafını, karıncalanan televizyon ekranına yapıştırarak teybin düğmesine basar ve Güney konuşur, bu arada kamera ekranda yapışık duran Yılmaz Güney fotosunu zoomlar.

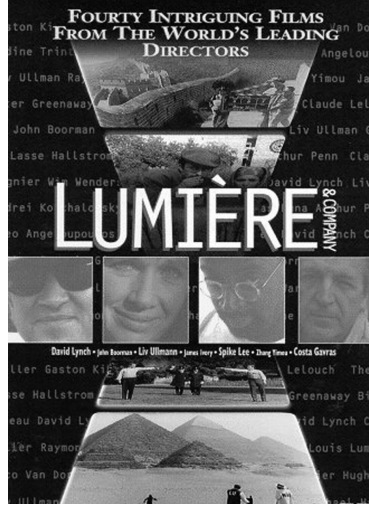
DOCU DRAMA

Wim Wenders'in bu kısa çalışması 1984 tarihini taşımakta. Ronee Blakley'in yer aldığı bu çalışmanın orijinal müziklerini de gene Ronee Blakley yapmış. Wenders'in özellikle Türkiye'deki izleyicileri tarafından izlenememiş filmleri arasında yer almaktadır dersek sanırım haklı oluruz. Bu arada belirtelim ki; Ronee, 1979 ile 81 yılları arasında Wenders'in eşiydi, yani boşanmadan önce... Renee, yönettiğı bir filmin dışında [I Played It for You-1985], onsekiz kadar da filmde yer alırken, Wenders'in bu filmi dışında [Docu Drama] Nick'in Filmi'nde de besteci olarak yer alır.

LUMIÈRE ET COMPAGNIE

1995 yılında 1895 senesinin olanaklarını kullanarak günümüz isim yapmış yönetmenleri film yaparsa ne ve nasıl olur? Bu muazzam ortak çalışma için, tam anlamı ile bir “sinema/tarihi belgeseli” demek mümkün. İsimlerini aşağıda vereceğimiz 40 yönetmenin Lumière kardeşlerin icadını sinematograf aleti ile çektikleri 50’şer saniyelik 40 filmin yer aldığı bu çalışma aynı zamanda yönetmenlere o bildik soruların yöneltildiği bir dizi

röportajı da içermekte. Film, Lumière’lerin çocukluk ve yaşlılık fotoğraflarının görünmesi ile başlar. Çalışmaya katılan 40 yönetmen orijinal sinematograf makinesini gördükleri an düşüncelerini dahası hayretlerini dile getirmeye başlarlar ve “Bir Trenin Gara Girişi” filmi gösterilir; burada güzel bir espri izleyiciyi bekler, zira Lumière’lerin bu filmi çektikleri garda ve kameralarını koydukları aynı noktada, aynı çekim makinesi ile “Bir Metronun Gara Girişi”nin çekimleri gösterilir, bu bol simgeli film insanda tuhaf bir tebessüm yaratıyor doğrusu. Burada, sinema yazarı Pelin Özdoğru’nun “Minimalizm ve Sinema” adlı eserinde sarf ettiği o



cümleyi anımsamamak mümkün değil: “Louis ve Auguste Lumière Kardeşlerin 1895’te seyircinin üzerine sürdükleri buharlı lokomotif, bugün saatte 180 mil hızla giden bir metroya dönüşmüş durumda.” Elbet burada bizi ilgilendiren isim Wim Wenders: çalışmada, diğer tüm yönetmenlere yöneltildiği gibi Wenders’e de iki soru yöneltilir: “Niye film çekiyorsunuz?” sorusunu Wim: “Çünkü başka bir şey yok!” gibi, ağır ve çok anlamlı bir cevapla karşılar. “Sinema ölümlü müdür?” sorusuna ise yönetmenimizin verdiği cevap: “Hayır, hikayeler kaybolmayacak, hikayeleri dinleme ve izleme ihtiyacı yok olmayacak.” olur. Gelelim Wenders’in çektiği 50 sn’lik filme: Wim’in filmografisini tam olarak bilmeyen insanlar doğal olarak bu 50 saniyelik şölenden hiçbir zevk alamayacaklar zira olayı anlamayacaklar. 87 yıllık Der Himmel über Berlin ve 93 senesindeki In weiter Ferne so nah! filmlerinin başrol melekleri 1995 senesinde Berlin kentinde bir çatı katında 50 saniye süresince insanları dinlerler yine, meleklerimiz biraz yaşlanmış, saçları dökülmüş ve bıyıkları uzamış bir haldedir.

Bir yararı olur düşüncesi ile çalışmaya katılan diğer yönetmenlerin de listesini vermenin faydalı olacağını düşünmekteyiz: Merzak Allouache, Theo Angelopoulos, Vicente Aranda, Gabriel Axel, Bigas Luna, John boorman, Youssef Chahine, Alain Corneau, Costa Gavras, Raymond Depardon, Jaco Van Dormael, Francis Girod, Peter Greenaway, Lasse Hallström, Michael Haneke, Hugh Hudson, James Ivory, Gaston Kaboré, Abbas Kiarostami, Cedric Klapisch, Andrei Kanchalovsky, Spike Lee, Claude Lelouch, David Lynch, İsmail Merchant, Claude Miller, Sarah Moon, Idrissa Auedraogo, Arthur Penn, Lucian Pintille,

WENDERS'İN BELGESEL FİLM ÇALIŞMALARI

LIGHTNING OVER WATER

Yıl: 1980. Yönetmen: Wim Wenders, Nicholas Ray. Senaryo: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Ed Lachmann. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Ronee Blakley. Oynayanlar: Nicholas Ray, Wim Wenders, Ronee Blakley, Susan Ray, Tom Farrel, Gerry Bammann. Festivaller / Ödüller: 1981 Alman Gümüş Film Ödülü. Yapım: Wim Wenders, Chris Sievernich, Road Movies Film Prodüksiyon Berlin, Wim Wenders Prodüksiyon. Süre: 90 dk Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: İngilizce.

Öncelikle, Wim Wenders'in filmlerinde de yer alan ve yönetmenin en çok sevdiği direktörler arasında yer alan Nicholas Ray'den bahsetmenin önemine inanmaktayım. Birisi çıkıp da, 'neden' diye soracak olursa, Wim için çok önemli olan, yaşamının



son günlerini kameraya alarak ortaya müthiş bir film koyduğu Ray için böyle bir şey yapmak bir Wenders izleyicisi olarak benim için çok önemli bir şey. Ray'e, Wim'in hayatına girdiği için; Wenders'e Ray'li filmler çektiği için ben teşekkür isteği duyuyorum, ondan.

Nicholas Ray: Yoğun olarak yalnız bireyin katı kurallarla düzenlenmiş bir toplum içerisindeki verdiği kavgaya eğildi. Asi Gençlik [1955] isimli kült filmin başrol oyuncusu James Dean'in kişiliğinde Ray'in kahramanı ideal bir şekilde varlık buldu.

Raymond Nicholas Kienzle. 1911, Wisconsin doğumlu, öldüğünde sene 1976 idi. Şikago Üniversitesinde mimarlık okudu, sonra sahne sanatlarına ve de sinemaya geçiş yaptı.

Bireyin gerçeği ve kişisel tatmini çaresizlik içerisinde arayışını anlattığı seri filmlerine 1949 da Knock on Any Door filmi ile başladı. Bir yıl sonra; In a Lonely Place adlı, baştan sona bir odanın içerisinde geçen psikolojik bir irdeleme sergilediği filmde Ray, yapımcı mantığı ile çelişen Hollywood'un kapital zihniyeti ile çatıştı. Ama 51 yılında yapımcıların zoruna yenildi ve filmine mutlu bir son koymak zorunda kaldı. Sanatsal özgürlüğü ve hakları için hep kavgasını vermiş olan yönetmen, Hollywood ile olan kavgasını asla sonlandırmadı. 54 tarihli Johnny Guitar filminde bu çatışmalar ayyuka çıktı. 55 tarihli Rebel Without a Cause yönetmenin en ünlü filmi oldu. Ray bu filmin ardından gelen yeni çalışmalarındaki aksaklıklardan sonra dayanamadı ve 'kutsalorman'ı terketti. Avrupa ya yerleşirse sanatsal zihniyetini özgürlüğüne kavuşturacağına inanan Ray, Avrupa da bunu bulamadı. Eski filmlerini aratacak iki filme imza attı, ve sektöre kafa tutması ile de destek bulan filmleri yönetmeni bir mit haline getirdi. 60 ların sonunda Ray, New York Devlet Üniversitesi Sinema Bilimleri Fakültesine doçent olarak atandı. Wenders, bu muazzam yaşamı anıtaştıran filmini yaparak, hem yönetmenin muazzam örgüsünün son ilmeğini attı,

hem de sıkı bir film yaptı. Ray, 67 yaşında hastalığına yenik düştüğünde dostu Wenders'in kamerası oradaydı: Ray, bittiğini söylerken, Wim, o tüyler ürperten cümleyi kurdu: "Kes! de o zaman"; Ray: Kes. "The End".

Film izlerken sarsılır mısınız? Ne kadar ve ne şekilde? Sadece Wenders filmleri için söylemiyorum, seyir hayatımın geneli için konuşuyorum; seyrettiğimde bu film beni gerçekten sarsmıştı, ve yeniden izleme gücünü -tüm istemime rağmen- kendimde bulamadım bir daha.

Ray ve Wim, Amerikalı Arkadaşım'ın çekimleri esnasında tanıştılar; bu, platoda doğan derin dostlukları neticesinde mevzu ettiğimiz film doğdu, Ray o zaman hızla kanserin etkilerini yaşamaya başlamıştı. Ray'in gırtlığında ki kanser ne kadar ilerlemiş olursa olsun o hem tütün içmeye hem de Jon Jost ile ortak projeleri olan Angel City'nin senaryo çalışmalarına devam ediyordu. Proje 79 da Wenders'e geçecekti. Ray'in son günleri için kilometrelerce film çekildi ve yaşamı sona erdiğinde bu dokümanlar arasından, montajcı Peter Przygodda iki saatlik filmi kurguladı ve ortaya mevzu ettiğimiz bu çalışmayı çıkardı. Bura da diğer filmler de yaptığımız gibi bir film anlatısına girişmek istemiyorum; zira bu film sadece ve sadece Ray'in hastalıklı son günlerinin kayıdır, hepsi bu. Yani bunu anlatmakla, diğer filmleri anlatmak arasında çok büyük bir fark ve bir o kadar da tuhaf bir boşluk var.

Sadece ve sadece bir dostluk filmi, etrafınıza bir bakın; film dünyasında kaç tane böylesi bir yapım görebileceksiniz? Şu çok önemli bir nokta ki Wim, sadece bir belgesel çalışma ortaya koymadı, o yine

yönetmenliğini konuşturdu ve filmin içine kendisinin ana özelliklerini bir bir yerleştirdi; yapım, Wenders'te görmeğe alışık olduğumuz bir şekilde iki erkeğin dostluğu üzerine kuruluyken yine sinemasal öğelerle doluydu. Film, sadece Wenders'in yönetmenliği altında çekilmemiştir, Ray filmin bir diğer yönetmeni olduğu gibi; çekimler süresince kendisi ne zaman isterse o zaman çekim yapılmış, ve istemediği yerde de durdurulmuştur. Film, ilkin 80 Mayıs'da Cannes'da gösterime çıktı ve Wim'in ifadesi ile; film daha bitmemişti, bu onun ne çektiği ne de çekmek istediği şeydi. Bu konuda şunları söylemiştir yönetmen: "...Bir şey kesindi, film daha bitmemiş, rahatlamamıştı ve böyle kaldığı sürece beni de rahata kavuşturmayacaktı. Montaj neredeyse bir yılını almıştı, montaj işini dostum Peter'a bırakmış ve özellikle Hammet'in çalışmalarından dolayı olayla ilgilenememiştım. Peter, oldukça özenliydi ve üç aylık bir sürecin belgelenmesi mantığı ile hareket ediyordu ve istediği şey yaşanan gerçeğe mümkün olduğunca inebilmektı. Gerçeğı, imgenin önüne geçirmek isteğı ile hareket edip belgesel montaj mantığını güttü. Ama seyrederken şunu anladım ki bu kurgu mantığı buraya uygun değildi, zira biz bu filmi belgesel mantık çerçevesinde çekmemiştik, işte bu çatışma bende en başta belirttiğim duygu ve düşünceleri uyandırdı. Bizim yaptığımız gerçeğı kurmacalaştır-maktı. Ne oldu peki; şu oldu, bir montaj odası tuttım ve üç ay içinden hiç çıkmayarak filmin şu anki halini meydana getirdim. Bu filmin sonsuza dek sürebileceğinin bilincindeydim, bitirmek; demir alıp çekip gitmek benim şansımdı. Hepsi bu"

TOKYO-GA

Yıl: 1985. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Ed Lachman. Müzik: Dick Tracy, Laurent Petitgand. Oynayanlar: Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog. Yapım: Chris Sievernich, Wim Wenders Prodüksiyon, Road Movies Film Prodüksiyon Berlin. Süre: 92 dk. Format: 16 + 35 mm Renkli. Orijinal Dil: İngilizce

Bu film, Wim Wenders'in Yasujiro Ozu'dan esinlendiği, Tokyo üzerine bir belgeseldir. Bazı eleştirmenler filmin, Ozu'nun "Floating Weeds"inin bir parçası olarak nitelerler.



Tokyo-Ga, Ozu'nun kişiliği, tarzı, yönetmenliği, çalışma şekli ve film teorisine dair geniş bir bilgi içerir.

Wenders filmine, Ozu ile çalışmış olanlarla yaptığı müthiş söyleşiler eklemiştir. Bunlardan biri Ozu'nun kariyeri boyunca sıkça birlikte çalıştığı aktör Chishu Ryu ile yapılmış bir söyleşidir. Ryu, Ozu'nun bir çok filminde aynı tip rolleri, genellikle de baba rolünü canlandırmış bir isimdir ve Ozu'yu bir baba figürü olarak görür. Aynı zamanda Ozu'nun yıllarca kameramanlığını yapmış olan Yuharu Atsuta ile yaptığı bir söyleşi de filme dahildir. Wenders söyleşinin bir bölümünde Atsuta'ya Ozu'nun ölümünden sonra başka yönetmenlerle çalışıp çalışmadığını sorar ve

Atsuta'nın dokunaklı yanıtı, başka isimlerle de çalıştığı ama hiçbir zaman eskisi gibi olamadığıdır ve eski dostu/yönetmenini düşünerek dalıp gider...

Film boyunca heyecan verici söyleşiler izleyip, Ozu hakkında müthiş bilgiler edinirken, bir yandan da Wenders'in modern Tokyo'yu gözlemlemesini izleriz. Tokyo'yu bir günceye kaydeder [ki bu film Wenders'in "Kişisel Günlükler" olarak adlandırdığı filmlerinden birisidir]gibi çeken Wenders tüm planlarının ardında bir anlam bulmaya çalışır. Ozu'nun filmlerinden tanıdığı Tokyo'nun görünümünü modern Tokyo'da arar. Fakat bu arayış sonuçsuz ve hüzünlü bir deneyime dönüşür.

AUFZEICHNUNGEN ZU KLEIDERN UND STÄDTEN

[NOTEBOOK ON CITIES AND CLOTHES]

Yıl: 1989. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders. Kurgu: Dominique Auvray Müzik: Laurent Petitgand. Oyuncu: Yohji Yamamoto. Yapım: Ulrich Felsberg, Wim Wenders Road Movies Film Prodüksiyon Berlin. Süre: 79 dk. Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: İngilizce .

Wenders'ten moda ile ilgili bir film yapması istendiği vakit, şaşılmayacak bir şekilde Wim bu teklifi reddetmişti. Kendi ifadesiyle verecek olursak: "Moda... Hiç işim olmaz. En azından Centre Georges Pompidou Paris'te moda içerikli bir kı-



sa film yapmamı söylediğinde ilk reaksiyonum bu olmuştu." Fakat Japon modacı Yohji Yamamoto'nun ortaya koyduğu 'çizginin diğer tarafı kreasyonları'nı gördükten sonra kendisine götürülen teklifi, ondan istenenden farklı bir üslupla ortaya koymaya karar verdi. Ama bu kararından önce ve hatta sonra Wim şu fikri taşımaktaydı: "Moda dünyası... Dünyayla ilgiliyim ama moda ile değil. Ona neden önyargısız bakayım ki?

Neden onu diğer endüstriler gibi sorgulamayayım, filmler gibi örneğin?"

Wim'in, Yamamoto'ya karşı duyduğu ilgi için elbette bir çok fikir üretebiliriz, ama bunların ne kadarı doğru ve de geçerli olur, o ayrı konu. Bu konuda Wim'de pek detaya girmemiştir zaten, söylediği şey şudur: "Belki moda ve sinemanın ortak noktaları vardır. Bir şey daha var, belki bu film bana Tokyo'da çalışmakta olan ve zaten merakımı uyandırmış olan biri olan moda desinatörü Yohji Yamamoto'yu tanıma imkanı verir."

Burada en kaba hatlarıyla da olsa bu 'sistem malı' olmamış modacıya biraz değinmek gerek diye düşünmekteyiz, zira yukarıda ' ' şeklinde kullandığımız tanımlama gerçekten büyük önem taşıyor; moda gibi kapitalizmin dik alası bir sektörde, kocaman bir isim daha da ötesi bir marka olmak ve gerçekten de elinizi kolunuzu dünyanın global çarkına kaptırmamak bunları yaparken de dünyada genel kabul ve rağbet gören değerlerin ve ürünlerin dışına çıkmak gerçekten kolay ve de basit bir iş değil doğrusu. Yamamoto, genel bir ifade ile siyah ağırlıklı çalışan minimalist bir modacı olarak öne çıkmış bir isim; genelde çıplaklığa yönelik tasarımlardan ziyade 'örtmek' yönünde kreasyonlar sergilediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Giyinmenin tinsel yönüne ermiş olması belki de sahip olduğu kült-ürden kaynak bulmakta... Japon moda sektörünün en önemli ve en güçlü ismi olan Yamamoto, savaş sonrası ortada kalmış bir ailenin gerçekten yaşam zorlukları çekmiş öncesinde terzilik, sonrasında ise hukuk tahsili yapmış çocuğu, Tokyo'da moda dünyasına hızlı bir giriş yapıyor ve entelektüel diyebileceğimiz karanlık sayılabilecek asimetrik ürünleri ile 1981'lerde Paris moda camiasını

sarsıyor. Takeshi Kitano'nun da film kostümlerini hazırladığını bildiğimiz Yamamoto, yönetmenin son filminde de kullandığı renklerle filme ağırlığını koymuştur dahi diyebiliriz. Gerek Yamamoto olsun gerek Wenders olsun aslında bir anlamda bir yerlerde birleşiyorlar ki bundan dolayı da Yamamoto'nun Wim'in ilgisini çekmesi mümkündür: Her ikisinin de işlerini başarılı bir şekilde ve bir çeşit özünden kopmama ile 'dışarı'ya yönelik yaptıklarını hatırlamakta fayda vardır. Bu filmin yapımında şöyle der Wim: "Film yapımı... Bazen sadece bir hayat tarzı olarak kalmalı; yürüyüş yapmak, gazete okumak, notlar yazmak, araba sürmek ya da burada bu filmi günden güne çekmek gibi, kendiliğinden gelişen ve öyle sürüp giden, yaşam gibi."

Bir belgesel olarak tasarlanmış/düşünülmüş olsa da yapım içerisinde Wenders'in video kullanımı ile; sinema, kimlik problemi, Paris ve Tokyo noktaları üzerine odaklanan bu değerli çalışma şunu kesinlikle soruyor: Bir elbise yapmak ile film yapmak arasında bir fark var mıdır?

WILLIE NELSON AT THE TEATRO

Yıl: 1998. Yönetmen: Wim Wenders. Konsept: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Phedon Papamichael, Kirk Gardner . Müzik: Willie Nelson. Yapım: Deepak Nayar.

Willie Nelson Tiyatroda: Oxnard'daki El Teatro'da, Daniel Lanois'in kayıt stüdyosunda Willie Nelson'un çaldığı ve kaydettiği on şarkı üzerinedir.



Williw Nelson vokalde ve gitarda yer alırken Emmy Lou Harris back vokal yapmakta, Daniel Lanois gitarda, Bobbie Nelson piyanoda, Mickey Raphael armonikada, Victor Indrizzo ve Tony Mangurian vurmalarında, Brian Griffith gitarda ve Aaron Embry orgda yer almışlardır. Çekimlerde gurubun izleyici kitlesini dansçıların haricinde, dostlar ve özel - davetli- konuklar oluşturmuştur. Kayıtların gerçekleştirildiği eski sinema salonu, Wenders'e bu sıradışı atmosferi ve teatral öğelerini kullanarak belli bir özgürlük sağlama şansını tanımıştır. Video ve filme çekilmiş farklı formatları ile bu film, izleyiciye Sinema-gerçek [Cinema verite] duygusu verir.

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

Yıl: 1998. Yönetmen: Wim Wenders. Görüntü Yönetmenleri: Jörg Widmer, Robby Müller. Kurgu: Brian Johnson. Müzikler: Ry Cooder , Joaquim Cooder, İbrahim Ferrer, Ruben Gonzáles, Eliades Ochoa, Omara Portuondo, Compay Segundo... Prodüktör: Ulrich Felsberg. Prodüksiyon: Road Movies Filmprodüksiyon Berlin. Süre: 90 min. Format: 35mm Renkli. Orijinal Dili: İngilizce/İspanyolca

"Buena Vista Social Club" belgesel filmi, aralarında Ry Cooder ve İbrahim Ferrer'in de bulunduğu



müzisyenlerin tutkulu ve başarılı öyküsünü Wim Wenders kamerasıyla dünyaya sunuyor. Küba müziğine adını yazdıran bu sanatçılar, uluslararası alanda seslerini ancak 90 yaşından sonra duyurabildi. Filmde öyküsü anlatılan müzisyenleri: Ry ve Joaquim Cooder, İbrahim Ferrer, Ruben Gonzáles, Eliades Ochoa, Omara Portuondo ile Compay Segundo olarak sayabiliriz. Geç de olsa adını dünyaya duyurmayı başarmış Kübalı müzisyenlerin yaşadıklarının anlatıldığı belge çalışma, Ry Cooder'ın, bir albüm çıkarmak için müzisyenleri bir araya getirmesiyle başlıyor. Grubun, Amsterdam ve New York'taki konser görüntülerinin de bulunduğu film, sanatçıların müziğe nasıl başladığını ve hâlâ ne gibi çalışmalar yaptıklarını sergiliyor.

Wenders, B.V.S.C ile ilintili bir belgesel film yapma fikrinin çıkışını şöyle anlatmakta: "Öncelikle Ry'in isteğiydi bu; Ry'in Küba'dan gelir gelmez bir an önce Havana'ya geri dönme isteği beni merakta bırakmıştı işin doğrusu. "End of Violence" filminin müzikleri için Ry ile burada, Los Angeles'ta çalışmıştık. Ry Buena Vista Social Club'ı kaydetmiş ve buraya yeni dönmüştü. Bana Ruben, Compay ve Ibrahim'in inanılmaz hikayelerini, Küba'dan getirdiği kitaplar ve fotoğraflar eşliğinde anlattı. Doğal olarak yavaş yavaş ben de etkilenmeye başlamıştım ve en sonunda sürekli müziklerini dinler oldum. Ry'in gözündeki o dalgın bakışı gördüğümde Havana'ya geri döneceğini anlamıştım ve ona tekrar gideceğin zaman söyle ben de seninle geleceğim, dedim. Ry İki yıl sonra Ibrahim Ferrer'in solo albüm kayıtları için gittiğinde yanımdaydım.

Wim, bu projede kendisini çeken şeyin Ruben Gonzales ve Ibrahim Ferrer'in geri dönüş hikayelerinin güzelliği ya da müzikleri değil onların hayatlarının ta kendisi olduğunu belirtir ve şunları ekler: "Onların hayatlarını ve hikayelerini müziklerinden ayıramam. Müzikler çok duygusal, zengin ve hayat hikayeleri o müziğin içinde zaten." Filmlerinde müziğe verdiği önemi her Wenders takipçisi elbette ki bilmektedir; Buena Vista albümünü ilk dinlediği zaman ki düşüncelerini "Bu insanların kim olduğunu bilmeden dinlediğimde, hafiflik, neşe ve keyifli bir kendini kaptırma hissi ile doldum. Bu albümde daha önce hiçbir müzikte rastlamadığım bir deneyim ve dürüstlük vardı" şeklinde betimlerken; U2, Nick Cave vd. gibi müzisyenlerle çalışan biri olarak Wim'in

aynı zamanda yaşama ilk ciddi atılımını müzik eleştirmeni olarak yaptığını da hatırlatmak gerekir. Yönetmen Wenders, bu anlamda müzik konusunda şunları söylüyor: "Müzik, ilham ve enerji kaynağıdır. Benim tüm film yapımı süresince en sevdiğim bölüm, düzenleme işlemi sırasında ilk kez müzik ve görüntünün beraberliklerini gördüğünüz o değerli andır. Çekimler sırasında ne kadar sıkıntı ve acı da çekseniz, bu anı yaşamak hepsine değer. Müzik konusunda bir film yapmak 'diğer' diye ayırabileceğimiz filmleri yapmakla aynı şey değil elbet; ama şunu belirtmeliyim ki bir belgesel film hazırlamaktan da farklı bir şeydi yaşadığım. Ruben, İbrahim, Compay, Pio, Omara ve Ehiades giderek daha çok roman kahramanlarına benzediler ve sonunda NewYork'a vardığımızda aslında bir hikaye anlatmışız ve hikaye döngüsünü sonlandırmışız gibi oldu. 'Tokyo-Ga' veya 'Notebook on Cities and Clothes' gibi uzun metrajlı belgeseller yaptım. Bunlar daha çok kişisel günceler gibiydi. Buena Vista Social Club'da mümkün olduğunca objektif bir gözlemci olarak kalmaya çalıştım. "Digi Beta" ve yaklaşık kusursuz bir görüntü sağlayan "steadicam" üzerine çektik. Yaklaşım basitti; bu muhteşem insanlara adil davranmaya çalış ve bırak müziğin kendisi konuşsun. Fakat teknik veya yaklaşımın bir filmi tamamladığını sanmıyorum. Sonuçta önemli olan, kamera arkasındakilerin, önündeki insanlara davranış şekilleridir. Umarım bu film onları sevdiğimizi, mütevazilik ve cömertliklerinin bizler tarafından istismar edilmediğini gösteriyordur."

1984'de "Paris, Texas"ta Ry ile ilk kez çalışan yönetmen ikinci kez 'End of Violence' ile 1997'de tekrar Ry ile beraber olmuştu; BVSC'a dek gerçekten

uzun bir zaman geçti ve bu zaman için Wenders'in kendi ifadelerine bakalım: "Paris, Texas", düş ve müziğin birbirini tamamladığı harika bir deneyimdi. Bundan sonra tekrar aynısını yaparak, bu güzel şeyi de bozmaktan korktum. Oniki yıl yeterli bir ara olarak görüldü. Sanırım ikimiz de tekrar beraber çalıştığımıza memnun olduk." Bu belgesel çalışmanın önemli ve soru getiren yanlarından biri de filmin Küba'da çekilmiş olmasıydı; çekim esnasında; ICAIC, Kültür Bakanlığı'ndan iyi yardım alan Wenders, ekipman problemleri yaşadıklarının da altını çiziyor elbet; bunun sebebini de "her şey eski ve iyi korunmamış durumdaydı" cümlesiyle açıklıyor ve dünyanın da çok iyi bildiği bir gerçeğinde altını çiziyor: "Kübalılar günlük yaşamların her saniyesinde, yıllardır süregelen ambargo yüzünden yiyecek, içecek gibi en basit gereksinimlerini bile karşılayamamanın sıkıntısını çekiyorlar."

Film bir belgesel çalışma niteliğinde olsa da Wim bunu bir dokümanterden daha farklı gördüğü için görüntü ve müziğin hemen hemen ayrılmaz olduğu bir çalışma olmasından dolayı 'müzikomanter' diye kendince bir isimlendirmeye gidiyor tür için.

Çekim aşamaları hakkında Wenders'in anlatıları:

"Daha önce hiç Küba'ya gitmemiştim. Nasıl çekim yapacağım ve belli fikirleri nasıl düzene koyacağım konusunda bir taslak belirlemiştim. Ama oraya varır varmaz bunların hepsi bir anda boşa gitti. Fotoğraf yönetmeni ve steadicam operatörü Joumlerg'la bir gün

boyunca günlük kurallar ve takip edeceğimiz yer ve lokasyonlar üzerine çalıştık.

Havana'da çekim yaparken, Nisan'da, Amsterdam'a gideceğimizi ve verilecek bir konseri kaydedeceğimizi biliyorduk. Bu nedenle Ibrahim'in diğer müzisyenlerle (Ry, Hick, Jeny ve Juan de Marco) Egrem stüdyolarında kaydettikleri yeni solo albümüne ve yeni şarkılara yoğunlaştık. Grup yelerinin her birisine zaman ayırmaya çalıştık. Amsterdam'da Buena Vista Social Club albümündeki tüm şarkıları film yapma şansımız olacaktı ve benim bu iki farklı oğeyi birbirine bağlama konusunda harika bir fikrim vardı. Ama henüz albümün olağanüstü başarı kazanacağı bilinmediğinden ve Amsterdam konserlerinin efsanevi etkisini yaşamamış olduğumuzdan, grubun New York Carnegie Hall'da bir kez daha konser vereceği ve filmin finalinin bu olacağı hiğbirimizin aklına gelmezdi. New York konserinin olma olasılığı bir süre düşük görünüyordu ama yine de gideceğimizi ve orada da film ekeceğimizi hissediyordum. Sadece New York'u ekleyerek döngüyü tamamlayacak gibiydim. Bu bazı başka bölümlerden vazgeçmemiz demekti ve Küba çekimlerinden çok fazla kesmeyi hiç canım istemiyordu. Sonuçta Amsterdam'daki oniki saatlik çekimi almamaya karar verdik. Zaten elli saatlik çekimle Küba'dan henüz dönmüştük!

Çekimler sırasında Ruben ve Ibrahim gibi insanlar doğal olarak nazik ve sakindirler. Sakinlik de ne kelime, onların enerjilerini zapt etmekte zorlandık ve bazen sakinleştirmemiz gerekti. Bununla beraber her zaman doğal, nazik, ince, neşeli ve alakgnllydler. Bunlar elbet hepimizin işlerini hem kolaylaştıran hem de hızlandıran şeylerdi.

Çekimler esnasında Steadicam bazen zorluk çıkarıyordu ama ben de küçük DV kameramı kullandığımdan, Jörg pek çoğunu kendi içgüdüleriyle yapıyordu. Muhteşemdi, çoğu kez sadece onları onaylıyorduk."

Filmde Ry, her anlamda önemli bir isim, bu çalışmada ki yerini Wim Wenders şöyle anlatıyor: "Filmde doğrudan yapıldığını görmediğiniz çok az müzik var. Havana'da Ry gerçekten prodüktör olarak iyice müziğin içine girdi. Müzisyenlerin herhangi birini o olmadan çekmek daha kolaydı. Onu ve Ibrahim'i Regla'ya götürdüğümüzde 'Ve motosiklet üzerindeki seriyi çekerken o yarım günü ondan uzakta geçirdiğime mutluydum. Bunun dışında Ry kendi işine baktı ve çekimler sırasında bana hiç karışmadı. Hatta bir süre sonra, çekimler bir karmaşa haline dönüşmeye başladığında, kayıtlara daha fazla yoğunlaşabilmek için benden onları bir süre yalnız bırakmamı istedi. Elbette kabul etmek zorundaydım. Ry daha sonra düzenleme sırasında daha çok işin içine girdi. Final çekiminde çok önemli katkıları oldu, örneğin final konuşması gibi..."

Peki, izleyici böyle bir Wenders filminden, albümü dinlemekten farklı olarak bir şey alabilecek midir? İşte bu konuda yönetmenimiz şu sözleri sarf ediyor: "Daha çok insanın bu muhteşem müzikle filmimiz aracılığıyla tanışacağını umuyorum. Buena Vista Social Club albümünü bilen ve çok seven diğerleri de onun arkasındaki müzisyenleri keşfedecek ve bu şaşırtıcı zengin kültürü bir an için görme fırsatını yakalayacak. Küba bu gezegendeki hiçbir yere benzemiyor ama fazla sürmez, o da uluslararası olur. Amerikanlaşır

veya global kültürün bir parçası haline gelir. Ama henüz değil.

Bu çalışma diğer bir anlamda Wenders için müzikal bir çalışmaydı ve Wim bu konu hakkında şunları söylemişti: "Ben şahsen bunun gibi bir belgesel yapmadım. Bir albüm yapımına hiç bu derece yakınlaşmamıştım. Daha önce bir konser bile çekmemiştim..." Bu kadar müzikten bahsetmişken Wenders'in bu bağlamda müzikle ilgili görüşlerine dahası müzikal zevkine de kulak verelim: "Ben müzik yapmıyorum sadece dinliyorum. Gerçi bir zamanlar klarnet ve saksofon çalmayı öğrenmiştim. Ama bu hevesim pek uzun sürmedi ve saksofonum bir tefeci dükkanını boyladı. Plak ve CD topluyorum ve çok fazla müzik dinliyorum. Bazı filmlerimin müzik albümlerinin tutkunuyum. Özellikle "Paris, Texas" (Ry Cooder), "Until the End of the World" (U2, Lou Reed, Peter Gabriel), "Ainda" (Madreus), "End of the Violence" (Ry Cooder,US, Michael Stipe, Eels). Köklerim kesinlikle 60'ların İngiliz Rock günlerinde olsa da, Kinks, Van Morrison, Thern, The Pretty Things, Yardbirds, Stones ve Beatles gibi gruplarla birlikte klasik, blues, caz, dünya müziği gibi pek çok müzik türünü seviyorum.

Filmin karakterleri hakkında Wim'in düşünceleri:

Mesela Ruben, oldukça komik bir karakterdi. Ry onu Kedi Felix ve Thelonius Mark arasında bir geçiş olarak tanımlardı. Gerçekten doğrudu. Pio gözümde Groucha Marx gibiydi ve sözlü kısımda Omara ile çalışmaya bayıldım. Muhteşem olacağından emindim. Compay doksán yaşında, bitmeyen enerjisi ve inanılmaz dinginliği ile yaşamdan daha tecrübeliydi...

VIEL PASSIERT/ ODE TO COLOGNE: A ROCK N' ROLL FILM

Yıl: 2002. Yönetmen: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Phedon Papamichael. Steadicam: Jörg Widmer, Jan Kerhart. Yazan: Wim Wenders. Prodüktörler: Olaf Wicke ve Björn Klimek. Oynayanlar: Marie Bäumer, Joachim Król, Wolf Biermann, Willi Laschet, Anger 77. Bap: Wolfgang Niedecken, Sheryl Hackett, Werner Kopal, Helmut Krumminga, Michael Nass, Jens Streifling, Jürgen Zöllner. Ses: Michael Felber ve Peter Schumacher. Kurgu: Moritz Laube ve Igor Patalas. Kostüm Dizaynı: Marion Boegel. Format: 35 mm Renkli. Süre:101dk. Orijinal Dil: Almanca.

Wolfgang Niedecken, Düsseldorf'taki bir sanat galerisinde bir rastlantı eseri Wenders ile karşılaşır. Birbirlerini tanısalar da çok uzun zamandan beri birbirlerine hiç görmeyen ikili, yeni bir BAP şarkısına birlikte bir rock klip çekmek üzerine konuşurlar ve Wenders bir süre sonra Niedecken'i arayarak sadece bir single'a değil de albümün tamamına yönelik "sıkı bir şeyler" çekmeyi önerir. Gurubun adı altında yapılacak bir "yol filmi" ve de aynı zamanda Niedecken'in Almanya'nın doğusundaki Cologne kasabasında konuşulan kendi lehçesi ile yazılmış şiirlerinin etrafında dönen bir "folk filmi".



Grubun, Essen'deki Kichtburg sinemasında verdiği bir konser filme başlangıç noktası olarak seçilir.

Wenders ve Niedecken: Uluslar arası bazda saygın bir film yapımcısı ve başarılı bir rock müzisyeni tüm geleneklere kafa tutan bir rock n' roll filmi yapmak için bir araya gelmişlerdir. Güncel konser görüntülerinin haricinde, az bulunur arşiv fotoğraflarının kolajlanmasından oluşan, Niedecken'in özgün şiir ve yorumları ile zenginleştirilmiş ve Waf Biermann, Marie Bäumer, Joachim Król ve de rock grubu Anger 77'nin misafir oyunculuklarıyla film, grubun gerçekten etkileyici bir portresini çizmekte. Film, sadece BAP fanlarının değil her Wenders izleyicisinin hayranlık duyacağı çok özel ve gerçekten başarılı bir "müzik filmi". Tam anlamı ile: Wendersçe bir film...

THE SOUL OF A MAN

Yıl: 2003. Yazan ve Yöneten: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Lisa Rinzier. Prodüktör: Alex Gibney ve Margaret Bodde. Kurgu: Mathilde Bonnefoy. Anlatıcı: Laurence Fishburne. Oynayanlar: Chris Thomas King, Keith Brown, James Hughes, David Hughes, Shayne Tingle, Joy Brashears. Yer Alanlar: Bone Burnet, Nick Cave ve The Bad Seeds, Eagle Eye Cherry, Vernon Reid, David Barnes & James "Blood" Ulmer, Shemekia Copeland, Alvin Youngbloodhart, Garland Jeffreys, Los Lobos, Bonnie Raitt, Lou Reed, Marc Ribot, Jon Spencer ve The Blues Explosion, Lucianda Williams, Cassandra Wilson, Steve & Ronnog Seaberg, Dick Waterman, Skip James, J.B. Lenoir. Format: DV PAL ve elle çevirmeli 35mm kamera ile çekilip HD'ye, sonrasında ise 35 mm'ye aktarma yapılmıştır.

"Bu şarkılar benim için her şey demektir. Onlarda Amerika üzerine okuduğum herhangi bir kitaptan ya da izlediğim herhangi bir filmde çok daha fazla hakikat olduğunu hissediyordum.



Bir "belgesel"de-
kinden çok bir şiirdeki gibi, onların şarkılarında ve seslerinde beni neyin bu kadar etkilediğini anlatmaya çalıştım."

Wim Wenders

Wim Wenders'in, yapımcılığı Martin Scorsese tarafından üstlenilmiş olan 'Blues' film serisi kapsamında çektiği 35 mm'lik siyah-beyaz, 127 dakikalık 'Bir Adamın Ruhu', Alman yönetmenin en sevdiği blues sanatçılarının (Skip James, Blind Willie Johnson ve J.B. Lenoir) yaşamlarını araştırıyor. Oyunculukları, Keith B. Brown & Chris Thomas King yaparken performanslarda, T-Bone Burnett, Nick Cave & The Bad Seeds, Eagle-Eye Cherry, Shemekia Copeland, The Jon Spencer Blues Explosion, Alvin Youngblood Hart, Skip James, Garland Jeffreys, Chris Thomas King, J.B. Lenoir , Los Lobos, John Mayall, Bonnie Raitt, Lou Reed, Vernon Reid, Marc Ribot, James "Blood" Ulmer, Lucinda Williams, Cassandra Wilson yer alıyor.

RED HOT AND BLUE

Yapım Yılı: 1990 [TV için]. Yönetmenler: Wim Wenders, Percy Adlon, Alex Cox, Jean- Baptiste Mondino. Orijinal Müzik: Cole Porter. Görüntü Yönetmeni: Robby Müller. Yönetmen Asistanı: Scott Kirby. Yer Alanlar: Bono [Vokaller], Adam Clayton [Bass Gitar], Larry Mullen Jr [Davullar], The Edge [Gitar], Deborah Harry.

“Hayatımı Rock n’ Roll kurtardı. Çünkü Rock n’ Roll bana, yaşamımda ilk kez bir kimlik duygusu, eğlenme, hayal etme ve bir şeyler yapma duygusu veren bir müzik türü idi. Rock n’ Roll olmasaydı, şimdi bir avukat olabilirdim.” Wim Wenders



Wim; Ry Cooder, Daniel Lanois, Willie Nelson, U2, Bono, Nick Cave, Ronnee Blakley ve Lou Reed gibi müzik dehaları ile çalışmış bir yönetmen; bunlar arasında U2 diğerlerine nazaran daha bir ön planda. U2'nun Aids'e karşı mücadele için yaptığı bir albüm olan Red Hot and Blue'ya Wenders bir video çekmiştir. Bu arada Bono'nun, Wenders filmlerine müzik yapmakla kalmadığını Wim'in üç filminin öyküsünü de yazdığını belirtmek faydalı ve gereklidir. U2, Zoo TV Turunda iken Bono ile Wim Wenders arasındaki telefon görüşmesi C.S.M'de aşağıda ki şekli ile yayımlanmıştır:

"B: Filmleri şimdi nasıl gördüğünü Brain'a söylemek istiyorum. Wim, filmleri seyrettiği kadar dinlerde.

W: Evet, 'The Goalkeeper's Fear of the Penalty' filmini mixlediğimiz zamanı hatırlıyorum; bir filmimiz ve dört Soundtrack'imiz vardı. Şimdi hâlâ bir filmimiz, ses editörü ordumuz ve yüzlerce soundtrack'imiz mevcut. Filmi bitirme sürecinde görüntü kesinlikle ikincil kaldı.

Mesleklerimizin gittikçe birbirine benzediğini düşünmekteyim. Bunu hissediyorum. Sen görüntülere, ben ise seslere gittikçe daha fazla yaklaşıyoruz. Ben, işimin görüntüler yaratmak olduğunu söyledim hep, bu ilk filmlerim içinde geçerlidir. Görüntülemek, mixlemek ve sonra kesmek ve de iki aylık iş sonrasında filmin son mixi üç günde yapıldı. Şimdilere bu farklı; görüntülerimi iki haftada kesiyorum ve sonra altı ay ses için didiniyorum. Bir görüntü adamından çok, bir ses adamı oluyorum -da- diyebilirim yani.

WENDERS'İN UZUN METRAJ ÇALIŞMALARI

SUMMER IN THE CITY

Yıl:1970. Yönetmen: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Robbie Müller. Yazan: Wim Wenders. Oynayanlar: Hanns Zischler, Gerd Stein, Muriel Werner, Helmut Farber, Edda Köchl, Wim Wenders, Libgart Schwatz, Marie Bardischewski. Yapım: Wim Wenders, Hochschule für Fernsehen und Film Münih. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: The Kinks, Lovin' Spoonful, Chuck Berry, Gene Vincent, Troggs, Gustav Mahler. Format: 16 mm Siyah-Beyaz. Süre: 116-125 dk. Orijinal Dil: Almanca .

Wim Wenders'in Münih Sinema Okulu'nda verdiği mezuniyet filmi olan Summer in the City, aynı zamanda onun ilk uzun metrajlı filmi olma özelliğini taşıyor. Sabit kent manzaraları, uzun araba yolculukları, sinema tarihine



göndermeler ve uzun çekimler: Bu ilk uzun metraj, kimyasında Wenders'in sinema anlayışının hemen hemen tüm özelliklerini barındırmakta. Filmimiz polisiye bir öykü gibi başlar, bir süre sonra ise hiçbir şeyin olmadığı, kahramanın ileriye dönük hiçbir gelişme vaadinde bulunmadığı bir öyküsüzlük

noktasına varır. Wenders'in belgesel türe en yakın filmi olan Summer in the City, Berlin ve Münih üzerine, yaşamının olanaksızlaştığı kentlerde yaşamı sürdürebilme olanakları üzerine, hareket etmenin hep aynı anlamsızlığa varışla son bulması üzerine, 70'lerin barındırdığı karamsarlık üzerine kurulu bir film diyebiliriz.

Yaptığı dönemde Wenders bu filmi 12000 marka mâl ediyor. Film iki saati aşkın bir zamana sahip olsa da, içeriğinin alanı dar dahası odaklaşmış bir yapım. Filmin içeriğine kabaca bakacak olursak:

Adamımız Münih'te bulunan Stadelheim Hapishanesi'nden çıkar ve artık bomboş bir Münih, bomboş bir yaşam onu beklemektedir. İlk yaptığı şey kendisine neredeyse tamamen yabancılaşan bu kentte aylakça gezinmek olur, geçmiş ile olan ilintisini tam anlamıyla ortadan kaldırmak istemektedir. Meyhaneye uğrar, Chuck Berry dinler, bir şeyler içer, oyun makinesinde vakit harcar, birkaç telefon eder ve verdiği karar yukarıda sarf ettiğimiz cümle olur: hepsi boştur. Kentten ayrılmayı uygun gören dostumuz uçağa atlar ve Berlin'e merhaba der. Aslında insanlar ve kentin görüntüsünden başka bir şey değişmemiştir yaşamında, hissettiği boşluk ve hiçlik, kentlere intikal ile değişecek bir şey de değildir zaten. İletişimden uzaktır sürdürdüğü ilişkiler; konuşamaz, sinemaya gidemez. Eski günlerle bağıntılı olarak içinde taşıdığı takip ediliyorum dürtüsü bir yandan peşini hiç bırakmamaktadır; bir gazetenin tesadüf sokak çekiminde fotoğraftaki rasgele insanlardan biri olarak kendisini gazetede gördüğünde bu hissi tam olarak hastalıklaşır. Amerika'ya vize almayı amaçlayan kahraman bunu beceremeyecektir ve Amsterdam'a

uçma kararına varacaktır. Filmin bitişı yani adamımızın uçuşu tam anlamıyla melankolik bir sekanstır. Filmin en önemli noktalarından biri -anlamdan bahsediyoruz- tamamen hareketli görünen bir yapılanmanın izleyicide hiç hareketsizmiş gibi bir atmosfer yaratması ve bunu da kesinlikle kahramanın ruhani durumu ile vermesidir. Wenders'in bu çoğul anlamlı filmi bir yandan da bir kent, kentler filmi iken buradan baktığımız vakit ileride gelecek olan diğer yol ve kent filmlerinin nasıl habercisi olduğunu da rahatlıkla görebilmekteyiz. Dediğimiz gibi, çok anlamlılık ve göndermelerin barındıracağıdır bu film, bir yandan mevzu kentlerin yaşan-a-mazlığı aynı zamanda tüm kentlerin yaşanamazlığı anlamına -da- gelmekte iken, bir yandan bir kaçışın hikayesi olup bu kaçışı da nesnel ve psikolojik anlama yükleyebilmektedir. Wenders'in filmlerinde görebileceğimiz en önemli noktalardan bir diğeri de şüphesiz ki planlara olan minimalist yaklaşımıdır. Wim, yol sekanlarını asla kesmez, bir caddeden otoyola çıkış 8 dakika ise bu filmde de 8 dakika olarak yer alır, asla kamerasını kapat-tır-maz Wim. İç mekan çekimlerinde de Wenders oldukça minimalist bir yönetmen yaklaşımı sergilemektedir; oda, ev vs. çekimlerinde mekanı bir bütün olarak gösterirken bireyleri cansızlaştırır ve kıpırdatmaz, bu Summer in the City'de net şekilde görülür. Aynı mantığı dış mekanlarda da güder Wenders; uzun ve hareketsiz planlardır çektikleri, durgun kent manzaraları...yönetmen bu tarzını iç ve dış nesnelere karşıda korumuştur. Film boyunca -ki Wim'in tüm filmlerinde- müziğin yeri çok özel ve önemlidir; onun kamerası, montajı muazzam uyumunu müzikle

DIE ANGST DES TORMANNS BEİM ELFMETER

[THE GOALKEEPERS FEAR OF THE PENALTY KICK]

Yıl: 1971. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders, Peter Handke. Görüntü Yönetmeni: Robby Müller. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Jürgen Knieper. Oynayanlar: Arthur Brauss, Kai Fischer, Erika Pluhar, Libgart Schwarz. Yapım: Thomas Schamoni, Peter Genée, Wim Wenders Prodüksiyon. Süre: 100 dk. Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: Almanca.

Pek profesyonel
ol-mayan bir
s a h a d a ,
profesyonel bir
fut-bol maçı ile
başlar film.
Sıkıntılı, tuhaf
kalecimiz; terleyen
ellerinin silmek
için eldivenlerini
çıkartır giyer, ağır
aksak ka-ledeki
yerini alır, o



esnada yaklaşan topa kayıtsızca bakar ve yediği golün
ardından ofsayt itirazları yapmak için sert bir şekilde
orta sahaya vardığında oyundan dışarı atılır ve
böylelikle amaçsız bir şekilde Viyana sokaklarında
dolaşmaya başladığı anda filmimizin içine girmiş
oluruz. En başından beri karşı cinse olan ilgisinin

gözler önüne serildiği kalecimiz, gittiği sinema salonunun bilet gişesindeki kadınla daha bir farklı ilgilenir ve kızın gece sinemadan çıkmasını bekler ve onunla aynı otobüse binerek kızın evinden son bulacak olan takibine başlar. Seviştikleri gecenin sabahında ettikleri kahvaltı sonrasında kızın cinsel cilveleri karşısında sıkılğan bir tavır sergileyen kahramanımız, kadınla yatmak yerine usulca onun boynunu kırmayı yeğler, dış gözle bakıldığında gerçekte bunu yapması için bir gerekçe gözükmemektedir. Orta da kanıt bırakmadan [?] yolculuğuna devam eden kaleci, eski bir tanıdığı olan, pansiyon işletmecisinin yanına yerleşir, küçük bir köydür burası. Burada kaldığı sürece; içer, kavga eder, sinemaya gider. Bu arada gazetelerde gişeci kızın öldürüldüğü haberleri yer alırken bir yandan da köyde kaybolan çocuklar söz konusudur. İyi rol yapar kaleci, üzerinde hiç panik etkisi yoktur. Basit bir stadyum maçına gider ve yanındaki adamla konuşmaya ve ona kalecinin penaltı sırasında yaşadığı korkudan bahsetmeğe başlar. Adama; ne kalecinin topun hangi köşeye gideceğini nede vuruşu yapanın kalecinin hangi köşeye yatacağını asla bilemeyeceğinden bahseder. Kamera stattan ağaçlara ve göğe döner, film bitmiştir.

Bir roman uyarlamasıdır film; televizyonlarda iyi prim yapan saatlerde oynatılsa da romanla pek bağdaşmadığından televizyon izleyicisinden kötü tepkiler aldı çünkü onlar bir futbol filmi beklemekteydiler. Wenders, bu yoğunca çalışması hakkında çekimler sürerken şöyle demektedir: “çektiğim filmin popüler bir başarı yakalayacağını sanmıyorum. Özel bir şey değil, sade/basit bir şey

yapmaya çalıştım. Bunu yaparken amacım kendimi sadeci bir yönetmen olarak göstermek değildi elbet, futbolla alakası olmayan bu filmi futbolla alakası var sanarak izleyecek olan kitleye de filmi izletebilmek için yaptım. Film, sırf bir maç ile başlıyor diye dahi izleyecek insanlar vardı, bunu biliyordum. Filmde görüldenden başka bir şey yok, ne bir gizem ne bir esrarengizlik nede benzer başka bir şey; neden çok insan filmi kavramakta zorluk çekiyor bilmiyorum. Çok insan gördüklerinin arkasında bir şeyler olduğunu düşünerek, film okumasına soyunacak, yok öyle bir şey.” Evet bunlar gerçekten de doğrudur, filmi izleyip de filmin satır arası okumasına soyunmayacak ilgili insanları düşünmek zor. Her ne kadar Wim, filmde aranacak bir şey olmadığını, bir gizem olmadığını söylese de, filmin içerisinde sürekli olarak sergilediği jetonla çalışan otomatikler üzerine takıntısı bile üzerinde düşünölmeye ve fikirler yürötmeye yeter. Bura da, yani filmde sunulan tek şey gündelik, kendi içinde süren bir hayattır, hiçbir şey yoktur, her şey olağandır; anlamsız kısa konuşmalar, müzik kutuları, bira içimleri, kısa gezintiler, yani her şey hep olduğunca; işte bu kısım çok önemlidir zira filme baktığınızda bir yığın önemli olaylar olmakta ama bunlar günlük hayat içerisinde bir özelliğe binmeden, sivrilmeden yaşana gelmektedir; tıpkı bizim gündelik yaşamımızda önemli onlarca şey yaşayıp farkına varamamamız gibi.

Wenders için bu film şimdiye kadar çektiklerinden önemli konularda ayrılır; ilk kez profesyonel oyuncularla çalışır yönetmen, filme yatırılan para şimdiye kadar ki meblağların hepsinden fazladır, film, 35 mm çalışılmış ve renkli çekilmiştir, bunlar Wim için

DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE [THE SCARLET LETTER]

Yıl: 1972. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders, Bernardo Fernandez. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Jürgen Knieper. Oynayanlar: Senta Berger, Christian Blech, Lou Castel, Rüdiger Vogler, Yella Rottlander. Yapım: Thomas Schamoni, Wim Wenders Prodüksiyon. Süre: 90 dk. Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: Almanca .

Ağır orkestra müziği eşliğinde tanıtılmaya başlar Kızıl Harf filmi. "XVII. yy ikinci yarısı Kuzey Amerika. Bir kuşak öteden beri Avrupa'dan Amerika'ya göç eden insanlar Atlantik kıyısında kurulmuş olan kamplarda yaşam sürdürmedeler. Henüz Kızılderili-



lere ait olan bu insan girmemiş yabani topraklar; Hollandalıları, İngilizleri, Fransızları birbirinden ayırmakta."

Yalnız bir yolcu, küçük bir yerleşim birimi olan Salem'e doğru yürümektedir. Bu esnada kentin yıllık mahkemesi yapılmakta; güzel ve genç bir kadının zincire vurulmakta olduğu görülmektedir. İlk dikkat çeken şey kadının elbisesinde yer alan büyük, kızıl 'A' harfidir. Burada ki harfin simgelediği şey kadının

suçlandığı eylemi ifade eden ‘Adultery’, ‘Zina’ kelimesinin baş harfidir. Olay şöyledir: Konu kadının evlilik dışı bir çocuğu olmuştur, kadın çocuğun babasının kim olduğunu söylememekte bu sebepten dolayı da makamlarca aforoz edilmiş durumda, kasaba dışında bir kulübede yaşamını sürdürmeğe mahkum kılınmakta ve de yaşadığı sürece bu kızıl harfi üzerinde taşımağa mecbur tutulmaktadır. Lakin hepsi bu kadar değildir, şahit olunduğu gibi yılda bir kez meydanda halkın önüne çıkarılmakta ve çeşitli hakaretlerle aşağılanmaktadır. Aynı kentte –yani Salem’de– bu kadın gibi cezalandırılmış ve tüm toplum dışına itilmişlerin o dönemde aldığı yaftayı taşıyan, bir başka ‘cadı’ daha vardır. Bu ikinci kadın zina hükümlü kadına üzerindeki harfi çıkarıp atması ve de o adi kalabalığın karşısına çıkmamasını tembih eder. Lakin kahramanımız Hester, bu harfi göğsünde bir gurur ile taşımakta ve halkı da bu sebepten dolayı deli etmektedir. Baş papaz Dimmesdale, Hester’i sürekli olarak çocuğun babasının adını söylemesi için baskı altında tutmakta ama bir sonuç alamamaktadır. Girişte bahsettiğimiz yolcuyu hatırlarsınız, işte bu yolcu tüm bu olanlara şahit olmakta ve her şeyi usulca izlemektedir. Filmde yer alan tiplerden biri olan Chillingworth isimli doktor, yaşam içerisinde çok şeyler görmüş geçirmiş bir tiplere olarak Hester’in eski eşi pozisyonuyla çıkar karşımıza. Medeniyetten uzak bir yaşamı yeğlemiş ve karısından intikam almak amacıyla kente geri dönmüştür. İlginç noktalardan birisidir ki eski eşi ve Hester bunu halktan saklamışlardır yani halkın böyle bir evlilikten haberi olmamıştır hiç. Daha da ötesi, Hester babasının kim olduğunu küçük kızı Pearl’e de söylememektedir.

Pearl; garip, yarı vahşı, toplumdan tam anlamıyla uzak bir çocuktur, günahkar bir annenin çocuğunu Tanrıya bağlı bir şekilde yetiştiremeyeceğini öne süren bir görevlinin çıkarttığı curcuna neticesinde çocuğu inançlı bir şekilde yetiştirmek amacıyla görevliler alırlar zira Pearl; annesine bir Tanrı armağanı değil de annesinin onu bir elma ağacından kopardığını söylemektedir ki burada ki simgesel gönderiler gerçekten de pek hoştur. Lakin insanlar bu duruma razı olmazlar ve Papaz Dimmesdale'ye gidip yardım talep ederler, papazın yetkililer ile yaptığı etkili konuşma neticesinde bu karar feshedilir ve bu kısımda açığa çıkan şey şu olur ki; kızın babası papazın ta kendisidir. Yani, toplumun günah diye baktığı olgu, günahkar diye baktığı insanlar, toplumda örnek alınan, saygı gören, fikir danışılan kişilerdir, bir yandan da 'göndermeler' devam etmektedir yani. İçinde bulunduğu durum papazı herkesten çok yaralamaktadır ki bunun neticesinde hastalığa yakalanacaktır. Bağlantılar tuhaflaşır; papaza doktorluk yapan kişi Hester'in eski eşi Chillingworth'tur. Chillingworth'un olayları sezinler, herşeyden haberi var bir hali söz konusudur. Eski eş bunu saklamaz ama aksine papaza, acı veren imalarda bulunur. Yeni valilik seçimlerinden az bir zaman öncesidir, limana bir İngiliz gemisi uğrar ve Hester, geminin kaptanından kızı ve kendisini gemiye almasını ister. Kızın babası bunları kabul etmezken, papaz büyük vaazda halka günahını itirafa hazırlanmaktadır. Kadın, papaza eski kocasıyla ilgili her şeyi anlatarak kızı ile yapmayı düşündüğü göçü kabul ettirir. Gemi yolculuğu başlayacakken, papaz yıllardır taşıdığı pislikten kurtulmak bu ikiyüzlülüğüne son vermek

amacıyla halka her şeyi anlatmağa karar verir. Papaz, yolda olduğu yere yığılıp kalır, gömleği açılır ve büyük kırmızı bir 'A' harfi görülür. Papaz bu sebepten dolayı kendisini yıllardır tam olarak muayene ettirmemiş ve hastalığı da ilerledikçe ilerlemiştir. Gemi hareket ederken yeni vali, papazı öldürmek ile meşguldür. Ve çocuk şu sözleri söyler: "Babam öldü, yarın ne güzel olacak."

Film, Wenders'in üçüncü uzun metrajı iken, televizyon ile yaptığı ikinci çalışmadır. Yönetmen için ortaya koyduğu yapım diğerlerinden gerçekte farklı bir yapıdır. Wenders, filmin çekimleri için şunları söylemiştir: "...çok insan vardı, çekim, teknik ekip tarafından belirleniyordu, oyuncu kadrosu bir başkası tarafından oluşturuluyordu, açıkçası pek istediğim gibi -de- olmuyordu. İspanyol yapımcı ile roller konusunda bayağı ayrımlar yaşadık, bu da zorluk demekti elbet." Film uluslar arası bir filmi ve dört dille yapılıyordu, çünkü neredeyse her oyuncu bir başka dildendi, bu da filmin sonradan seslendirilmesi anlamına geliyordu, bu arada belirtelim ki bu film Wenders'in orijinal sesler kullandığı tek filmi idi. Ayrıca tarihsel bir filmi çekmenin en zor kısımlarından biri olan dekor ve kostüm problemide yeterince yaşanmaktaydı. Film, ne eleştirmenlerce ne de izleyici tarafından beğenilmedi ve bu hiçte şaşırtıcı bir sonuç değildi çünkü gerçekten kötü bir prodüksiyondu ortada olan ve herkes bunun farkında ve de kabulü içinde idi. Der Scharlachrote Buchstabe, Alman sinema izleyicisi ile neredeyse buluşamadı ve televizyonda sadece iki kez gösterime sokuldu. Yoğun eleştiriler elbette ki Wenders merkezli olmakta iken en fazla eleştiri aldığı iki nokta vardı; birincisi,

yüzeyselcilikle suçlandı, ikincisi ise, romana bağlı kalmamakla onu yansıt-a-mamak ile. Bu romana bağlı kalmama noktası kesinlikle doğrudur ama, romanda ki bitiş ile Wenders'in filminin bitişi arasında alaka dahi yoktur. Roman kahramanlarına yönetmenin yüklediği değerler ile romandaki tiplerin karakterleri neredeyse hiçbir şekilde bir birleri ile bağdaşmamaktadır. Açıkçası, türlü anlamlarda büyük zorluklar ile çekilen bu film gerçektende büyük eksik ve de yanlışlıklar ile doluydu ve doğal olarak ta beklediği tüm olumsuzlamaları topladı. Hatırlatmakta fayda vardır ki bu yapımın en fazla eleştiri çeken ve itici bulunan taraflarının başında Jürgen Kinieper'in yaptığı film müzikleri gelmekteydi; bunlar, filmin üzerinde yafta gibi durmuşdu ve başka bir yere aitmiş gibi duran gereksiz sesler bütünü eleştirildi. Doğal olarak Wenders-de- bu filmi sev-e-memişti, şunları söyleyecekti:

“Dostlarımdan biri bana, neden içinde arabaların, benzin istasyonlarının ve de otomatik makinelerin olamayacağı bir film yaptığımı sorduğunda ona, “işte bunun için” cevabını vermiştim vermesine ama yaptığımdan yani kendimden emin de değildim. Bu dialog filmi çekmeğe başlamamızdan daha önce olmuştu. XVII.yy'ı anlatan bir XIX.yy romanından çekilen bir filmde; senaryo, dekor ve oyuncular haricinde başka hangi gerçeklik yer alabilir ki? Çekime başladığımız sırada Köln'de yer altında bulunan bir stüdyoda çalışmalarımızı sürdürüyorduk. Akşam olduğunda, tıpkı madende çalışan işçiler gibi, bir asansör ile gün ışığına çıkabiliyorduk. Sürekli olarak, güneşe çıktıklarında gözleri kamaşan oyuncularını kameralamak istemi vardı içimde, sanki ışığa karşı bir

nevi borç ödeme isteği gibi bir şeydi bu. İspanya da ise önce dış çekimler için kuzeybatı sahilini, deniz kıyısını kullandık. Mesela açıktan bir gemi geçtiğinde falan çekim yapamıyorduk çünkü bizim kullandığımız üç direkli gemi kartondan yapılma idi ve de ince teller ile kameraya on metre gibi bir mesafede havada asılı durmakta idi. Madrid dolaylarında son ondört günün çekimlerini gerçekleştirdiğimiz bir western köyü salonu vardı; burayı değiştirip bir XVII. yy İngiliz evine dönüştürmek istiyorduk ama bir türlü beceremiyorduk, haliyle de orada yapılması gereken çekimleri yapamıyorduk. Filme hep film harici yakaladığım dehşet sahneleri koymak istemişimdir, Blech'in 8mm'lik kamerasıyla denizi çekerken benimde onu çekmek istemem ya da elemanların bu İngiliz evinde büyük masa etrafında yemek yedikleri anları filme sokmak istemem ve daha bir sürü şey ama bunların hiç birini yapamazdım, her şeyi ayıklamak zorundaydım; sadece bir kere bir şey oldu, o da bir martı idi, hesaplarda yokken geldi ve görüntüye girdi, bir tek ona dokunmadık. Bunları söylüyorum çünkü her çekilen film aynı zamanda kendisi üzerine -yani film üzerine- bir belgeseldir de aynı zamanda, ben buna inanıyorum. -bakınız Wender'sin Ray'in son günlerini çektiği filmi-. Şunu kesinlikle belirtmek istiyorum ki bu film benim için bir zorlamadan başka bir şeyi ifade etmez; bir daha asla içerisinde, arabalar, istasyonlar, televizyon ya da bir telefon klübesinin olmadığı bir film çekmek istemiyorum. Bu duygusal olabilir ama çok önemli bir şey; filmde bir şeylere müdahale etmeyen duygulara yer verilmeli mesela arka planda bir köpeğin koşup gitmesine dokunmamalı kimse ya da geçip giden birine,

ALICE IN DEN STÄDTEN [ALICE IN THE CITIES]

Yıl:1973. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders, Veith Fürstenberg. Görüntü Yönetmeni: Robby Müller. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Can. Oynayanlar: Rüdiger Vogler, Yella Rottlander, Lisa Kreuzer, Edda Köchl. Festival Ödülü: 1974 Alman Kritikler Ödülü. Yapım: Peter Genée, Wim Wenders Prodüksiyon. Süre: 110 dk. Format: 16 mm Siyah-Beyaz. Orijinal Dil: Almanca.

Alice in den Städten, Wenders'in en öne çıkan filmleri arasında yerini almıştır. Wenders'in 'yol filmleri üç-lemesi' olarak adlandırılan yapımlarının ilk filmi olan Alice in the City'nin bir di-ğer özelliği de filmin bir kıs-mının Amerika'da çekilmiş olması ile yönetmenin Amerika'da çektiği ilk filmi ünvanını da almasıdır. Wenders,



filminde hepimiz bildiği bir taban üzerinden savaş sonrasının Avrupa'sına egemen olan Amerikan kültürünü sorgu altına alıyor.

Philip Winter, Alman bir gazetecidir ve Amerika üzerine bir röportaj yapacaktır. Film, gazetecimizin,

deniz kıyısında bir başına oturup; Rolling Stones'dan Under the Boardwalk parçasını belli belirsiz söylemesi ile başlar. önünde polaroid fotoğraflar görünür bunlar yapacağı çalışma için görsel malzeme olarak gerekmektedir. Ama bu konuda ki sıkıntısını şu cümle ile ifade edecektir: "Çektiklerimde asla gördüğüm şeyleri bulamıyorum." Kahramanımız, bir Amerika sembolü olarak büyük bir Amerikan arabasıyla ülkenin kırsalını gezinir. Radyoda sürekli olarak reklamlarla kesilen ve birbirinin kopyası olan programlar dönmektedir [Wim'in "Amerikan Rüyası"nı hatırlayalım]. Motellerin etraflarında ki televizyon kanalı alıcıları çeker dikkatimizi... bir nevi depresyon içerisindeki Phil, televizyonda J.Ford'un bir filminde gördüğü sekans sonrasında ekranı parçalayacak kadar depresif bir hal alır... Röportajı gerçekleştiremeyeceğini fark eder, kaçarcasına gitmek, uzaklaşmak istemidir içinde barınan, hiçbir şey yazamamaktadır, çektiği tüm filmleri alır ve New York'a gazetenin bürosuna götürür. Gazeteden gelen tepki çok olasıdır, "biz senden fotoğraf değil yazı istedik!" ama yazı falan yoktur ortada. Philip, Münih'e gitmek için harekete geçtiğinde havalimanında grev olduğunu ama ertesi gün Amsterdam'a uçak olduğunu öğrenir. İşte bu esna da Almanya'ya gitmek için orada bulunan Lisa von Damm ve ufak kızı Alice ile tanışır. Lisa, eşinden yeni ayrılmış ve duygusal boşluk içerisinde bulunan bir tiptir. Kahramanımız, kadın ve çocuğuna otelde bir oda ayarlar ve de ertesi gün beraberce Avrupa'ya dönebileceklerdir. Philip, son gecesini Amerikalı kız arkadaşı ile geçirmek istemektedir ama içindeki boşluğu daha da büyütecek olan tepkiyi kızıdan alır ve otele Alice ve annesinin yanına döner, dahası yapacak başka bir şeyi

olmadığından dönmeğe mecburdur. O gece baş başa kaldıklarında kadın adama hikayesini anlatmağa başlar ve doğal olarak aralarında duygusal bir alan oluşmaya başlar, lakin bu ilgi fizikseliteye sadece aynı yatakta uyumak derecesinde varır. Ertesi sabah gerçektende tuhaf bir olayla başlar, kadın ortalarda yoktur, kayıptır yani ve Philip'in bulduğu not kağıdında, saat birde Empire State Building'te buluşacakları yazmaktadır. Fakat kadın bu buluşmaya gelmeyecektir, Phil, kadının cadde de bir adamla ile yürüdüğünü görür. Otele geri döndüklerinde onları otelde kadından bir not beklemektedir, habere bakılırsa, Philip, Alice'i de yanına alarak Amsterdam'a gidecek, kadınsa yardıma ihtiyacı olan eski eşine bir süre -daha- yardım edecektir. Bu arada Phil'in parası bitmiştir ve uçaktadırlar; adam hep olduğu gibi polaroid fotoğraflar çekmektedir, Alice bu fotoğraflardan birine bakarak şöyle diyecektir: " Ne güzel, bomboş." Ams-terdam'a varırlar fakat Alice'in annesi ortalarda yoktur. Philip dirense de dahası direnmeğe çalışsa da Alice ile aralarında bir bağ oluşmağa başlamaktadır. Daha önce bu kentte oturduklarını anladığımız küçük kız, Philip'e kenti gösterir ancak bu adamın umurunda değildir çünkü küçük kızdaki kurtulmayı kesinlikle istemektedir. Annesi iki gün boyunca dönmeyen Alice, adamın onu başından savmak istediğini anladığında kendisini havalimanının tuvaletine kilitler; adamın, onu büyükannesine götüreceğine dair söz vermesiyle sorun çözülür. Ama küçük bir sorun daha çıkar, zira ufaklık gidecekleri kentin adını hatırlayamamaktadır. Nihayetinde, Philip'in saydığı şehir isimlerinden birini seçer Alice ile Wuppertal'a doğru yola koyulurlar. Hiçbir şey bilmeyen Alice, büyükannesinin evini ancak görürse tanıyacağını söyler. Bu noktadan sonra ikilinin

umutsuz arayış süreci başlar; bir araba kiralarlar ve komik sayılabilecek bir şekilde kentte girilmedik delik bırakmazlar, ve bu süreç içerisinde Philip'in biraz yumuşadığını ve dostane bir tavır sergilediğini görürüz. Filmin en kopuk noktalarından birine sıra gelir, ufaklık bir itirafta bulunur: "Zaten büyükannem bu kentte yaşamıyor..." Adam, Alice'i polise teslim etmenin çok daha iyi bir fikir olduğu kararına varır ve öyle de yapar, ufaklığı bir polis merkezine teslim eder. Phil, biraz kafa dağıtmak amacıyla ertesi gün, Chuck Berry'nin konserine gider; konser sonrasında otele döndüğünde bilin bakalım onu kim beklemektedir, elbette Alice! Polisten kaçmıştır, zira artık büyükannesinin nerede yaşadığını anımsadığını iddia etmektedir. Ufaklık, adama sıkı bilgiler ve sakladığını hatırladığı bir de fotoğraf verir. Bu arada, adamın, ufaklığın dönüşüne sevindiğini hatta onu özlediğini gözlemliyoruz. Ve yeniden bir arayış süreci başlar. Aramalar neticesinde büyükannenin Gelsenkirchen'-de ki evini bulurlar fakat gel gelelim oradan taşınalı çok zaman olmuştur. Bu arada ikilinin yüzmeye gittiğini ve burada bir kadınla tanışıp geceyi kadının evinde geçirdiklerini görürüz. Alice, Philip'i sabah erkenden: "Sen hep yalnız yatmak istemez miydin?" sorusuyla uyandırır. Yola devam ederiz. Bir patlak noktaya daha sıra gelir, adam gazete de Alice'in arandığı haberini okur, gazetede kızın karakoldan nasıl kaçtığı da anlatılmaktadır. Feribot ile Ren'i geçtikleri esnada bir polis Philip'i bulur ve adresin tespit edildiğini ayrıca kızın annesinin de Münih'te olduğunu haber verir. Yol Münih'e döner. Artık bu kısım yolculuğun son faslıdır. Trenin ufukta kaybolduğu bir helikopter çekimi ile film sona erer.

Bu masalsı gezi, Philip adını almış 'insan'ın içsel ve

FALSCHE BEWEGUNG
[WRONG MOVE]

Yıl: 1975. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Peter Handke. Görüntü Yönetmeni: Robby Müller. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Jürgen Kniepper. Oynayanlar: Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, Ivan Desny, Marianne Hoppe Peter Kern, Nastassja Kinski, Lisa Kreuzer. Festival Ödülü: 1975 Alman Altın Film Ödülü. Yapım: Peter Geneé, Wim Wenders. Prodüksiyon. Süre: 104 dk. Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: Almanca.

Senarist Peter Handke'nin, Goethe'nin Wilhelm Meis-ter'in Çıraklık Yılları ese-rinden uyarladığı Falsche Bewegung, özgün eserden, ana noktalara dokunarak uzaklaşıp olayı çağımıza ta-şır. Film için, bir seyahat güncesi demek mümkün;



Wenders'in bir yol hikayesini belge niteliğine taşıyan başarılı çalışması. Yazar olma amacı ile yollara düşen bir adam olan Wilhelm'in hikayesi şöyle başlar ve ilerler: Helikopter çekimi, uçsuz bir manzara ile karşı karşıya geliriz filmin başında. Helikopter -kamera- Almanya'nın kuzeyindeki Glückstadt kasabasının Pazar alanına yaklaşırken bir evin pençresine ve pencerede

duran genç adama [Wilhelm] odaklanır; yazar olma arzusunda ki bu genç adam; camının önünden geçen helikopteri izler ve sonrasında ise yumruk atarak camı kırar. Annesinin öğütleri doğrultusunda başka kentlere gitmeye ve yazarlığa adım atmağa karar veren Wilhelm, bisikletine atlar ve kız arkadaşının yanına giderek bu kararını ona; “aşık olmak istiyorum” cümlesi ile ifade ederek uzaklaşır, üzgün değil, sıkıntılıdır, zira yazmak isteyip yazamamaktadır.

Onu yolculuğu için istasyona bırakan annesi, oğlu için hazırladığı bavula; Eichendorf’un “Bir Serserinin Yaşamından”, Flaubert’in “Duygunun Öğrenim Yılları” kitaplarını da koyar. Bu, kahramanımızın yolculuğunun başlangıcıdır. Tren yolculuğu esnasında, kompartımanındaki, ihtiyar adam ve dilsiz kızla tanışır; daha sonra trene biletsiz bindiklerini anlayacağımız bu insanların bilet paralarını ödeyecektir genç adam. Yan hatta seyir eden trendeki artist kadınla [Therese] göz göze gelen genç adamı, tren telefonuna adına gelen bir mesaj uyandırır. “Schwalbach–Frankfurt 7270. Therese”

Wil, Bonn’a vardığında, yanındakilerle beraber bir otele yerleşir. Mesajda yazan telefon numarasını arar, ertesi sabah diğerleriyle beraber geziye çıkarlar. Therese ile Wil, Bonn’daki Pazar meydanında karşılaşırlar. Therese’de gezi gurubuna katılır. Bernhard adında birisi de kendini tanıştır ve guruba dahil olur. Therese’nin otomobili ile gezintiye devam ettikleri sırada guruba yeni katılan kişi, fabrikatör olan amcasının kır evine ziyareti teklif eder, evi bulamazlar ve bunun neticesinde başka bir eve misafirliğe giderler. Enteresan bir ev sahibidir bu, gelenlere; neredeyse intihar etmek üzere olduğunu, fakat

arabanın sesini duyunca bakmaya karar verdiğini anlatır. Sayısı beş kişiye varmış olan bu gurup, geceyi bu evde geçirir. Ev sahibi, karısının kısa bir zaman önce intihar ettiğini anlatmaya ve bunun üzerine kendince derin söylevler vermeye koyulur.

Therese, Wil'i odasına davet eder, daha sonra uğrayacağını, çok yorgun olduğunu söyler Wil. Sonrasında yanlışlıkla Mignon'un odasına giren Wil, kararsız kalsa da oda da kalmaya karar verir. Sabah olduğunda, Ren kıyısındaki tepelere geziye çıkmazdan önce herkes birbirine gece gördüğü düşleri anlatır. Eve geldikleri vakit, ev sahibinin intiharını gerçekleştirmiş olduğunu görürüz. Elbet gezi devam eder. Bir mola yerinde Bernhard'ın guruptan ayrıldığını görürüz. Dörtlü, Therese'nin Taunus yakınlarında ki evine doğru sürer. Birkaç günü bereber geçirirler ve Wil ile Therese kavga halindedirler, ikiside çok hassastır ve birbirlerini suçlarlar.

Filmin ilginç sahnelerinden bir kısmına -daha- sıra gelir, Wil ve yaşlı adam birlikte araba vapuruna binerler ve Wil, ihtiyarı 'günahının kefareti' olsun diyerekten suya atmağa kalkışır, yaşlı adamın yalvarıp yakarmaları sonucunda vazgeçer, kıyıya vardıklarında, ihtiyar hızla olay yerinden kaçarak uzaklaşır. Therese ve Mignon ise birlikte kalmak istemektedirler, Wilhelm ayrılır, gezi sona erer, Wil ve Therese veda eder birbirlerine. "Acaba artık yazabilecek midir?" sorusuyla Wilhelm'in karlı bir manzara içinde çerçevelenmesiyle bir Wenders filmi daha sona erer.

Film hakkında yapılmış önemli ve yetkin kritiklere baktığımız zaman, yapım için; Wenders'in en edebi eseri olduğu söylenmektedir. Her ne kadar bu filmde olduğu gibi, Wim'in genel çalışmalarında hakimiyet

görüntüde olsa da bu, onun dialoglarını atlamak ya da önemsememek anlamına gelmez elbette. İşte bu filmde de dialoglar, her ne kadar görüntülerin altında kalmış gibi görünse de aşırı derecede önemsenmeli ve sonrasında da görüntü ile birleştirilmelidir. Genel temposu için ‘ağır’ diyebileceğimiz bir film olan Falsche Bewegung’un tabanında Wenders’in ana hareket noktası diyebileceğimiz yabancılaşma; bir dünya dışı-na-lık, bir tür itilme yer almaktadır. Filmi irdelerken karşımıza çıkan en önemli ayrıntılardan biri; senaristin sözcükleri ile yönetmenin görüntüleri arasında ortaya çıkan çekişmemsi bir ortamın varlığıdır, her ikisinin de yapıma hakimiyeti söz konusuysa, ikisinden birinin yanında yer almak gerçektende güçtür. Görüntü ve yazının çekişmesi olduğu kadar ikincil bir anlamda yoğun bir ‘görüntüyazın’[sinematografi] dır ortaya çıkan. Wenders’in filmlerinin genelini yetki sahibi bir gözle incelemeyi başarabilenler, onun tüm filmlerinin aslında bir tek ana örgü dahilinde oluştuğunu, önceki filmlerinin sonraki filmlerine ulaklık yaptığını fark edeceklerdir. Filmlerinden filmlerine göndermelerde yapar Wim... mesela Wrong Move ile The American Friend arasında ki görüntü çağrışımları bilinçli takipçinin gözünden kaçmayacaktır.

İşlediğimiz film, negatif anlamda çok tepkiler almış, “artistik sözcüklerin, artistik görüntülere bulanması” gibisinden laflar, hakkında edilmiş ve “çok daha iyi bir film olabilirdi”, “ortada kalan bir eser, çok tarafa gitmesi mümkün ama hiçbir tarafa gidemeyen...” gibisinden kritikler ortaya konmuştur. Tüm bunlara rağmen film büyük beğeni toplayan Wenders filmleri arasına girmeyi başarmıştır.

IM LAUF DER ZEIT
[KINGS OF THE ROAD]

Yıl: 1976. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Robby Müller. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Improved Sound Limited, Axel Linstadt. Oynayanlar: Rüdiger Vogler, Hanns Zichler, Lisa Kreuzer, Rudolf Schündler, Marquard Bohm, Dieter Traier, Franziska Stömmer, Peter Kaiser, Patrick Kreuzer. Festival Ödülü: 1976 Fibresci Cannes Ödülü, 1976 Chicago Altın Hugo. Yapım: Wim Wenders Prodüksiyon Süre: 175 dk. Format: 16 & 35 mm Siyah-Beyaz. Orijinal Dil: Almanca.

Yaşadığı eski karavanıyla kasabaları dolaşan ve hâlâ hayatta olan eski sinema makinelerini tamir eden Bruno Winter, bir sabah bir araba kazasına şahit olur. Aslında, sonunda ölüm olması istenmeyen basit bir intihar denemesidir bu. Bruno'nun yaşla-



rında ki sürücü suya gömülen arabadan canlı olarak çıkar ve aralarında bir ilişki başlar. Bu birliktelikle beraber, sinema salonlarını dolaşmaya başlayan ikili arasındaki ana farklar da ortaya çıkmaya başlar. Birisi yalnız yaşamaya alışmış ve asla başka birisiyle yapamayacağını kesinlikle anlamışken [Bruno], diğeri ise karısından yeni ayrılan ve yalnız yaşayamayan bir insan tiplmesi çizmektedirler. Birlikte bir çok olay

yaşayan ikilinin yolları filmin sonunda ayrılacaktır; Bruno ve Robert, son kez bir arada, bir demiryolu kavşağında bir 'ara'ya gelirler; Bruno karavanında, Robert ise geçip giden trendedir. Im Lauf der Zeit, başladığı noktada biten bir filmidir; bir sinema girişinde. Bruno bir projektörü onarıırken artık film gösterimi yapmayan sinemanın sahibesine şöyle söyler: "Babam bana: "Film, görme sanatıdır." demişti. Onun için artık yalnızca bir sömürü olan, insanların gözünde ve kafasında ne kalmışsa onları sömürmeye çalışan bu filmleri gösteremiyorum. İnsanların aptalca şeylere donup uyuşarak dışarı sürüklendiği, her türlü yaşam sevincini yok eden bu filmleri göstermek için hiçbir zorlamayı kabul etmiyorum. Böyle filmlerde insanların kendine ve dünyaya dair her türlü duygusu ölüyor. Biz burada, taşrada, büyük dağıtıcılara bağlıyız. Constantin'den ve belki de bazı Amerikan filmlerinden başka bir şey gelmiyor buralara. Babam, burada bir sinema salonu daha olsun isterdi; bende isterdim tabi. Fakat bugünkü duruma göre birden çok salon olmaması daha iyi bence."

Wenders, filmi Fritz Lang'a ithaf etmiştir. Lang'ın film içerisinde iki fotoğrafı da görülür; bu fotoların biri Le Mepres'den alınmadır. Wenders, "böyle bir şey aklımda yoktu açıkçası, Lang kendiliğinden geldi ve filme girdi" der bu konuda. Film, iki erkeğin konusunu anlatırken alttan alta da Alman sinema bilincine yönelen bir irdelemesi olduğu kadar; çekildiği dönemde ki Federal Almanya'nın sinemasına da bir bakıştır. İnsanlar bu dönemde sinema sayılamaz olan 'sürpüntüleri' sinema sanmakta / saymaktadır.

Film teknik yönden de içeriksel anlamda da yönetmenin filmografisinde çok önemli bir yere

oturdu, bu Wenders izleyicisi içinde böyle oldu. Gerçi, eleştirmenler gene birbirinden uzak yorumlarını esirgemediler ama gerçektende negatif eleştirilere bakıldığında ne kadar çok şeyi filmde bulamadıkları, göremedikleri bariz ortada idi. Film için söylememiz gereken bir diğer özellik ise Wenders'in çalışmalarına yedirdiği simgeselliğin bu anlatıda rol almamasıydı, her şey hayatta olduğu gibi...olduğunca, ne azı ne fazlası... Bir filmi seyreder gibi değil de bir günü yaşar gibi... Wim'in, sinemanın keşfinin çok öncesi olan gölge oyunu sanatına da gönderme yaptığı bu güzel film,1977'de ilkin Cannes'da Uluslar arası Eleştirmen Ödülü aldı, filmin foto-senaryosu da yayımlandı. Bu kitap Wenders'in anlatıları ile de kuvvetlenerek önemli bir belge halini aldı; mevzu filmi baz alarak, senaryosuz çekimin zorlukları hakkında şöyle diyordu Wim bu eserde: “ gece, herhangi bir köy otelinin bir odasında bazen büyük bir dehşete kapılıyordum; saat gece yarısını geçiyordu ve ben hâlâ yarın ne çekeceğimi düşünmekten deli oluyordum. Öyle zamanlar oldu ki bir ertesi gün olduğunda ben ne çekeceğimi bilmiyordum. Ama bu ‘yapamamak’ bazı za-manlarda; ‘yaptıklarımızı duyumsamak’ şeklinde işe yaraya-biliyordu da. İlk film yapmaya başladığım zamanlarda, para ve fikirler arasında bir bağ kurulmuştu benim açımdan; bazen çekim esnasında fikirlerin para demek olduğunu unutuyor insan; bu film içinde bunlar geçerliydi.”

Hiçliğe bürünmüş, birbirinden kopması olanaksız coğrafi ve içsel yolculuğu filmsel formatta harmanlayan bir Wenders şöleni.

DER AMERIKANISCHE FREUND [THE AMERICAN FRIEND]

Yıl: 1977. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders, P. Highsmith. Görüntü Yönetmeni: Robby Müller. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Jürgen Knieper. Oynayanlar: Bruno Ganz, Dennis Hopper, Lisa Kreuzer, Gérard Blain. Konuk Oyuncular: Nicholas Ray, Samuel Fuller, Peter Lilienthal, Daniel Schmid, Jean Eustache, Sandy Whitelaw, Lou Castel. Festivaller / Ödüller: 1977 Alman Kritikler Ödülü, 1978 Alman Altın Film Ödülü, 1978 Alman Gümüş Film Ödülü. Yapım: Wim Wenders, Road Movies Film Produktion / Berlin, Les Film du Losange / Paris. Süre: 126 dk. Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: Almanca- İngilizce.

Filmi izlerken kendime şöyle demiştim: “Kitapta filmi yazarken, şöyle başlamalısın: ‘Size uzanan eli sıkmadan geri çevirmeyin.’ Hollywood versiyonu da ileriki yıllarda çekilen film, diğer yandan da bana Wenders’in yönetmenliğinin güzelliğini hiç gereği olmasa da yeniden hatırlatıyordu. Bir arkadaşım bir seferinde: “Wenders demek, yabancılaşma demek, yalnızlık demek...” demişti, bu kaçınılmaz bir gerçektir elbet; yine yollar vardı, yine kaçışa simgeler yükleyen ulaşım araçları vardı, gene acı bir yalnızlık, za-



ten kendisinde bir hastalık olan, hasta bir yabancılaşma var-dı; dünyaya, yaşama, aileye, içine...

New York, Ripley adlı bir adam taksiden iner -ki bu adam Hopper'dır- dünyanın öldü diye bildiği ihtiyar bir ressamı ziyaret için ressamın evine girer; Nicolas Ray'in oynadığı Derwatt'dır bu. Ripley, öldüğü sanılan ressamın son eserleri diyerekten, Derwatt'ın resimlerini Avrupa da satmakta her ikisi de iyi para kazanmaktadır. Yeni bir tablo alan Ripley, Hamburg'da 'Amerikan eşyaları' ile dolu evine döner, eşyalar açılmamıştır, simgeler gözümüze sokulmaya başlar. Tablonun satıldığı bir açık arttırmada Ripley, Jonathan Zimmermann adlı, hasta ve kendi halinde bir marangoz ustasıyla tanışır. Usta, ölümcül hastalığının yanı sıra evlidir ve küçük bir erkek çocuğa sahiptir. Ripley, tesadüfen, ustanın, bir arkadaşına tablo hakkında, tablonun sahte olduğunu, ressamın eski işlerine hiç benzemediğini, boya tekniğinin çok farklı olduğunu söylediğini duyar. Ancak ustanın dostu, tüm söylediklerine rağmen tabloyu alır, mezat sonunda usta ve Ripley tanışır fakat Jonathan, Ripley'in uzattığı eli sıkamaz ve sadece "hakkınızda çok şey duydum" der. Ripley için çok ağır ve aşağılayıcı bir harekettir bu ve filmin ana hareket noktasını oluşturur. Ripley, olay yerinde Jonathan'ın yakında hastalığından dolayı ölebileceğini öğrenir ve bunu anımsar. Olay gecesi Ripley'in bir ziyaretçisi vardır[Minot], kendisinde şüphelenilmeyecek, 'pis işler'de eli olmayan, kendi halinde bir adamı, kiralık katil olarak kullanmak istediğinde Ripley'in aklına tek gelen şey; yakın zamanda ölecek olan ve kendisi ile el sıkışmayarak onu aşağılayan marangoz ustası olur! Ripley [Amerikalı] ertesi gün, marangozun atelyesine

uğrar ve bir çerçeve siparişi verir. Bu arada Jonathan, kaba davranışı için özür diler. Birkaç gün sonra dükkanını açtığında yerde bir zarfla karşılaşır, mektup, eski bir dostun diliyle yazılmış gibidir, ve hastalığının giderek kötüye gitmesine, fazla bir ömrü kalmamasına rağmen neden kendisinden yardım istemediğini soran, paranın aralarında problem teşkil etmediğini ifade eden ve Jonathan'ın kimin yazdığını anlayamadığı bir mektuptur bu. Bunun üzerine kendisinden hastalığına dair bir şeyler saklandığını düşünmeye başlayan marangoz, panik ve korkuyla doktoruna gider; fakat doktoru kendisine, hastalığında olumsuz bir gelişme olmadığını zaten hastalığı hakkında kimsenin net bir şey söyleyemeyeceğini izah eder ama Jonathan bundan tatmin olmaz.

Minot, atelyeye ziyarete gelir, birlikte bir metro turu atarlar ve Minot, kendisine gereken adamın o olduğunu, bu işten çok para alacağını ve zaten öldükten sonra karısı ve çocuğuna para bırakması gerektiğini söyler ustaya. Jonathan korku içindedir.

Dükkanına gittiği ertesi gün, zarf içinde yüklü bir meblağ ve Paris'e ait bir telefon numarası bulur. Telefonu arar ve karşısında Minot'u bulur; Paris'te uzman bir doktor vardır ve para da yol masrafı içindir! Artık istese de istemese de bir mafyanın içindedir ve işlemesi gereken bir cinayet vardır. Jonathan, kendisine gösterilen adamı öldürür ve kentine geri döner; bu arada olanlardan şüphelenmeye başlayan karısına, Paris'teki doktorların yeni tedavi yöntemleri geliştirdiğini ve üzerinde denediklerini söyleyerek olayları örtbas etmeğe çalışıp yeniden Paris'e gitmesi gerekebileceğini söyler. Marangozdan bir cinayet işlemesi daha istenecektir. Ripley'in ustaya karşı

başlayan sempatisi filmin gidişatında önemli noktadır; Minot'a bu yeni cinayetin usta işi olduğunu ve ustanın bu işi beceremeyebileceğini anlatmaya çalışır fakat Minot, marangozu ziyaret edip ona tekrar bir ödeme yapar ve Jonathan ikinci işini de böylece kabul eder. Trende seri cinayetleri usta ve Ripley beraber işler. Aralarında tuhaf bir bağ kurulmuştur, Ripley ona yardım eder. Filmin sonunda, cesetleri ortadan kaldırmak için gittikleri kıyıda -ki kocasını almak için karısı da arabasıyla arkalarından gelmektedir- Jonathan, Ripley'i olay yerinde bırakır ve karısıyla birlikte hızla kıyıdan uzaklaşırlar. Ölümle dalga geçen sürüş teknikleri deneyen Jonathan, kısa bir süre sonra hastalığı nedeniyle aracı kullanırken ölür. Ripley kumsaldadır... Derwatt bir köprünün üzerindedir ve yürür gider.

İzleyici tarafından bu ana kadar çekilen Wenders filmleri arasında en iyi film olarak görülen Film, Almanya'da izleyici rekoru kırdı; yönetmenin şimdiye dek çektiği en pahalı filmdi de aynı zamanda. Film için söylenmesi gereken önemli bir şey vardır ki oda; uyarlama yapılan romanın sonu ile filmin sonu arasında büyük bir fark vardır; Jonathan, romanda vurularak öldürülürken, filmde ki sonu nasıldır malumunuz. Her ne kadar yönetmenin diğer filmlerinden ayrı olduğu ifade edilse de, bu filmde de tam anlamıyla Wim'in artık kültleşmiş öğelerine rastlarız, dahası bunlarla bezenmiştir film. Ulaşım araçlarından, başı boş gezmelere, kentlerin basıklık hissi veren yaşanamazlığına kadar Wenders'e ait her şey buradadır. Evet, filmin farklılık taşıdığı noktalar da yok değildir elbette; daha öncede polisiye türe dokunmalar yapan yönetmenin bu filmde polisiyeye

HAMMET

Yıl: 1982. Yönetmen: Wim Wenders. Yazan: Joe Gores. Roman: Dennis O'Flaherty Thomas Pope. Adaptasyon: Ross Thomas. Görüntü Yönetmeni: Joseph F. Biroc, Philip H. Lathrop. Kurgu: Marc Laub, Robert Q. Lovett, Barry Malkin, Randy Roberts. Orijinal Müzik: John Barry. Oynayanlar: Frederic Forrest, Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Kinnear, Elisha Cook Jr., Lydia Lei, R.G. Armstrong, Richard Bradford, Michael Chow, David Patrick Kelly, Sylvia Sidney, Jack Nance, Elmer L. Kline, Royal Dano, Samuel Fuller. Yapım: Ronald Colby, Francis Ford Coppola, Don Guest, Fred roos, Zoetrope Stüdyoları. Sanat Yönetmeni: Leon Ericksen Angelo. Set Dekorasyonu: George R. Nelson, Steven Potter. Süre:128 dk. Format: 35 mm Technicolor. Orijinal Dil: İngilizce .

Hammet, Amerikalı bir yazar olan Joe Gores'in romanının uyarlamasıdır. Polisiye ve dedek-tif romanlarında çağının en bili-nen temsilcisi olan Hammet tiple-mesi; yazar olma kararını alma-dan önce, gırtlak hastalığı sebebiyle, L.A'de bir dedektiflik ajan-sındaki işini sonlandırmak zorun-da kalır. Gores, öyküsünün çıkış noktasını buradan almaktadır; Hammet, ilk romanı Kızıl



Hasat üzerinde
çalışmaktadır... Peki,
Wenders neden böyle bir konuyla ilgilenmiştir; ilk
neden: Der Amerikanische Freund gibi bir film yapan
yönetmenin Hammet gibi bir filmi Hollywood
standartlarında çekme şansına sahip olmasıydı elbet,
Wim'in malum konu üzerindeki sempatisi herkesçe
bilinmektedir. Diğer önemli nokta ise; Wenders'in bu
tarz bir filmi hep çekme istediğinin yanı sıra bu tarzda
şeyler yazabileceğine olan inancıydı. İçerikle ilintili
olarak filmi siyah beyaz çekmek isteyen yönetmenin
bu arzusu onay bulmamış olsa da film öyle bir çalışıldı
ki ortaya siyah-beyazımsılık duygusunu içe yansıtan
renkli bir çalışma çıktı. Ve film hakkında söylenmesi
gereken en önemli nokta ise; yönetmenin neredeyse
her filmi için değindiğimiz gibi, Wim, burada -da- o
kendine has tümlüğü bir araya getirebilecek motifleri
bulabiliyordu. Künzel'in filmle ilgili hep hoşuma gitmiş
olan bir metni vardır, orada önemli bir noktaya
değinmektedir: " Film ile ilgili akılda kalan şey,
yönetmen ve kameramanlarının Zoetrop
stüdyosundaki dekorlarda elde ettikleri görsel
sansasyondur. Chinatown'un karanlığı, yirmili yılların
sonlarını birebir yansıtan iç mekanlar, özenle seçilmiş
araçlar, bütün bunlar yaşlanmış olan polisiye türe
gecikmiş olsa da bir armağan niteliğindedir." Wim ve
ekibinin ortaya koyduğu, teknik bakımdan da
kusursuz bir eser olan Hammet, ayrıca diyaloglarıyla
seksenli yıllara ait olduğunu bildiren bir filmidir, yani
teknik açıdan bunu anlamak mümkün olmasa da
konuşmalar tarihi ele verir. Godard, filmi yönetmenin
en güzel filmi olarak nitelerken onu bir Coltrane
saksofon solosuna benzetmişti. Şaşırlmayacak bir

DER STAND DER DINGE [THE STATE OF THINGS]

Yıl:1982. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders, Robert Kramer. Görüntü Yönetmeni: Henri Alekan. Kurgu:Barbara von Weitershausen, Peter Przygodda. Müzik: Jürgen Knieper. Oynayanlar: Patrick Bauchau, Viva Auder, Isabelle Weingarten , Samuel Fuller, Rebecca Pauly, Jeffery Kime, Geoffery Carey, Alexandra Auder, Camilla Mora, Roger Corman, Paul Getty, Allen Goorwitz, Artur Semedo. Festivaller / Ödüller: 1982 Venice Altın Aslan, 1983 Alman Altın Film Ödülü, 1983 Alman Gümüş Film Ödülü. Yapım: Chris Sievernich, Wim Wenders, Road Movies Film Prodüksiyon/ Süre: 121 dk. Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: İngilizce.

İssiz, ürkütücü, siyah-beyaz bir arazideyizdir; bir gurup insan yürür. Bu insanlar, tehlikesi çok büyük olan bir ışıktan ve geride sağ kalanların eriyip ölme tehlikesi üzerine konuşmaktadır. Bombalanmış, yıkıntı halindeki bir otele varırlar:



Kamera herşeyi açığa çıkaran hareketini yapar; bu bir film setidir, bir bilim kurgu filmi seti. Mekan, Portekiz'dir, The Most Dangerous Man Alive filminin sahneleri çekilmektedir. Yönetmen, kameramana çekim malzemelerinin

tükendiğinden ve artan filmlerle çekim yaptıklarından söz eder. Yeni malzemelerin gelmesi için geçecek olan sürenin herkes için dinlenmek açısından faydalı ve gerekli olduğunu düşünürler. Akşam tüm ekip sıkı içer, bu arada yönetmen Friedrich'in çekimlerle ilgili açıklama konuşmasını ekip pek ipelemez, ekipten yapımcıya tam anlamıyla güven duyan galiba bir tek kendisidir. Filmin devamında oyuncuların içlerine eğiliriz, bir başlarına kaldıklarında neler yaptıklarına şahit oluruz. Bu bekleme süresi birkaç gün daha uzar ki sonunda yönetmen yapımcı ile görüşmek için L.A' e uçuşa karar verir. Bu arada gelişmeler olur, kameramanın eşi ölmüştür ve o da Birleşik Devletlere dönmek zorunda kalır. Yönetmen yapımcıyı bulamaz ama Gordon'un [yapımcı]avukatı onu garip bir şekilde uyarır; Gordon'un peşinde tuhaf adamlar vardır ve yönetmeni fark ederlerse, onun yerini bildiğini sanıp ona bir zarar verebilirler... Bir otoparkta, yönetmenimiz, senarist Dennis'in kız arkadaşı ile karşılaşır, kız ona bilmediği bazı şeyleri anlatmağa başlar: senarist, kendi parasıyla çekimin çok büyük bir kısmını finanse etmiştir, yönetmen, Dennis'in daha önce kendisine söylediği ilginç birkaç cümleyi anımsar. Gordon kenarda köşede kalmış bir karavanın içinde gizlenmektedir, neyse ki yönetmen onu bulur; Gordon, koruma ve şoförü olan adam ve yönetmen o gece Hollywood'da araba gezintisi yaparlar. Ve nihayet yapımcı, Friedrich'e herşeyi anlatır: sponsorlardan bir kısmı gangsterdir; ve bu adamlar filmin çekilen kısımlarını görmüş, beğenmemiş ve koydukları parayı geri istemişlerdir, iflasta olan Gordon bunu yapacak güçte değildir elbet... şafağa kadar süren yolculukta diyaloglar monologlara dönüşür; hareket noktalarına

döndüklerinde arabadan inerler, tek el silah sesi duyarız, Gordon yeredir. Yönetmen yanından ayırmadığı S 8 mm kamerasıyla adamlara, silah tutarmışçasına nişan alır ve vurulur. Sallanan kamera ve filmin sonu.

Nedir bu? Wenders'in Hollywood kırıklığı mı? Öyle olsa gerek... zaten filmin ismi bununda bir ispatı niteliğindedir, bir önceki çalışmasını ve piyasadan gelen yetersiz ilgiyi düşünürsek ve de en önemlisi Hammet çekilirken Wim'in yaşadığı tonlarca sorunu da buna katarsak bu filmin anlamı daha da netleşecektir. Wenders senaryo için şunları söylemektedir: "Benim bildiğim Avrupa geleneğinde senaryo, çekim tarafından değiştirilebilen şeydir. Bu noktada film; bir macera, kendini arayış olarak görülmelidir. Ben bunu bazı filmlerimde en uç noktalara kadar taşıdım; bunlarda hiç senaryo yoktu, sadece başlangıç durumları ortadaydı. Hollywood'da ise; yaratıcılığın büyük kısmı senaryoya bindirilir, böylece bir anlamda neredeyse film bitmiş anlamına gelir iş. Bu anlamda çekim bir mekaniğe biner, her şey ortadadır ve sadece gerçekleştirmek gerekmektedir. Senaryo öyle bir hazırlanır ki film içerisinde başka yöne hareket etmek imkansızlaştırılır, bu onların kontrol altında tutma mekanizmasıdır. Amerika da film pahalıdır ve sanayidir; verdiklerini fazlasıyla geri almak isterler; Avrupa da ise hâlâ film bir sanat biçimi olarak kabul görebilmektedir. Bilmem, belki şu an öyle değildir ve bundan benim haberim yoktur" evet, Wenders'in bu müthiş izahatları her şeyi ve filmi o kadar güzel açıklamaktadır. Bu film yönetmen için bir şeylerin sona erışı ve bir şeylerin başlangıcıdır; bu anlamda hayranlık duyduğu japon yönetmen Ozu için şunları

söyleyecektir Wim: “ Ondan öncelikle filmlerdeki biricik sansasyonun yaşamın kendisi olduğunu öğrendim. Sonrasında ise; öykülerin, hiçbir zaman kişilere karşı değil tam tersi öykülerin bir karakterden çıkıp geliştiğini. Fakat genellikle bir öykü de yoktur; şayet kullanılan dil bir insanı ikna edemiyorsa ya da bir güven yaratmıyorsa bir filmde hiçbir şeyin anlatılamayacağını da ondan öğrendim.

Bir şekilde, filmlerinin hemen hepsinde sinemaya göndermeler yapan yönetmenin bu filminde de sinema geleneğine sayısız değinmeler yapmakta ve bu hep olduğu gibi; ya gerçekten sıkı sinema izleyicisi tarafından fark edilip taktir toplamakta, ya da hiç fark edilmemektedir.

Wenders, bu filmini ‘neredeyse belgesel’ olarak nitelerken bu bağlamda şunları söylemektedir: “ Film için, bu zamana değin yaptığım filmlerin içinde en karanlık film ifadesini kullanabilirim. Sadece görsel açıdan bahsetmiyorum benim o dönemki psikolojimle de ilgili olarak, karanlık, filmin tininde var.”

PARIS, TEXAS

Yıl: 1984. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Sam Shepard. Görüntü Yönetmeni: Ronny Müller. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Ry Cooder. Oynayanlar: Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Auroe Clement, Hunter Carson,. Prodüksiyon: Kate Altman, Chris Sievernich, Wim Wenders, Road Movies Film Prodüksiyon Berlin, Argos Film Paris. Festivaller / Ödüller: 1984 Altın Palmiye Cannes, 1984 İngiliz Akademi Ödülleri, 1984 Fransız Film Kritikleri Ödülü, 1984 Alman Gümüş Film Ödülü. Süre: 148 dk. Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: İngilizce.

“Hikayeler, hikayelerdedir, yaşam; hikayelere gereksinim duymaz, akar gider...”

Çölümsü bir arazide, amaçsız/hedefsiz görünen bir adamın yürüyüşü; yorgun, ruhu ve aklı karışık bir ifade, yolda olduğunun belirtisi olarak; sakallar...matarasındaki son su damlasının ardından bir istasyona girer ve buzdolabına kitlenip, içinde bulduğu buzla-



rı büyük bir açlıkla ağzına doldurur ve kalakalır. Gelen doktor, sorularına yanıt alamadığı yabancının cebinde bulduğu kartvizitte yazılı olan L.A'e ait numarayı arar. Aranan adam; Walt Henderson, bahsettikleri kişinin kardeşi Travis olduğunu hemen anlar. Ama Walt için

bu büyük bir şoktur zira Travis neredeyse dört senedir kayıptır ve kendisinden kimse haber alamamıştır. Walt, Texas'a doğru kardeşini almak için yollanır. Mekana vardığında kardeşinin yürüyüp gittiğini öğrenecektir. Arabasına atlar ve toprak bir yolda kardeşini yakalar; zor da olsa arabaya binmesi için onu ikna eder. Konakladıkları otelde, kardeşine yeni giysiler almak için dışarı çıkan Walt, döndüğünde elbette Travis'i otelde bulamayacaktır. Ama yeniden bulur kardeşini; kayıp senelerini nerede nasıl geçirdiğini anlatmasa da, Travis ufak ufak konuşmağa başlar. Konuşulanlardan Travis'in bir ailesi olduğunu anlarız ve kardeşine karısı Jane'i sorar; Walt, Jane'den haber alamadıklarını söyler ve ona oğlu Hunter'ı anlatmağa koyulur. L.A'e gitmek için uçağı reddeden Travis dediğini yaptırır, öyle ya da böyle şehre varırlar. Walter'ın karısı, Travis'i içtenlikle karşılasa da, babasını hiç tanımamış olan ufaklık olabildiğince çekingen, uzaktır. Hunter ile aralarında ki soğukluk gitgide ortadan kaybolacaktır. Bu arada Travis, karısına dair aradığı ipucunu bulur; Jane, oğluna düzenli olarak, Houston' daki bir bankadan para göndermektedir. Ufaklıkta babası ile gitmek isteyince beraberce annesini bulmaya doğru yolculuğa çıkarlar. Travis düşündüklerinde gerçektende haklıdır, anneyi bir araba ile bankanın önünden ayrılırken görürler ve takibe koyulurlar; sonunda varacakların yer Jane'in çalışma mekanıdır, pek hoş bir yer gibi görünmemektedir bu izbe mekan. Kadın bir 'peep-show'da çalışmaktadır; Travis, olanlara dayanamaz ve çıkar gider, gecesi sıkı içen adamımız ertesi gün yeniden peep-showa gelir. Adam, sana bir öykü anlatacağım diyerekten kadına kendi ilişkilerini anlatmağa koyulduğunda Jane olanları fark eder ve o

da neden evi terk edip, çocuğu Walt'lara bıraktığını anlatmağa koyulur. Travis'in karısından istediği bir şey vardır; oğlunu, beklemesi için bıraktığı otele gidip onu ziyaret etmesi. Otelin yüksek katlarından biri... Jane'i, Hunter ile kucaklaşırken; Travis'i ise arabasına binip uzaklaşırken görürüz...

Elbet [içsel-dışsal] bir yol filmi, elbet bir Wenders filmi. Wenders'in takipçileri için enfes bir yol şov, görsel bir şov. Tipik bir bağımsızlık, bağımsızlıktan ziyade; bir yersizlik-yurtsuzluk kavramı bende ağır basan çözümleme. Tabii yönetmenimiz, bu olgular altında hep olduğu gibi; ilişkileri, psikolojileri irdeliyor, seyircisine doldurması için boşluklar bırakıp, fikir yürütmesi için alanlar sunuyor. Bizim üzerinde durduğumuz iki ana nokta var; birincisi: Travis'in kardeşinin yanına yerleştiği vakit sahip olduğu elit yaşamı terk edişi, edebilişi, bu filmin en güçlü noktalarından birisidir, bu bir meydan okumadır, bu gerçekten çok az yapının becerebileceği bir iştir. Burada Wim'in işlemek istediğini gerçekten durup düşünmek gerekmektedir, bu terk edişin sebebi; orada, o aile ile çeşitli sebeplerden yapamamak mıdır, yoksa gerçekten kendisini o kültüre ait görmemesi ve yaşamının yersizlik bağıntılı sürmesini istemesinden midir? Daha Türkçe'si, bu bir mecburiyet midir, yoksa tinsel bir arzu, kişisel bir seçi mi? Filmin problem olarak saptanmış birde diğer önem noktası vardır; çocuk, annesi tarafından bir aileye verildiğinde, aile bu çocuğu evlatlık olarak almış, kendi çocukları gibi yetiştirmiş, evlat olarak benimseyip ona bir hayat sunmuş iken, Travis'in çıkıp gelmesi ve çocuğu hiçbir hakkı yok iken "tekrar" oğlunu terk eden annesine geri vermesi ve en başına geri dönüp yeniden çekip

gitmesi... Travis, Jane'i aynı noktaya geri döndürmemiş midir, ve annesi Hunter'ı aynı noktada, aynı terk edime bırak-a-maz mı? Bunlar gerçektende film bittiğinde seyircinin aklında büyük problemler olarak kalmış noktalardır. Wenders'e göre; Travis bir aile ile yapamayacağını anlamıştı, fakat gel gelelim içinde bazı acılar ve eksikler vardır; elbet, çocuğuna ve karısına karşın. Buradan hareket eden Travis, anne ve oğlu bir araya getirmeyi kendine görev edinir, en başından beri bildiği bir şey vardır ki onların bir araya gelip yaşayabilmeleri için kendisinin aradan çekilmesi gerekecektir, Travis bunu yapar. Bildiklerimize göre senaryoda bitiş ilkin bu şekilde tasarlanmamıştı; baba ve oğlun çöldeki sekansıya, mitolojik bir bitiş tasarıydı. Bu film hakkında söylenenlere baktığımızda değerli bir düşünce ilgimizi çekmiştir; Wim'in alttan işlediği çoğulsamada yeri olan bir unsurda şüphesiz ki; insanların düşlemleriyle yaşamdaki gerçeklerin uyuşmaması hadisesidir. Bu yapım bir yandan da bu bahsin filmi olma durumundadır. Evet yazıyı sonlandırmak babında toparlama yaparken muhakkak söylemek istediğimiz bir şey var; film, biten bir film değildir, bittiği noktada üç yeni filmi konusal anlamda arkasında bırakan bir yapımdır bu; Travis ne yapacak, nasıl bir hayata devam edecek, çöllere dönecek midir, bu soruları çoğaltabiliriz. İkinci hikaye noktası, ellerinden evlatlıkları alınan ailenin durumu olacaktır şüphesiz. Ve elbette son hikaye ve merak noktası, Jane ve Hunter'ın pozisyonu hakkındadır. Son olarak ise Wim Wenders'in, filmdeki renk ve tema uyuşmaları ve zıtlaşmaları hakkında basın açıklamasında yer verdiği "peep-show" çekimleri hakkında kendi sözcüklerine

yer vererek Paris-Texas hadisesini kağıt üzerinde noktalayalım: “Peep Show”da ikinci sahnede bazı riskleri göze aldım; bu sekanstan çok emindim, normalde kurgu masasında halledilen şeyler vardır, bunları ortadan kaldırdım; bu sahne tıpkı tiyatro gibi oynandı, bir yanlışlık yapıldığı an hemen kestik ve yeniden aldık, metin doğru olduğu sürece kamera çalıştı. Bu konumda, işi sağlama almak gibi bir ihtimal olmuyor ve ben seyircinin bunu hissedebilmesini istedim. Bundan dolayı da bu sekansın ritmi filmin gidişatından farklıdır. Sahnenin ikinci kısmını tek açıyla, artarda çektik; sekiz dakikalık bir sahneydi ve bu her seferinde yeni bir film kutusu değiştirmek anlamına gelmektedir. Son kısımda elimizde kaset kalmamıştı ve bu işi tek bir açıdan halletmek dışında bir olanak sahibi değildik. Bu ne demektir; zaman ve para yoksunluğundan dolayı, tek bir sözcük bile değiştirilemezdi. Üç defa çekimi kestiğimizde elimizde son kasetimiz kalmıştı; Nastassya, kusursuz oynamasaydı her şey alt-üst olacaktı, çekimdeyken ölecek gibi hissediyordum. Birde çekimde kullanılan ayna olayı var: çift yönlü aynayı Müller önerdi, yoksa ben normal bir aynanın bu işi görebileceğini sanmaktaydım. Böylelikle, efektleri tek çekimle elde etme şansına sahip olduk. Travis içeri girer ve aynada kendine bakar, ardından kabinde ışık yanar ve ayna bir pencereye dönüşür. Sonunda aynayı tersine çevirmesi de ancak çift taraflı bir aynada mümkündü. Aynanın bir yüzünü diğerinden çok daha fazla ışık istemesinden dolayı bu sahneleri çekmek gerçek anlamda zordu. Çok sayıda spot kullandık, ufacık kabin cehennem gibi sıcaktı. Ve en önemlisi; çekimin tümü bitmeden ne çektiğimizi görmek gibi bir imkan

DER HIMMEL UBER BERLIN
[WINGS OF DESIRE]

Yıl: 1987. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders, Peter Handke. Görüntü Yönetmeni: Henri Alekan. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Jürgen Knieper. Oynayanlar: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk. Festivaller / Ödüller: 1987 Cannes – En İyi Yönetmen, 1987 Gümüş Gildpreis En İyi Alman Filmi, 1988 FELIX Arupa Filmi Ödülü En İyi Yönetmen, 1988 Alman Film Ödülleri En İyi Yönetmen, 1988 Bavarya Film Ödülü. Yapım: Wim Wenders, Anatole Dauman, Road Movie Film Prodüksiyon Berlin, Argos Film Paris. Süre: 128 dk. Format: 35 mm Siyah-Beyaz ve Renkli. Orijinal Dil: Almanca .

Bir meleğin gözü kentir
helikopterden çekimine
açılır... Filmin, sadece 10'
35'' sine kadar sürekli
halinde giden insanlığın
fısıltılarını bir tüm
boyunca meleklerin
kulağıyla dinlersiniz
Almanya'-nın bir göç
ülkesi olduğunu
düşündüğümüzde
kulakları-



mız; bir çok dilde insanların akıllarından geçenleri
dinler; bu kah bir Türk kadınının ev işi derdi
yakınmaları, kah Alman bir babanın oğlu hakkında

kaygı ve kararları ya da Arap bir ailenin Kur'an ayetleri eşliğinde araba yolculukları, çocukların arzuları, kadınların arayışları ve sonsuzca türevdeki düşünüşlerle farklı etniklerden sesler duyar. Varoluşa yönelik ağır sorunların ortaya cümlelerle atıldığı bu filmin tüm diyalog ve monologlarını cümle cümle yazmak isterdik. Bunu hem filmi seyredelememiş ya da seyredelemeyecek olanlar için hem de bunun gereğini duyup o büyüü az da olsa buraya aktara bilmek için isterdik. Saint Exupéry'in Küçük Prensi'ni epey geç okuyan ben, kendime şöyle sormuştum: "Dünyanın en zor sorularını çocuklar mı sorar?" Bundan hiç şüphem yoktur, sanırım kimsenin yoktur; ama bu konu şu şekilde ilerlemişti, Saint'in kitaplarını okudukça bir şeyi kavramıştım, metafizik ya da yumuşatılmış bir biçimde tasavvuf -ve türev isimdaşları- kesinlikle önce çocuklar içindi. Bir filmde her ne kadar simgeler kullanılırsa kullanılsın, imlenenin ardında yatan gerçek kadar görünen gerçekte önemlidir. Bir çocuğu saflığın simgesi olarak kullanmak mümkündür ve çocuk gerçekten arı/saf, erişkinin olmak istediği yeredir. Çocuk için dünya dünyadır, elma elmadır, soğuk soğuktur, kolay; kolay, zor da zordur; neyse odur yani. Bu bir anlamda Tao'nun geldiği/vardığı yerdir. İşte yaşamın büyüsel, kutlu saflığını bozan bir şey vardır ki o arzudur. Arzu size her şeyi yaptırabilir, arzu elinizden her şeyi alabilir, arzu size bir şeylerde verebilir. Filmde, meleklerden biri, "yaşamın rol icabı" oluşu üzerine durur. Burada, Wenders'in ileride Antonioni ile yapacağı Al Di Là Delle Nuvole [Beyond the Clouds] filmini ve Wim'in bu filme sadece Antonioni'ye destek olmak amacıyla değil aynı zamanda içsel yapısı ve düşüncelerine dahası tinine

uygun bir metin olduğundan da orada bulunduğunu düşünmemek elde değildir. Burada meleklere yüklenen sembolizmin açılını yapacak olmasak ta, okuyucudan bunu düşünmesini istemek faydalı olacaktır. Meleklerimizin mahrumiyetlerini dile getirdikleri bir sekans vardır; [yaklaşık 20.dk’lerde] orada, ana noktalardan biri konulur ortaya; insanlara sunulmuş olan yaşam içerisinde, insanlığın fenomen bir körlükle, metasal bir kaybetmişlikle yaşaması ve hayata dair büyüü, gizemi göremeyişi ve mutusu sürekli halinde merkezinden uzaklaşarak araması. Ama film, şunu da hemen verir izleyicisine; insan ister, sahip olur, ve yeniden ister; “hep, hiç istediğin gibi değildir” der melek. Wenders’in, filmi siyah beyazdan renkliye dönüştürdüğü ilk an çok önemlidir; otuzüçüncü dakikaya dek siyah beyaz gelen film, arı ve temiz olanın arzuya yönelik meyliyle birlikte renklenir, burada ki renklenişin ifade ettiğimiz şeylerin bir diğer simgeseli olduğunu kesinlikle söylemeliyiz. Yukarıda bir yerlerde filmin tüm diya-monologlarını yazma isteğimizi belirtmiştik, şunu eklemek gerekir ki sadece seyredilmesi gereken bir filmde bahsetmekteyiz; kamera açılarından tutunda görüntü yazınına dek hakkında ne okunursa okunsun sadece izlemeniz ve izlerken okumanız gereken bir film, ‘gerçek’ olan tüm filmlerdeki gibi çıkarsamalar ne olursa olsun filmin içinde kendinize ait bir yer bulmanız, filmdeki yerinizi bulmanız gerek. Wenders, elbette ve de sadece bu anlata durduklarımızla yetinmiyor tabii ki; Nazilerin, Yahudi zulmünden, savaş sonrası Almanya’nın acılı durumuna değinen senaryo, bir ülkenin içsel bölünmüşlüğünü tinsel sınırlara kadar vardiirabilecek güçte. Bu arada yapımda, orijinal dünya savaşı

IN WEITER FERNE, SO NAH!
[FARAWAY, SO CLOSE!]

Yıl: 1993. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders, Ulrich Zieger, Richard Reitinger. Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Laurie Anderson, Jane Siberry, Simon Bonney, Lou Reed, Herbert Grönemeyer, U2, Johnny Cash, The House of Love, Nick Cave. Kostüm: Esther Walz. Oynayanlar: Otto Sander, Peter Falk, Horst Buchholz, Nastassja Kinski, Heinz Rühmann, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Rüdiger Vogler, William Dafoe. Konuk Oyuncular: Michail Gorbatschov, Lou Reed. Festivaller / Ödüller: 1993 Cannes Jüri Büyük Ödülü, 1993 Bavaria Film Ödülü. Yapım: Ulrich Felsberg, Road Movies Film Produktion Berlin. Süre: 146 dk. Format: 35 mm Siyah-Beyaz & Renkli.

Bedenin ışığı gözdür. Bu yüzden, eğer göz temizse tüm beden de ışıkla dolu olacaktır. Ama, göz kötülükle bakıyorsa, o zaman tüm beden karanlıkla dolacaktır.

Der Himmel über Berlin/Wings of Desire filminin 1987 yılı ardından altı yıl sonra yapılan devamı niteliğinde ki bu filmde yönetmenimiz, elbette aynı eksen etrafında dönmek gibi kendisinden beklenmeyen bir hataya düşmüyor ve olgunun kap-



samını genişleterek aynı muazzamlıkla bıraktığı yerden devam ediyor hikayesine. İlk filmin de aurasını oluşturmaya yakın olan "hiç" olgusunun bu filmde daha bir ağırlık kazanarak zaman ile çepeçevrelenmiş bir şekilde karşımıza çıktığını görmekteyiz. Film için bu "hiç" ve "hiç bir şey" gerçeği önem taşımaktadır zira bu ifadeleri hem sözel olarak hem de vizyon anlamıyla sık sık görmekteyiz. Wim Wenders'in ortaya koyduğu çalışmaların genelde çekirdeğini oluşturan "dışarıdan gelme", "uzaktan gelme", "yabancı" ve "yabancılık" figürleri ister bu filmde ister filmin ilk kısmında olsun sadece beden bulduğu formatın değişimi ile yine karşımıza çıkıyor. Wim, gene anlatmak istediğini, hep anlattığını başka bir şekilde sunuyor bize. Ortada olan, hep olduğu gibi bir değiştirme çabası ve bu çabanın merkezinde de sürekli yer alan "gidişattan rahatsız olma" dürtüsü yer alıyor...

Sanırsız filmde Reed'den çok şaşırtan ve de dikkat çeken karakter M. Gorbaçov olmuştur. Bu iki filme ister Alman tarihini ister dünya siyasetini başarı ile yediren Wenders'in yapmak istediği şey aslında sinemayı tarihe ortak etmekten onun bir aktarıcısı ve kayıt edicisi kılmaktan başka bir şey değildir...

Öncesinde de dediğimiz gibi; bu filmi, ilk filmin devamı ve de geliştirilmiş, harcının içeriği arttırılmış şekli olarak görmek gerekmektedir. Tıpkı, Der Himmel Über Berlin'de olduğu gibi, Wim burada da müziğe ve yaşamında ismi ağır basan sanatçılara ciddi bir şekilde yer vermiştir. Zaman kavramına verdiği ağırlıkla dikkat çeken bu çalışmada; genelde zamanın acı verışı, zamanın izafi hızı ve de zaman bağlamında oluşa giden tarih ile insan ve insanlık acılarına değinen

Wenders, ilk filmdeki, insanı saran o tuhaf ağı burada da aynı şekilde varlığını koruyup güçlendirerek, insanda ismini koyamayacağı acımsı bir hissiyat uyandırıp ortaya koyuyor. Genel anlamda metasal düzen içinde "kaybetmiş" olan "fenomen insan"ın maneviyatını "yitiriş"i eksenini yitirmeyen film, varoluşunun gizemini satmış olan insanoğlunun maddeye tapınma dürtüsü ile nasıl yaşamın büyüsünü göremediğini ve insanlığın modernizme doğru sürüklenirken nasıl güzelliğini yitirdiğine de kah açık kah örtük bir şekilde değinmekte. Kişinin kendi kimlik arayışı altında aslında insanlığın kendini arayışı da diyebiliriz buna. Bu bağlamda ana konuyu dallandıran yönetmen; insanın yarattığı kendi dünyasında kendisini nasıl ve ne anlamda hapsettiğini de çok usturuplu bir şekilde koyuyor ortaya. Yaşamın gerçek anlamda olağan üstü oluşu ama insanların sadece gözleriyle görmek istemelerinden kaynaklanan içsel körlükten dolayı bu olağanüstülüğü görememeleri değinisi için de bu dallardan biri demek mümkün. İnsanlar, ışığın gözlerinden içeri, kalplerine girdiğini ve gözlerinden dünyaya yayıldığını unuttular, insanlar göremiyor sadece bakıyor.

Tıpkı ilk filmde olduğu gibi burada da siyah beyaz ve de renkli çalışan yönetmen, renk geçişlerini yine çok simgesel bir anlam yükleyerek kullanmakta. Film için sinematografik yönü mükemmel diyemesek de, gerçek anlamda; kamerasından yönetmenliğine değin muazzam bir çalışma diyebiliriz. Kim ne der pek bilmiyoruz ama bu iki filmi Wim Wenders'in sinema yaşamında ulaşılmaz olarak görmekteyiz biz.

BIS ANS ENDE DER WELT
[UNTIL THE END OF THE WORLD]

Yıl: 1991. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders, Peter Carey. Görüntü Yönetmeni: Robby Müller. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: U2, Talking Heads, Lou Reed, T-Bone Burnett, Peter Dinklage, Can, Elvis Costello, Crime ve City Solution, Robbie Robertson ve Blue Nile, Patti Smith ve Fred Smith, R.E.M., Depeche Mode, Daniel Lanois, Neneh Cherry, Nick Cave ve Bad Seeds, Jane Siberry ile K.D. Lang. Oynayanlar: William Hurt, Solveig Dommartin, Max von Sydow, Sam Neill, Ernie Dingo, Rüdiger Vogler, Jeanne Moreau. Festivaller / Ödüller: 1989 Altın Guldepreis En İyi Alman Filmi. Yapım: Anatole Dauman, Jonathan Taplin, Ulrich Felsberg, Road Movies Film Prodüksiyon Berlin, Argos Film Paris. Süre: 179 dk. Yönetmen Kurgusu: 270 dk. Format: 35 mm Renkli. Orijinal Dil: İngilizce.

Film, 1999'ların sonunda geçer; dünyanın yörüngesinde kontrolden çıkmış bir nükleer uydu gezmekte ve her an atmosfere girip geniş alanlara zarar verme tehlikesi yaratmaktadır. Bu durum, çarpışmanın gerçekleşebileceği bölgelerde



giderek büyüyen bir kaçış karmaşasına sebep olmaktadır. Tüm bunların ortasında Claire Tourneur (Solveig Dommartin), tuhaf tiplerle karşılaşır; önce bir banka soyguncusu çift ve peşine çok sayıda insanın düşmüş olduğu bir otostopçu.

Bir süre sonra, otostopçunun babasının gizli bir araştırma projesinin prototipini alıp kaçtığı ve peşlerinde devlet ajanları ve kiralık avcılarının olduğu anlaşılır. Prototip, beyin tepkilerini kaydetmek ve aktarmaya yarayan bir aygıttır –körler için bir kamera gibi– ve otostopçu kör annesine göstermek için dünyayı dolaşarak her yana dağılmış ailesini filme çekmektedir. Takip dünyanın etrafında devam eder, nükleer uydu düşürülür ve dünya çapında kalkansız elektronik cihazların bozulmasına neden olan bir EMP üretir. Karakterlerimiz, Avustralya’da gizli bir mağaraya sığınır ve burada kayıtlarını oynatırlar.

Yakın gelecek bakışı taşıyan filmde Sony firması, planlanmış yeni ürünlerinden bir ürünü filmde kullanılması için temin etmiş. Filmin soundtracki dikkate değer isimler içeriyor: U2, Talking Heads, REM vs –yukarıdaki künyeye bakınız–. Ayrıca bir güzel yanı da, Wenders’in bu müzisyenlerden filme özel ve 1999 yılında ürettiği olduklarını düşünmelerini isteyerek müzik yaptırmış olması.

Wenders’ten bir yol “çeşitlemesi” daha, çözümleme açısından biraz daha us yorucu.

LISBON STORY

Yıl: 1994. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Lisa Rinzier. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Madredeus. Oynayanlar: Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro, Madredeus. Konuk Oyuncu: Manoel de Oliveira. Yapım: Ulrich Felsberg, Paulo Branco, Road Movies Film Produktions Berlin. Süre: 100 dk. Format: 35 mm Renkli.

Wenders'in bazı filmleri için: "İşte bu, tam bir Wenders filmi!" bazı filmleri için: "Wen-dersvari" ya da "Wenderçe", bazı filmleri için: "Neden Wim, niye ki?" ve de birkaç cümle daha ekleyebileceğim yaklaşımlarım olmuştur. "Wim'in ger-



çek filmleri" diye bir yaklaşımı vardı bir dostun, evet bunu da çok sevmiştim, "Wim'in gerçek filmleri". Bunlardan birisi kesinlikle Lisbon Story. Filmin künyesi yukarıda okuduğunuz gibi, o zaman filmin kendisine küçük çapta bir yolculuk yapabiliriz. Eğer ki bir Wenders takipçisi iseniz, bilirsiniz ki; Wim'in başlangıçlarında, bir kentin dışarıdan görüntülenmesi ya da helikopter çekimi sabitlenmiş bir durumdur. Lisbon şehri bir kartpostal gibi durur karşımızda ve hikayemiz; "Sensiz yapamıyorum, hemen Lisbon'a gelmelisin, sevgiler Fritz" şeklinde bir posta kartı ile ve bu davet üzerine, kırık ayağıyla apar-topar Lisbon'a

doğru yola çıkan ana kahramanımızın yolculuğu ile başlar. Gene yol elbet; şehirler değişir, hava durumu değişir, radyo istasyonları ve çalan müzikler değişir ve binbir aksama ve kazadan sonra adamımız, Fritz'in verdiği adrese varır.

Wim'in filmlerinde sinema tarihine yaptığı göndermeleri bilirsiniz, çeşitli şekillerde, geçtiğimiz sayfalarda değindikte bu konuya, ama bu film sadece sinemadır, sinema içindir, hatta "üzerine" değildir. Bu çalışma: ticari sinemaya bir karşı duruş değil, bir lanet ediş olarak algılanır tarafımızca.

Kahramanımız, Fritz'in evine varır, burası daha çok şantiyeden bozma bir film stüdyosu gibi görünmektedir. Fritz, dostunu yardıma çağırmasına rağmen ortalarda gözükmemektedir, bu durum üç hafta sürecektir. Etraftaki insanlar [filmin müziği için beste yapan grup, ya da çekim evine gelip giden Fritz'in Lisbonlu çocuk arkadaşları vs] Fritz'in etrafta olduğunu, 'buralarda bir yerlerde' olduğunu söyleseler de, o gizemli bir şekilde ortalıkta görünmemektedir. Bu arada ana kahramanımız, bir sesçi, ses toplayıcısıdır ve Fritz denen yönetmen dostunun kurgusundan seslendirmesine değin hep yanında olmuştur. Sinemasal bir meslek olarak ses ünitesinin alınması, elbette tesadüf değildir, bu Wendersçe yapılmış bir göndermedir, filmin/sinemanın ilk yıllarına, sesin olmadığı sinematograf makinesinin yıllarına bir yollama; sessiz film neleri anlatır, görüntü ile bir şeyi aktaramadıktan sonra bunun sinemada sesle gerçekleştirmek "gerçek sinema"ya ne kadar uygundur, sahi, sinema nedir; bu gün sinema adı altında yapılan ticaret ve o görüntü dalgası çöplüğü sinemanın neresinde yer bulur, bulur mu, ilerleyen

zamanlarda film içinde Fritz, dostuna çektiği filmler için “ben onları kıcımla çektim” derken neleri kast etmek istemindedir... Şimdilik burada bir nokta koyalım ve filmdeki polisiye noktaya dönelim.

Neyseki adamımız, yönetmen dostunu bulur ve bu arada herkes onun “kafayı yediğini” düşünmektedir. Karşılaştıklarında Fritz, dostunun orada oluşunu hiç garipsemez, ve biraz geç kaldığını, yaptığı davetin üzerinden çok zaman geçtiğini ama bunları konuşmanın artık anlamsız olduğunu ve ona göstereceği çok şey olduğunu söyleyerek onu stüdyo olarak kullandığı başka bir mekana götürür.

Buraya kadar filmin içerisine yedirilen, sinema tarihinin teknik yönlerine birçok gönderiler vardır, bunları yazmak gerek, Fritz’in Lisbon’a dair çektiği filmlerde kullandığı kameraların hiç biri bu zaman dilimine ait değilken, peliküller ve banyo teknikleri ile baskı teknikleri de farklıdır, sesçi kahramanımız filmleri kurgu makinesinde izlerken ve işlerken şahit oluruz tüm bunlara. Neyse, yönetmenimizin bir kaçış yaşadığını görürüz, her kaçışın muhakkak ki bir sebebi vardır, peki Fritz neyden/neden kaçmıştır: Sinemadan kaçmıştır, ama hangi sinemadan. O adına sinema denen ve bugün hakim olan süprüntü, zırva mantıktan kaçmıştır, hatta tiksiniştir. Onun istediği şey sadece çekmektir, an-ı çekmek, o kamerasını eline alıp Vertov gibi sokağa çıkmak istemekte ve bunları Lumierélerin sinematograf aleti ile yapmak istemektedir. Film ile metafizik arasında da bağlantılar sunan bir senaryo vardır karşımızda, film nedir sorusu gerçektende çok felsefi ve de uhrevi/metafiziksel noktalara varabilmektedir. An, tek gerçek olan şeydir, filmin yapması gerekende bu olmalıdır, olduğu gibi, anı

AL DI LÀ DELLE NUVOLE [BEYOND THE CLOUDS]

Yıl: 1995. Yönetmenler: Michelangelo Antonioni, Wim Wenders. Görüntü Yönetmenleri: Alfio Contini, Robby Müller. Oynayanlar: Fanny Ardant, Chiara Caselli, Irène Jacob, John Malkovich, Sophie Marceau, Vincent Pérez, Jean Reno, Rossi Stuart, Inés Sastre, Peter Weller, Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Enrica Antonioni, Carine Angeli. Yapım: Philippe Carcassonne, Vittorio Cecchi Gori, Arlette Danis, Brigitte Faure, Ulrich Felsberg Stephane Tchal, Felice Laudadio, Pierre Roitfeld, Danielle Gegauff Rosencranz. Orijinal Müzik: Lucio Dalla, Van Morrison, Laurent Petitgand .

Malum, Antonioni'nin rahatsızlıklarından dolayı, Wenders'in omuz verdiği ve etiğini neredeyse kaybetmiş bu camiaya, karakterli bir yönetmen olduğunu ortaya koyduğu bir film "Par Delà Les Nuages/Beyond The Clouds". Filmi izlemeden ön-



önce herhalde herkes şunu sormuştu-r kendine: "Film bir Antonioni filmi mi, yoksa bir Wenders filmi mi ?" Objektif olmayan cevapları bir yana koyarak iki noktaya eğilmeliyiz burada; birincisi; film gerçekten Wenders'in kendini bulaştırabileceği bir filmidir, ikincisi ise bu bir Antonioni filmidir. Wim'in böylesi bir

yapımda yer alması kendisine ne görüntü ne de içerik açısından pek uzak şeyler değildir. Filmin dili için, simgeselliğin ağır bastığını, alegoriler içerdiğini, tensel ve tinsel gidişlerin bir iç içelik yaşadığını söyleyebiliriz.

Aramak...içsel ve dışsal, insan oğlunun en büyük polemiklerinden olmuş, üzerine sonsuzca yazılmış, çizilmiş, çekilmiş, söylenmiş ama bir adım dahi ileri gidilememiş, çemberimsi bir olgu... Filmimiz bir iç mekan uçak sekansıyla açılır ve bir anlatıcı konuşmağa koyulur; yeni bir yaşamdan, kendini bulmaktan, geçmişten uzaklaşarak yeni ve ilginç insanlarla bezeli yeni yaşamdan söz etmektedir bize. Film, üzerinde düşünölesi, fikir yürütölesi ve de tartışılasi cümleler ile sarılmış hatta bunlardan ibarettir; daha da ötesi bu 'cümleler' için birer argümandırlar ifadesini bile kullanmak mümkündür. "Sadece anı yaşarız ve sürekli olarak başka anların hayalini kurarız" der adam... Şehirden kaçışı simge halinde kullanarak içsel bir gidiyi anlatan hikayeler bütünü olan film bu bağlamdan hareket eden bir anlatı ile başlayıp birbirinden ayrı ama birbiriyle bağlı toplam dört anlatı ile sürerken, bahsettiğimiz noktaların birleşimi bir eksenı baz alır. Zaman kavramını ağırlıklı olarak baz alan film, metafiziksel dokundurmalarla inceden inceye işlenirken, kaderci bir zihniyete de olası yakınlıklar göstermektedir. İlk hikaye kahramanı kadın, "hiçbir şey tesadüf değildir" der 3 yıl sonra yeniden rastlaştığı-?- adama... burada ortama hakim olan hava, özellikle kadının perspektifinden, zaman sanki hiç geçmemiş, anların arasında bir boşluk yokmuş gibidir, tıpkı metafiziğin, olaylar bütünü tek bir düzlemde görüp, zamanın sadece zihinsel bir üreti

olduğunu söylemesi gibi. Öncesinde de belirttiğimiz gibi film ‘ağır’ ve de tümümüzün hayatında yeri olan, üzerinden sıklıkla ya da bir şekilde geçtiğimiz ifadeler bütünü [“gerçekleri istesek de dile getiremeyiz bazen...”] ve bunların görsellikle harmanlanmış halidir. Görüntüler kusursuz ya da olağan dışı demek olası değilse de, içerikle anlam babında bir tamlama yarattıkları gerçeği de yadsınacak değildir elbet. İster sisli sabah sokakları, ister okyanus görüntüleri, güneşin batımında kent, yeşilliklerle bezeli taş duvarlar, bazen gotiğe kaçan görünümle ile görüntü yönetmenlerini öne çıkaran bir çalışma. Bir ilişki filminden, ilişkiler üzerinden karakterlere, egolarda ki arızalara yoğun gönderiler yapan bu çalışma, insanların neden ‘kalamadıkları’, ne aradıkları, aradıklarını buldukları –?– anda başka bir yönlenmeye kapıldıkları noktalarını soru işaretleri bırakarak irdelemekte. Filmin bir yerinde, hızlı yürüdükleri için ruhlarını geride bırakan insanları anlatan bir hikaye sunulur bizlere, bu hikaye şimdiye dek anlattığımız bütünü harika bir şekilde tamamlar. Film, bir yandan da yaşamın içerisinde anlamsız diye bir şey olmadığını, kişileri yaşamları içerisinde her tarafı bir büyü olan hayatın yüceliklerinin farkına varamayışlarını kutsal bir dille ve görüntüsel anlamda da bunu destekleyerek sunmaktadır. Tinin ten ile çatışması, tenin tine sarılması ekseninde içine eğinildiğinde çokça şey bulunabilecek bir senaryodur karşımızdaki. Filmin ortalarından sonra metafiziksel gönderiler daha da ağırlık kazanacaktır; ressam adamın sekansında; her şeyin görüntülerden ibaret olduğu ve yaşamın sadece bu görüntüler bütününe küçük bir parçası olduğunu, insan üretilerinin sadece

DIE GEBRUDER SKLADANOWSKY [A TRICK OF THE LIGHT]

Yıl: 1996. Yönetmen: Wim Wenders. Senaryo: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges. Kurgu: Peter Przygodda. Müzik: Laurent Petitgand. Oynayanlar: Udo Kier, Nadine Büttner, Christoph Merg, Otto Kuhnle, Lucie Hürtgent-Skladanowsky. Yapım: Wim Wenders, Veit Helmer, Wolfgang Langsfeld, Münih Sinema Televizyon Yüksekokulu, Veit Helmer Film Prodüksiyon Berlin. Süre: 79 dk. Format: 35 mm Siyah-Beyaz & Renkli. Orijinal Dil: Almanca.

Sinematografın yüzküsür yıllık keşfini, sivil ve modern toplum, daha çok geleceğe yönelik hareket ederek, duygusallığı bir yana bırakıp, çok fazla incelemese de Wenders, bu konuda bir ilk yaratmayı ih-



mal etmemiş ve önceki filmlerinde olduğu gibi görüntünün saflığına yer ve değer vermiştir. Münih Baviera Sinema TV Yüksekokulu öğrencilerinin işbirliği ile çektiği bu uzun metrajda Wim, sinemanın başlangıç yıllarına, sanatsal ifadenin masumiyet dönemine -Düsseldorf'lu yönetmenin daha önceki, özellikle de belgesel çalışmalarında pek çok kez değindiği gibi- yer vererek, seyirci kitlesini etkileme gücünü de kaybetmiştir.

Skladanowski Kardeşler, sinema sanatının başlangıcını hatırlatır ve özellikle izleri kaybolmuş bir geçmişe ışık tutar. Film 1 Kasım 1895 te, Berliner Weingarten’de Bioskop adı verilen oldukça basit bir çalışma sistemine sahip projeksiyon sistemini sunan Berlinli iki kardeş Max ve Emil Skladanowski’yi anlatmaktadır. Bu olay, Parisli iki kardeş Lumière’lerin Bioskoptan daha uzun süreli olan sinematograf isimli icatlarını sunmalarından birkaç hafta önce gerçekleşir. Wenders, bu filmin gerçekleşmesinde bazı şahitler kullanmış. İki kardeşten birinin kızı, babasının ve amcasının bu ilk denemelerini hatırlıyor, hatta filmde yönetmen bu şahidin-in açıklamalarına dahi yer veriyor. Wenders ve öğrencileri insanlara bu filmle, sinemanın eskiden basit bir şey olduğunu aktararak eğlence dolu anılar sunmak yerine kendisinden bekleneceği gibi bu büyük adamları anma amacını güdüyor.

Bu uzun metraj yapım, o dönemin pelikülü ile ve yüzyılın başlarında kullanılan bir kamera ile çekilmiş. Filmin son yazıları oldukça uzun, neredeyse 9 dakika sürmekte; Wenders bu konuda da bir imza daha atıyor da denilebilir.

THE END OF VIOLENCE

Yıl: 1997. Yönetmen: Wim Wenders. Oynayanlar: Bill Pullman, Andie MacDowell, Gabriel Byrne, Loren Dean, Traci Lind, Daniel Benzali, K. Todd Freeman, John Diehl, Pruitt Taylor Vince, Richard Cummings, Peter Horton, Udo Kier, Enrique Castillo, Nicole Parker, Rosalind Chao, Marisol Padilla Sanchez, Marshall Bell, Frederic Forrest, Samuel Fuller. Yapım:Ulrich Felsberg, Jean François Fonlupt, Nicholas Klein, Deepak Nayar, Wim Wenders. Orijinal Müzik: Ry Cooder. Görüntü: Pascal Rabaud.

Wim'in bu filmi "bir hata, yapılmaması gereken bir çalışma, kötü bir film" ve de "Wim'in en kötü filmi" ifadeleri ağırlıklı eleştiriler aldı. İzafiyeti yaşamın temellendiri-sine yerleştiren biri olarak, elbette bu kadar kesin konuşma yanlısı değilim, ama aynı zamanda yönetmenin The Million Dollar Hotel'ine karşı aldığım yergi cephesini veyahut ilk dönem kısa filmlerine karşı duyduğum büyük ilgi ve seviyi de bu anlamda göz ardı edemeyeceğime göre birileri -kendince-haklıdır



da. Ya da bir dostumun dediği gibi "kötü film kötüdür ve büyük adamların kötülükleri daha bir kötüdür", yoruma açık elbet... Neyse biraz filme eğilmemiz

gerekirse: Olay Hollywood'da geçmektedir; Mike Max, kendisine işine adanmış, zengin, ünlü ve de başarılı bir prodüktördür ve bu bağlamda da karısı ile ciddi problemler yaşamaktadır-lar. Derken bir gün, iki kiralık katil tarafından Mike kaçırılır ve katiller tarafından -öldürülmek için- ıssız bir araziye götürülür. Gelgelelim, aralarında bir tartışma çıkar ve olayın ertesinde polisler olay yerinde iki ceset bulur, bu cesetler iki katile aittir. Doğal olarak ta polis Max'in izini sürmeye koyulur. Saklanmaktan başka bir şey aklına yatmayan Mike, göçmen bir ailenin yanına sığınır. Bu arada işlenen cinayetlerin bir tanığı da bulunmaktadır; Nasa'nın gizli bir projesini test etmekle görevli olan Ray Bering.

Filmin alttan alta işleyen konusu, Mike'da vücutlandırılan 'korku' -bu aynı zamanda Mike'ın korkularıdır- ve bu bağlamda kişinin -yani Mike örneğinin- gündelik yaşam içerisinde teknolojik ağ ile kendini ve yaşamı unutturmasına girdiği ilişkinin bu korkuyu nasıl perdelediği. Mesela Mike'ın yalnızlık korkusu için bulduğu çözümün de bu olması gibi. Bir anlamda insanın kendisi ile yüzleşmeye kasten vakit bulamaması da denebilir. Diğer taraftan, kahramanın başına gelen tüm bu olaylar, onun kendisiyle ve korkusu ile yüzleşmesini sağlıyor ve bir iç hesaplaşma ortaya çıkıyor, ortaya çıkan daha çok bir tefekkür aslında; düşündükçe yalnız kalmanın kendisini manen güçlendirdiğini ve huzurlu kıldığını keşfediyor. Başka bir paralelde ise insan tabiatının arsızlığı sergilenir, nedir bu, Mike ortadan kaybolduğu andan itibaren, kocasının yaşadığı hayattan çok rahatsız olan karısı, işlerin başına geçer ve bu maddi ferahın ve isimsiz hakimiyetin kendince nimetlerinin tadına varmaya

başlayarak, insan nefsinde yatan kişiliksizliği ortaya koyar. Burada kadın tam anlamıyla kocasıyla yer değiştirir de diyebiliriz, zira kocasının yokluğunda bir adamla girdiği ilişkide, kocasının yaşadığı ruh halinin tıpkısını yaşamaktadır, aynı korkular, aynı saklanım çabaları... Bu arada filmin ikinci kahramanı da cinayetlerin şahididir; yalnız ve az konuşan bir tiptedir bize çizilen. Bu tipteme Mike'ın çizdiği portrenin tam tersini çizen huzursuz ve yaptığı işlerden dolayı kendini suçlayan bir karakter. Film için, birkaç konuyu bir arada götürüyor demek en doğrusudur, zira bir diğer alt ana konu ise teknolojik iletişimin ve bu alanda faydalanılan araçların getirdiği çağa ait hastalıklı bir mutsuzluktur. –burada “mutsuzluk” kelimesine “hastalıklı” ifadesini bilerek eklediğimizi belirtmek isterim–. En basit anlamda, yaşanan günümüzden örnek olarak mektup yazmanın tinselliği ile, e-mail atmanın teknolojik soğukluğunu örnek olarak verebiliriz. Zaten filmin sonu geldiği vakit ana kahramanın başına gelen her şeyin de “internet” kaynaklı olduğunu öğreniyor izleyici.

Evet en kaba hatlarıyla Wenders'in bu filminde olup bitenleri bu şekilde izah etmek mümkündür. Bu film hakkında yapılan eleştirileri incelediğim vakit, eleştirmenlerin en çok fikir birliğine vardığı konuların başında, senaryonun basitliği, ucuz bir Hollywood işine benzemesi geliyor; senaryo şayet daha “Wendersvari” bir şekilde çalışılsaydı belki, hatta belki değil, öyle, ortaya bir Wenders filmi daha çıkardı, ama gelgelelim sadece helikopter çekimlerinin bize “işte bu Wendersçe” dedirtmesi filmi kurtarmaya yetmemekte. İkinci bir senaryo problemi olarak ta filmde yer alan Ray tiptemesinin gereksizliği gelmekte, gerçektende

THE MILLION DOLLAR HOTEL

Yıl: 2000. Yönetmen: Wim Wenders. Görüntü Yönetmeni: Phedon Papamichael. Oynayanlar: Jeremy Davies, Mel Gibson, Milla Jovovich, Jimmy Smits, Peter Stormare, Amanda Plummer, Gloria Stuart, Tom Bower, Donal Lague, Bud Cort, Julian Sands. Orijinal Müzik: Bono, Brian Eno, Jon Hassell, Daniel Lanois, Hal Willner. Yapım: Bono, Bruce Davey, Ulrich Felsberg, Nicholas Klein, Deepak Nayar, Wim Wenders. Süre: 132 dk. Format: 35 mm Renkli.

Filmin yapımına dair ana fikir, U2 solisti Bono'nun bir klip çekimi esnasında doğuyor ve film, Wenders tarafından malum haline getiriliyor. Film için marjinal bir aşk öyküsü diyebileceğimiz gibi, insanlar arasındaki ilişkilere ve psikolojinin derinlerine yaptığı ilintileri de atlamamak gerekir.



'Tom Tom', saf/masum ve özel bir insandır ve otelin diğer tuhaf sakinlerinden sokak kızı 'Eloise' ye tutku ve sapkınlık arası bir bağ ile aşıktır. Aralarında bir ilişki başlamasından kısa süre önce otelin devamlı bireylerinden olan, ünlü bir medya patronunun çocuğu iken, ailesinden ve de insanlardan kaçarak bohem bir

hayatı seçmiş olan ‘İzzy’ otelin çatısından aşağı düşer, ama Yahudi olmasından dolayı böyle bir işe kalkışamayacağını baz alan düşünce FBI’ın hadiseyi bir cinayet olarak ele almasını sağlar ve otelde bir soruşturma başlatılır; dedektif ‘Skinner’ devreye girer, böylelikle tüm otel insanları direkt olarak potansiyel suçlu durumuna düşerler ve olay bu bağlamda ilerlemeye başlar.

Filmin bir Wenders filmi olmadığı görüşü, film sonrasında en çok duyulan seslerden biri idi, ve açıkçası bu görüşe katılmak zorundayım, her ne kadar ortaya; filmlerinde dışsal bir gidiyi/ yolculuğu neredeyse bize sürekle olarak veren Wim, burada da filmi içsel bir gidiye dönüştürmüştür desekde...

Şu var ki, filmin kurtulur yönlerini besleyen olgular var ve bunlardan biriside kesinlikle görüntü yönetmeni Phedon Papamichael; inanılmaz bir görselite sunduğunu söylemek elbet abartılı olacaktır ama filmde başarılı sahne seçimi yaptığı ve ışık ile birleştiğinde filmi teknik olarak vasatlıktan kurtardığı bir gerçektir. Bir dostum film için: “Keşke film de ortaya konan müzik kadar güzel olsaymış demiş ve de ardından aslında bir anlamda öyle, bu Wim’in bir filmi değil, Bono’nun bir şarkısı” yorumunu yapmıştı. Bu bağlamda filmin senaryosunun Nicholas Klein ve Bono’ya ait olduğunu burada da bir kez daha hatırlatalım. Değinilecek artı odaklı bir diğer konu ise kesinlikle oyunculuk başarısıdır; Jeremy Davies, iyi oyunculuk yeteneği ile filmde odak karakteri ‘Tom Tom’ u başarı ile ortaya koyar. Elbette bunun yanı sıra Milla Jovovich sadece güzelliği ile değil, alıp götüren rolü ve rolünün hakkını verişiyile de ön plandadır. Ve asıl güzellik bu iki ismin bir araya geldiği vakit

YÖNETMENİN FİLMOGRAFİ DİŞİ ÇALIŞMASI

ABOUT THE VILLAGES [1982] :

Bu bir oyun, bir sahne oyunu; Peter Handke'nin yazarlığını yaptığı oyunu, dostu Wenders, Salzburg da ki Kayalık Tiyatrosunda sahneye taşıdı. Wim'in böyle bir işe ortaklık etmesi/bulaşması; "Kutsalorman"da yürümekten ve kaybolmaktan yorulmuş olan bu adamın bir anlamda nefes alışması olarak değerlendirildi. Bu, Wim'in tiyatroya ilk parmak dokunuşu idi. Sahnede olan şey; bir ailenin içsel çatışmalarının arkaik bir biçimde İnsanlık Tiyatrosu şeklinde gelişmesidir. Ortada mevzu olan aile Gregor kardeşlerdir; birbirlerinden farklı hayatlar sürmüş kardeşler nihayetinde babalarının topraklarında farklı fikirlerle bir gün bir araya gelirler... Bu retorik ve de stilizasyon mekan ve ortam karşılaşması, miras merkezli; dehşet ve ölümcül bir kavgaya dönüşürken, tanrıça Nova araya girip olaylara müdahale edecektir... Yapım için ortaya konmuş en güzel ifadelerden birisi; eskilere dayanan Avrupa geleneksel tiyatrosunun çağımız fanusunda yeniden kendini görünür kılması.

EK: WENDERS KRİTİKLERİ

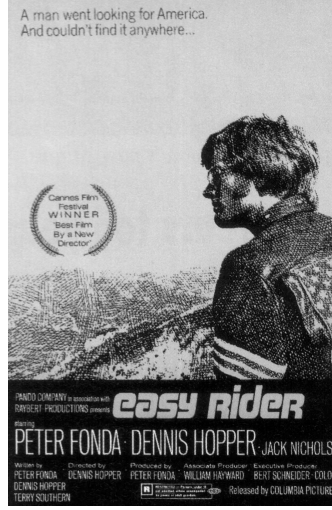
Wim Wenders'in Kritiklerinden Seçmeler Hakkında:

Elimizde, Wenders' in yazdığı onlarca film ve müzik kritk dosyaları duruyordu ve bunları kitaba ekleyip, eklememenin anlamlı olup olmayacağını düşünmekteydik; sonunda tüm yazıları okuyup sadece

aşağıda yer verdiğimiz üç yazıyı buraya koymaya karar verdik, bu üç yazıda Wenders'i ve onun tüm zihniyetini görebiliyorduk, kurduğumuz bu bağlantıdan dolayı burada olmalarında fayda gördük, onlarda Wim'in düşünce ve ruhu var.

Easy Rider. Adı gibi bir film...

"Easy Rider, Güney'de yaşlı orospuların kocası için kullanılan bir deyimdir, pezevenk değil, ama şık gezen bir züppe anlamında. Çünkü rahat yolu seçmiştir. İşte Amerika'nın başına gelen de budur. Özgürlük bir orospu oldu, hepimiz de rahat yolu seçtik." (Peter Fonda 6.9.69 tarihli Rolling Stone'da.)



Birkaç hafta önce Columbia'daki bir gösteride Easy Rider'in orijinalini seyrettim. Dağıtım şirketinin senkronize edilmiş kopyasını görmedim. Bu filmi senkronize edilmiş olarak tasavvur edemiyorum. Almanca seslendirilmiş biçimini görmek için sinemaya gidecek cesareti bulabilir miyim bilmiyorum.

Belki film hiç değilse birkaç sinemada birkaç hafta orijinal olarak gösterilir.

Easy Rider Amerika üzerine bir film.

Easy Rider her şeyden önce manzaralarla dolu bir film.

Easy Rider politik bir film. Hatta Almanya'da bile. Burada bir kurgu-bilimsel film. Ama belki de artık değil. Keşke Columbia altından kalabilseydi ve bu filmle beraber bir program broşürü yerine gişede 10 kuruşta satılan bir katalog dağıtsaydı: Bu katalogda Federal Almanya'da esrar ya da politik nedenlerle mahkemeye verilen ve hapse atılanların bir listesi olabilirdi.

Easy Rider "Step Kurdu" topluluğunun müziği ile başlıyor.

"Born to be wild."

"Tammy and Schmucface filmini çevirdiğim zaman hayranlarımdan bir yığın mektup aldım. Her hafta binlerce mektup geliyor, benden resim ve imza istiyorlardı. Wild Angels'i yaptığım zaman çok fazla mektup gelmedi. THA Trip'i ve şimdi Easy Rider'i yapınca insanlardan şu tür mektuplar almaya başladım: 'Ben şimdi ne yapacağım?', 'Babamla nasıl konuşmalıyım?' 'Kendimi öldürme arzusundan nasıl vazgeçmeliyim?' 'Nasıl bir şeyler öğrenebilirim, nasıl yaşamalıyım? gibi sorularla dolu mektuplar. Artık kimse benden resim ve imza istemiyor. Demek ki yaptığım sinemanın bir anlamı kalmadı. Bu insanlar için anlattığım yaşam önemli." (Peter Fonda/Rolling Stone)

Filmin öyküsü Los Angeles'ten New Orleans'a yapılan bir motosiklet gezisidir. Uzun boş yolların, boş benzin istasyonlarının, Monument Valley'in evlerin üstünden kendilerinden daha büyük reklam panoları olan banliyölerin öyküsü. [İşte bu Wenderslik bir durum]

Banttın "The Weight" parçası duyulur.

I pulled to Nazareth,

was feeling about half as dead.
I just need some place,
where I can leave my head.
Hey, mister, can you telle me
where a man find a bed?
He just grinned and shook my hand
No, was all he said.

"Filmde Captain America' adlı bir kişiyi canlandırıyorum. Ben Peter Fonda'yım, Captain America değilim, demek ki başka birini oynuyorum. Özgürlüğün yaratılabileceğini düşünen herkesi temsil ediyorum, değişik şeyler yaparak, açık havada motorsiklete binerek, ot sarıp içerek özgürlüğü yakalayabilen herkesi. Bu ülkede hepimiz kafamızı kabuğumuza çekmeye alıştık. Biz işlerimizi yürütelim de, başkaları isterse yerin dibine batsın." (Peder Fonda/Rolling Stone)

Bu filmin öyküsü aynı zamanda onun müziğinin de öyküsüdür: Daha önce plak olarak çıkmış 10 adet folk ve rock parçası vardır. Bunlar filmin görüntülerine eşlik etmez, film daha çok bu parçaları anlatır. Byrds grubu "I wasn't Born to Follow", Holy Modal Rounders ise "If you Want to be a Bird" parçalarını çalarlar. Fraternity of Men, "Don't Bogart Me"yi çalar."Benim filmim özgürlüksüz üzerinedir, özgürlük üzerine değil. Benim kahramanlarım yanılttı. Tek yapabileceğim onları öldürmektir. Bir tür intiharla bitiriyorum; işte Amerika'da bunu yapıyor." (Peter Fonda/R.S.)

Peter Fonda Easy Rider'i 300 000 dolara yaptı. Bu, bir buçuk motosiklet filminin ücretiydi. Yönetmen

Dennis Hopper'di. İkisi birlikte senaryoyu yazdılar ve yine ikisi birlikte başrolleri oynadılar.

Film ikisinin birden vurulmasıyla biter. Bir kamyon muavini ikisini birden cadde ortasında kafalarından vurup, motosikletlerinden düşürür

Jimi Hendrix Experience "If six was Nine"ı çalar.

If the sun refused to shine
I don't mind
If the mountains fell in the sea
Let it be
It ain't me.
If the six turned out to be nine
I don't mind.
If all the hippies cut up all their hair
I don't care.
Cause I like my own world to live through
and I ain't gonna copy you.

Noel Redding ve Jimi Hendrix ile Mart 69 tarihli "Circus" dergisinde yayınlanan bir söyleşiden:

Noel: Bu insanlar yalnızca en büyük olmaya çalışıyor ve onlara karşı çıkınca ne yapacaklarını bilemiyorlar. İngiltere'de ne tabanca, ne bıçak vardır. Eğer birisi birine kızar, döverse, diğeri ayağa kalkar ve "İyi traş oldu" der, sonra gidip kafa çekerler. Ama Amerika'da! Her şey öylesine katı ki, sonra bu tabancalar, bıçaklar, ne diyeceğimi bilemiyorum.

Jimi: Amerika hakkında genel izleniminiz nedir?

Noel : İyi bir sahne, gerçekten. İngiltere'de kötü zamanlar yaşadı, her yerin böyle dönemleri vardır. Ama Amerika çok üniformalı: Nazi Almanyası gibi, ama daha modern. Hiç Amerika'ya yerleşmeyi

düşünmedim. Uçakla Atlantiğin üstünden geçerken dünyanın bu en büyük ülkesini düşünüyordum, sonra New York'a indik. Kendi kendime şöyle diyordum, "Polisler ve haydutlar, kovboylar ve gökdelenler, hamburgerler ve her şey şahane olacak herhalde." Uçaktan inerken orada tipin biri duruyordu, kafasında bir kovboy şapkası, 40 yaşının üstünde, kocaman göbekli, bermuda şortlu ve acayip çoraplar giymiş biri ve bana bakıp güldü! "Hey Allah'ım nesi var bunun?" diye düşündüm. Bütün bunları yıllar önce Almanya'da görmüştük.

Jimi: Bütün o ölüm cehenneminden geçtikten sonra, ülke çapında yeni bir doğuş gerektiği gerçeği ile yüzyüze geliyorsun. Ben bir politikacı değilim. Yalnızca gördüğümü söyleyebilirim: Sağduyu bu, başka bir şey değil.

Noel : Ama kitleler bunun tam tersini söylüyor.

Jimi : Bu düşler ülkesinde gerçekte kimin yaşadığını biliyor musunuz? Lanet olası kitleler. Kitleler. Önemli olan nokta kimin haklı, kimin haksız olduğu. Önemli olan bu yoksa ne kadar insanın söylediği değil... Söylemek istediğim, birileri harekete geçiyor, diğerleri onun pestili çıkana kadar bekliyor, sonra da zımbalıyorlar.

Noel : Black Panthers ile ne kadar ilişkiniz oldu?.

Jimi : Çok değil. Konserlere geldiler, onların orada olduğunu bilmek duygusunu yaşadım.

Easy Rider'ın politik bir film olmasının nedeni, yalnızca Peter Fonda ve Dennis Hopper'in kokain sattıklarını göstermesi, bir hiç yüzünden hapse atılmaları, öylesine kolayca zımbalanmaları, Jack Nicholson'un bir bekçi tarafından ölümüne dövülmesi, ya da bir şerifin nasıl davranabildiğini göstermesi

nedeniyle değildir. Güzel olduğu için politiktir; filmde bu ülkeden çekilen fotoğraflar güzel ve sakın olduğu için, müzik güzel olduğu için, Peder Fondanın hareketleri güzel olduğu için, Dennis Hopper'in yalnızca oynamadığı aynı zamanda Los Angeles ve New Orleans arasında bir film yaptığı anlaşıldığı için politiktir.

Electric Prunes "Kyrie Eleison"u çalar.

Film Bob Dylan'ın "It's alright Ma (Im Only Bleeding)" parçasıyla sona erecekti.

So don't fear, if you hear
a foreign sound to your ear
It's alright Ma, Im only sighing.
Disillusions words ilke bullets bark
as human Gods aim for their mark
made everyhing from toy guns spark
to flesh colored Chirists tiwi glow in the dark
it's easy to see without looking too far
that not much
is really sacred.
While preachers preach of evil fates
teachers teach that konowledge waits
can lead to hundred dollar plates
Goodness hides behind it gates
but even the Presideni of the United States
sometimes must have to stand naked
And though the rules of the road have been
lodged it's only people games
that you got to dodge
and it's alright Ma, I can make it.

Filmi gören Bob Dylan, müziğini vermek istemez. Peter Fonda bu tartışmaları şöyle anlatır:

"Filmin sonunda kamuoyuna bir umut mesajı vermem dedim. Mr. Zimmermann da 'Bu yanlış, onlara umut vermelisin!' dedi. 'Tamam, Bob sen ne düşünüyorsun?' dedim. Bob: 'Filmin sonunu yeniden çekelim, Fonda motoruyla beraber kamyonu çarpıp onu havaya uçursun' dedi. 'Hayır, olmaz, sen şarkını ver Bob,' dedim. Bob, 'Şarkıyı kullanmasan da yeni bir film çevirsen nasıl olur' dedi. Ben 'Hayır, hayır, yeni bir filin yapmasak ve sen şarkıyı versen nasıl olur' dedim. Bob, 'Şarkı çok canlı' dedi. Ben 'Çabuk doğmaya çalışmayan, çabuk ölür' dedim. Bob 'Boş ver şimdi, benim son plağımı dinledin mi? Bir yığın yeni şey var. Onlara sevgi vermeliyiz' dedi. 'Bunu anlıyorum', dedim, 'Onları sevebilirsin, ama onlara sevgi veremezsin!'

Düşündüm, Dylan haklıya benziyordu. Birçok kişi de 'Fonda, Dylan haklı, onlara umutsuz, olumsuz mesaj veremezsin' diyordu. Onlara sevgi de veremezsin diye düşündüm. Onlara hiçbir şey veremezsin. Onlar bunu kendileri almalıdır, yoksa hiçbir şey değişmez. Özgürlük ikinci elden öğrenilemez." (Peter Fonda/ Rolling Stone)

Roger McGuin şimdi filmin sonunda "It's alright Ma" ve "The Ballad of Easy Rider" parçalarını çalıyor. Columbia'daki gösteriden, bu kalın halılarla döşeli, rahat sandalyeli ve küllüklü, kırmızı perdeli ve kabartma duvarlarla süslü salondan üzgün arkadaşlarım ve ağlayan bir kızla birlikte çıktığım zaman, alışılmamış bir biçimde kendimi bir filmde gibi hissettim. Hayır bir Western'den çıkıp, bir sigara yakıp derin bir nefes çekerek, otomobiline, bardan çıkıp

ahıra gider gibi değil; daha çok insanın birçok kez seyrettiği bir filmde bu kez uyuyup kalması, arada bildik birkaç cümle ve birkaç büyük görüntü yakalaması ve sonra kapanan perdeyle sıçrayarak kendini birden, sokakta, kalabalığın arasında bulması, henüz yarı uykulu, kendini hâlâ düşündeki filmde sanarak...

İnsanın bir plağı kulaklıkla dinlemesi ve kulaklığı çıkarıp plağın böyle de duyulabildiğini fark etmesi gibi.

Columbia'nın önünde durdum ve anladım ki, gerçekten ben de bu filmdeki adamlara benziyorum, Jimi Hendrix'in müziğini seviyorum, birçok lokalde bana da hizmet etmiyorlar ve ben de bir hiç nedeniyle hapiste yattım.

Herhalde bir gün de beni vuracaklar diye düşündüm. Bir kaç gün önce adamın biri havalı bir tüfekte kafama ateş etti. Tıpkı bir filmdeki gibi.

Wim Wenders Filmkritik 11/69

One Plus One

Please allow me to introduce myself,
I'm a man of wealth and taste
I've been around for many a long long years.
I've stolen many a man's soul and faith.
I was around when Jesus Christ had his moment
of doubt and pain;

I made damn sure that Pilate washed his hands
and sold his faith.
Pleased to meet you,
Hope you guess my name,
But what's puzzling you,
Is the nature of my game.

Godard, Beattes ile daha önce düşündüğü gibi kürtaj üzerine bir film yapmakla iyi etti. Godard, Jimi Hendrix Experience ile Amerika üzerine isteyebileceği bir film yapmamakla kötü etti.

Sonunda Godard, Rolling Stones ile kurgu bilimsel bir film yaptı. Kamerayı yavaşça Olympic Sound'un stüdyolarında gezdirdi, tıpkı Kubrick'in kamerasını uzayda gezdirmesi gibi. Brian Jones'un başı perdeden yavaş ve sakin bir biçimde geçerken, insan böyle bir şeyi daha önce gördüm diye düşünür: Uzay gemisi 2001 de aynı şekilde perdenin bir yanında belirir ve bir galaksinin sessizliği içinde yüzümüzü yalarcasına geçer gider.

I stuck around St. Petersburg,
When I saw it was time for change.
I killed the Tsar and his ministers-
Anastasia screamed in vain.
I rode a tank, held a general's rank,
When the blitzkrieg raged and the bodies stank.

Godard Londra'da Black Power üzerine de bir film yaptı ve bunu Rolling Stones filmiyle harmanladı. Bu filmde bir Stones bir de Godard'ın Black Power filminden düzenlediği alıntılar peşpeşe görünür. Ancak Black Power alıntıları bir yöntemin, Godard'ın bu filmle birlikte sona erdirdiği bir yöntemin bu

alıntıları çıplak teşhire dönüştükleri için ölürlerken, Stones sahneleri bir alıntı olarak düşünüldüklerini ve belgesel bir film içinde yer aldıklarını unuttururlar. Bu yöntemi bir kurgu, geleceğe ait bir türe dönüştürürler. Bunu perdede müziklerini yaparak ve Blues çalarak yaparlar.

I watched with glee while your kings and queens
Fought for ten decades for the gods they made.
I shouted out, "Who killed the Kennedys?"
When after all it was you and me.
So let me introduce myself,
I am a man of wealth and taste,
And I lay traps for troubadours
Who get killed before they reached Bombay.

Stones'un One Plus One'da çaldıkları şarkının adı "Sympathy for the Devil"dır. Bu şarkı "Beggars Banquet"in A-yüzündeki ilk parçadır. Filmde aynı parçanın beş değişik alıştırması izlenir, ancak en son şekli yoktur. Godard, filmin sonunda parçanın son şeklinin filmin bitiş melodisi olarak çalınmasını isteyen yapımcıyı tokatlamıştır. Stones grubu parçaları üzerine konuşmaz. Parça hoşlarına gitmezse çalmayı keserler. Yalnızca Keith Richard, Charlie Watts'a başlarda tablaları nasıl yerleştireceğine dair talimat verir. Charlie Watt bu sırada onun yüzüne bakmaz. Sürekli olarak yan tarafa, uzaklara bir yerlere bakar. Yanlardaki hücrelerden yarı duvarla ayrılmış bir hücrede oturur. Brian Jones ve Bill Wyman'da böyle bir hücrede otururlar. Yalnızca Mick Jagger ve Keith Richard hücrelerin dışındadır. Mick bir tür bar taburesi üstündedir, Keith ise hepsinin ortasında durur ya da oturur.

Yan tarafta piyano çalan ve Stones'un birçok stüdyo çalışmasına katılmış olan Nicky Hopkins vardır. Godard'ın filminde "Sympathy for the Devil" parçasının yaratılışı görülür. Ve bu parça çabayla ve zorla değil, inanılmaz bir iletişim, gerçekten inanılmaz ve zahmetsiz bir anlaşma ile ortaya çıktığı için insan, bir ütopyaı seyrederek gibi olur ve kameranın stüdyoda yavaşça gezinişini, uzay gezilerine ve belgesel bir film de gelecek çağlara ait bir filme dönüşür.

Just as every cop is a criminal,
And all the sinners saints.
As heads its tails, just call me Lucifer
Cos, I'm in need of some restraint.
So if you meet me, have some courtesy.
Have some sympathy and some taste.
Use all your well-learned politesse,
Or I'll lay your soul to waste.

Mick Jagger'in şarkı söylerken, mikrofonu tutarken, ağzını oynatırken gösterdiği konsantrasyonu, kamera belli belirsiz zoomlarla ve çok yavaş hareketlerle aynen aktarır. Bunu seyretmek bir seyir şölenidir, öylesine yoğunudur ki, kamera duymaya başlar, başlıbaşına kulak kesilir ve kendinden geçerek göstermeyi tamamen bırakır, artık yalnızca ordadır, kendini unuttur, yalnızca duymak ister, Stones'dan uzaklaşır, stüdyonun arka odalarına kayar ve orada birisinin kapalı gözlerle nasıl tempo tuttuğunu gösterir.

Pleased to meet you,
Hope you guess my name,
But what's puzzling you,

Is the nature of my game.

"Bazı insanlar isteyerek, bazıları istemeden az çok kendi iç dünyasına çekilir, az çok kendi iç zamanına döner, ya da sürüklenirler. Biz sosyal olarak dış dünyaya ve dış mekana dalma konusunda antremanlıyız. Kendi içine ve iç zamanına dalmak anti-sosyal bir geri çekilme, bir kaçış, hastalıklı bir kaçış, hastalıklı bir şey, patolojik bir durum ve biraz da itibar sarsıcı olarak görünür. (...) İç dünyanın en yakındaki sonsuz alanlarıyla bile ilişkimiz dış dünya ile olan ilişkilerimizden azdır. Bana göre bilincin iç dünyasını ve iç zamanım araştırmak hem çok daha anlamlı, hem çok daha gereklidir. Belki de bu, içinde bulunduğum tarihsel konumda hâlâ anlamı olan çok az şeyden biridir." (Ronald D, Laing, The Politics of Experience.)

Please allow me to introduce myself,
I'm a man of wealth and taste.
I've been around for many a long,
long year,
I've stolen many a man's soul and faith.
I was around when Jesus Christ had his moment of
doubt and pain;
I made damn sure that Pilate washed his hands and
said his faith.

One Plus One'da kameranın içine düştüğü şizofreni araya giren bir resimle yeniden sağlığına kavuşur. Her şey ait olduğu yere döner ve her şey anlaşılır hale gelir. Bir kız duvara, ya da bir otomobilin üstüne bir slogan yazar, kamera bunu gösterir ve artık heyecan yatıştır ve duvardaki Sinemarksizm insanın gözlerine

Oscar kazanmış filmleri izlerken duyulan o boş duyguyu yerleştirir. Ve liberal demokratların temsilcisi Anne Wiazewski ormanda koşarak söyleşi yaparken insan gözlerinde o itici reklam filmlerinin, Attika reklam filmlerinin acısını duyar. Fuck her!

I stuck around St. Petersburg,
When I saw it was time for a change.
I killed the Tsar and his ministers
Anastasia screamed in vain.
I rode a tank, held a general's rank,
When the blitzkrieg raged and the bodies stank.

Ancak One Plus One'nin son sahnesinde Godard'ın filmi Rolling Stones ile bütünleşir: Bütün zorlamaları ve gösteri beceriksizliklerini bir yana bırakır. Ve Anne Wiazewski sahil boyunca koşar, birileri onu takip eder, vururlar, bir sinema vinçinin üzerine düşüp ölür, vinç onu ağır bir kamerayla birlikte gökyüzüne kaldırır, bir kızıl bir de siyah bayrak denizin ve onun üstünde dalgalanır. 39 yaşındaki bir adamın duygularını Mick Jagger şöyle anlatır: "Paris'te genç bir Avrupalı oğlanken Godard'ı izlemeye başladım. Büyük bir şey gibi, biliyor musunuz, büyük bir şeyin parçası olmak duygusu gibi."

I watched with glee while your kings and queens
Fought for ten decades for the gods they made.
I shouted out "Who killed the Kennedys?"
When after all it was you and me.
So let me introduce myself,
I am a man of wealth and taste,
And I lay traps for troubadours
Who get killed before they reached Bombay.

Pleased ta meet you,
Hope you guess my name,
But what's puzzling you,,
Is the nature of my game.

One Plus One'ı Londra'da Electric Sinema'da seyrettim.

Satılan Her Şeyi Hor Görmek

BU YAZIYA DİKKAT EDİN:

"Filmler yalnızca körler tarafından yapılmıyor ama. Körler tarafından alınıp satılıyor, pazarlanıyor ve dağıtılıyor. Yani Çikita muzları ya da kiralık arabalardan daha kötü davranılıyor onlara." (David W. Griffith ile bir konuşmadan) 1966 yılında üç ay boyunca United Artists'in Düsseldorf bürosunda yardımcı eleman olarak çalıştım. Aradan geçen süre içinde dağıtım sisteminde herhangi bir değişiklik olduğunu sanmıyorum.

Sabahleyin üçüncü katta asansörden inip camlı bir kapıdan geçiyordum, kapının üzerindeki büyük reklam tahtasında "Klik Çete" filminin afişi asılıydı. İçeri girince arkadaki salona geçiyordum, burada uzun bir tezgahla ayrılmış olan salonu geçerek yazı masaları, bir müşteri kabul bölümü ve plastik sandalyeleri olan büroya geçiyordum. Köşedeki yazı masamın arkasında Savaş Taburu 633'ün afişi asılıydı. Arkama bakınca Yves Montand veya Sean Connery ile gözgöze geliyordum.

Basit büro işleri yapıyordum: Temsilcilerden gelen anlaşmaları kopya etmek, ihtarlar yollamak, eksikleri saptamak ve ziyaretçi sayısını kaydetmek vb. gibi işler.

Bu süre içinde 12 sinemanın kapanışına şahit oldum: Sinema kartlarının üstü çizildi. Temsilcilerin ve satış müdürlerinin filmler hakkında tarladaki patateslerden ya da mezbaha fiyatlarından söz eder gibi konuştuklarını gördüm: Filmin tamamen çılgın bir dünya olduğu başka bir yer yoktur.

Bara geçtikleri zaman, senli benli konuşan sinema sahiplerini gördüm: Şehrin merkezinde birçok sinemaları vardı.

Bunlar hangi filmi, ne zaman ne kadar süre oynatacaklarına diledikleri gibi karar veriyorlardı. İstemedikleri filmleri reddediyor ya da başkalarıyla değiştirebiliyorlardı.

Öfkeden titreyen, ağlayan ya da ellerini ovuşturan sinema sahipleri gördüm. Gerçekten titrediler, ağladılar ve yalvardılar. Sinemalarını doldurabilecek filmleri alamadılar. Buna karşılık adeta iflaslarını garantileyen filmleri almak için anlaşmalar yapmak zorunda kaldılar. Bunlar kentin dışındaki ya da köylerdeki sinemaların sahipleriydi ve haftanın her günü üç matineyi bile zor çıkarıyorlardı.

Orada çalıştığım süre içinde şube temsilcisi atıldı ve satış müdürü de başka bir pazarlama şirketine geçti, hepsi tepeden alınan kararlarla oldu.

"Tepeden" demek Frankfurt'taki Almanya merkezinden ya da Paris'teki Avrupa merkezinden demekti.

"Çok tepeden" demek New York'tan demekti. Bir teleksin ya da bir telefonun önem derecesi kullanılan dilden hemen anlaşılırdı.

"Yaşını başım almış" sinema sahiplerinin dostça Birbirlerinin omzuna vurduğunu gördüm. Aslında kendi sinemalarında yer gösterici olmaları gereken sinema sahiplerinin birbirleriyle alay ettiğini, birbirlerini düşmanca süzdüğünü gördüm.

Bir keresinde bir film kopyasını arabayla 80 km ötede dağlık bölgedeki bir sinemaya götürdüm. Gönderilen kopya hatalıydı. Film yalnız bir gece oynadı. Seyirci sayısını öğrendiğim zaman bunun kazancıyla ancak benim yol paranım karşılanabildiğini hesapladım.

Bu süre içinde sık sık sinemaya gittim çünkü, büroda çalışanlara serbest giriş kartı veriyorlardı. Bu sırada gördüğüm filmler tamamen gündüz büroda yaşadıklarımın bir devamı gibiydi: Bu dağıtım şirketi; pazarladığı filmlerin bir devamıydı. Yapımından dağıtımına kadar aynı vahşet hüküm sürüyordu: Resimlerin sevgisiz bir şekilde kullanılışı, sesler ve dil, Almanca seslendirmedeki aptallıklar, hesap defterlerinin tutulmasındaki adilikler, reklamlardaki özensizlik, sinema sahiplerinin sömürülmesindeki vicdansızlık, filmlerin kısaltılmasındaki kasaplık vb.

Bir sanayi dalının kendini idealizme kaptıramayacağı belki kabul edilebilir. Ama kendi mallarını ve müşterilerini hor görmesi kabul edilmemeli, bu yasaklanmalıdır.

Wim Wenders, "Stüddeutsche Zeitung" 69

Ps: Bu kitap yayıma hazırlandığı sıralarda [01.08.2004] yönetmen iki yeni film üzerine çalışmaktaydı; bunlardan vizyon tarihi daha yakın olanı: "Land of Plenty" bir diğeri ise "Don't Come Knockin'" dir. Bu filmleri ve diğer gelişmeleri kitabın ikinci ve genişletilmiş ileriki baskısında bulacaksınız.