AFASİNEMA

WimWenders

Uwe Künzel



İRİS'e

İÇİNDEKİLER

1	*Bağıntılar*	11
2	*Filmler*	45
	Seyir Yerleri	
	Aynı Oyuncu Yine Atıyor 1967	
	Silver City - Polis Filmi 1968	
	Üç Amerikan Uzunçaları	
	Alabama 1969	47
	Kentte Yaz	55
	(Summer in the City) 1970	
	Kalecinin Penaltı Korkusu 1971	
	(Dir Angst des Tormanns beim Elfmeter)	60
	Kızıl Harf 1972	65
	Alis Kentlerde 1974	72
	Timsahlar Ailesinden 1974	78
	Yanlış Hareket	81
	Zamanın Akışında 1976	88
	Amerikalı Akadaşım 1977	95
	Nick'in Filmi - Suda Pırıltılar	106
	Hammett 1978-1982	112
	Olayların Gidişi 1982	118
	NewYork'tan Mektup	126
	Chamber 666 9182	
	Köyler Üzerine 1982	129
	Paris, Texas	134
3	*Wim Wenders:*	
	Film ve Müzik Yazıları	143
4	*Filmografi*	187

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Wim Wenders'in filmlerini yazmak üzere daktilomun başına ilk oturuşumdan bu yana dört yıl geçti. Bu arada yapılan üç uzun, üç kısa filmden sonra, ilk baskının önsözüne yazdıklarım bugün de geçerliliklerini koruyor: Bu monografi, «gelişmeye açık» olmak zorunda, çünkü bu yönetmenden daha çok, pek çok film bekliyoruz.

Öte taraftan, ilk baskıda çevrileceğini ilan ettiğimiz pek çok projeden hiç ses çıkmadı. Wenders, ne *Trapdoor* filmini gerçekleştirdi ne de Max Fritsch'in *«Stiller»* adlı romanını sinemaya uyarladı. Ayrıca Peter Handke'nin *«Langsame Heimkehr»* üçlemesinden bir film yapma planları da bir daha ele alınmadı.

Birinci baskının metnine esas olarak dokunmadım, yalnızca *Hammett* bölümünü yeniden yazdım. Bir de kitaba, *Olayların Gidişi, Paris Texas* ile *Oda 666* ve *New York'tan Mektup* adlı kısa filmlerle ilgili bilgileri ekledim. Ayrıca *Hammett*'in oluşumu sırasında çıkan tartışmaları da bir kronoloji biçiminde verdim.

Wim Wenders'in sahneye koyduğu Peter Handke'nin *«Köyler Üzerine»* adlı oyunuyla ilgili eleştiriyi Gerhard Jörder'e borçluyum.

Filmografi de son duruma getirilerek genişletilmiş, «yeni» filmlerle ilgili resimler de kitabın bu baskısında yer almıştır.

Uwe Künzel
Temmuz 1985

Zaman zaman sinemada
o güzel anlardan birine rastlarsınız.
Birdenbire film susar, durur,
yalnızca kamera konuşur.
Amansız bir biçimde mekana,
zamana ve mantığa bağlı
bir sürekliliğin üstüne kurulu
montaj akışı birden yerini bir resime
terkeder ve anlatım
bütün sınırlarından kurtulur.
Resim, edebiyatlaşmaktan kaçarak
kendinin, yalnızca kendinin,
resim olarak varlığının anlamlı niteliğini
ön plana çıkartır.
Kameranın, sinema dilinin
temelini teşkil eden hareketleri
böyle anlarda
konu olarak kendini seçer.

Jochen Brunow

1
Bağlantılar

İlk adımlar: Paris'e bir gezi

«İlk kez sinemaya gittiğim zaman, yanlış bir filme gitmiştim. O zamanlar —artık gittikçe azalıyor— iki film birden gösterirlerdi. Bir 'şişman ve aptal' filmi, saçma bir şekilde *Dörtnala Giden Cesetlerin Gecesi* filmi ile eşleştirilmişti. Büyükannemle birlikte gitmiştik ve içeri girdiğimiz zaman *Cesetlerin Gecesi* başladı. Yedi sekiz yaşlarındaydım ve o günden beri sinema ile korkulu bir ilişkim oldu. O film yıllarca düşlerime girdi. Yani ilk sinema öyküm, tam bir tepkiydi.» (Wim Wenders)

1977 yılı sonunda Münih'teki Film ve Televizyon Yüksek Okulu (FTYO) onuncu yılını kutluyordu. ARD için bir TV programında bu okulda okutulan dersler ve eğitim yöntemlerinin yanısıra eski mezunlar da tanıtılıyor ve öğrenim dönemi hakkındaki deneyimleri soruluyordu. Mezunların çoğu geri planda (yani televizyon alanında) kalmış olmasına karşın, ilk öğrenciler arasında sinema dalında kariyer yapabilen yalnızca bir kişi vardı: Wim Wenders. Wenders, (HFFM'nin giriş sınavını kazanamamış olan) Rainer Werner Fassbinder ve (bu okula başvurmayı hiç aklından geçirmeyen) Werner Herzog'un yanısıra Federal Almanya'nın en tanınmış yönetmenlerindendir.

ARD-film şubesi yöneticileri bu nedenle, Wenders'in o sırada bulunduğu New York'a bir ekip göndererek, onunla uzunca bir söyleşi yapılmasını sağladılar; acaba öğrenim kendisine neler vermişti?

Wenders, teknik olarak bazı şeyler öğrendiğini söyledi. Üç yıllık öğrenim boyunca, filmle ilgili herşeyi şöyle bir yapıp denemiş ve bunların çok yararı olmuştu. İnsan film yapmayı bir ders planına göre öğrenemezdi.

Wenders bunu rahatça söylemişti; çünkü bizzat kendisi, öne sürdüğü savlar için yeterli bir kanıttı.

Gerçekten de Wilhelm Wenders (doğumu 14.8.1945) herşeyi yalnızca Film Yüksek Okulunda öğrenmedi. Zira bu okuldan mezun olmanın başarılı bir kariyer garanti etmediği bilinir.

Wenders'in film yönetmeni olarak ilerlemesinde en önemli olay; 1966 yılında Paris'te bir yıl kalmasıdır. Wenders aslında o sırada ünlü Fransız film okulu IDHEC'de (Institut des Hautes Etudes Cinematographiques) okumak istiyordu, ama okula alınmadı. Okul yerine Paris'te kalması herhalde daha yararlı oldu. Nerdeyse fanatik bir tutkuyla Henri Langlois'nm ünlü Cinémathèque'indekinde gösterileri izledi. (*Amerikalı Arkadaşım* filmini daha sonra ona adadı). Bu süre içinde film tarihini öğrendi ve her şeyden önce sayısız Hollywood filmi izledi. Nicholas Ray ve Raoul Walsh'i, John Ford ve Howard Hawks'ı, bu arada kendisine örnek aldığı ve buralarda pek bilinmeyen Japon Yasujiro Ozu'yu keşfetti. Ve kendi ülkesinde pek sevilmeyen Fritz Lang'ın yirmili yıllardaki filmlerini ilk kez gördü. Wenders'in daha sonraki film çalışmalarında bütün bu yönetmenlerin etkisi oldu. Ama bu onu basit bir öykünmeye götürmedi:

«Benim için sinema tarihi, yalnızca film ve resim olarak anımsadığım bir şey değildir, hiç değildir. Yaptığım filmlerdeki, anlattığım öykülerdeki kurgular, yeni bulduğum şeylerdir. Bunu yaparken Raoul Walsh'ın aynı şeyi 1932'de yaptığını, —ya da benzeri şeyleri— pek anımsamam.» (Wim Wenders)

Paris Cinémathèque'inde geçen süreden belki yalnızca kendi başına resimler üretme isteği dışında pek belirgin bir şey kalmış denemez. Wenders de 1967'de Federal Almanya'ya döner dönmez bu işe başladı.

Tıp ve felsefe fakültelerindeki (Münih ve Fraiburg'da) 4 sömestrlik öğrenimini bırakmıştı ve ilk kısa filmi *Seyir Yerleri*'nden sonra Wenders, Münih'te Film ve Televizyon Yüksekokulundaki öğrenimine başladı. FTYO'daki diğer öğrencilerin aksine kısa filmlerinin çoğunu hâlâ tek başına üretiyordu. *Alabama* (Ara sınav ödevi) ve mezuniyet filmi *Kentte Yaz*

(Summer in the City) Yüksekokulun ürünleriydi. Bugün yalnızca bu iki film arşivlerde bulunabilir.

1971'de Wenders, Fassbinder, Uwe Brandner ve Hark Bohm'un yanısıra Yazarlar Film Yayınevinin 12 kurucusundan biri oldu. Genç film yönetmenlerinin dayanışma örgütü olarak düşünülen bu kuruluş, televizyonla birlikte çalışarak Wenders'in ilk «gerçek» filmi olan *Kalecinin Penaltı Korkusu* filminin yapımcılığını üstlendi. Bu yapıt, eleştirmenler ve izleyiciler tarafından çok çelişkili değerlendirildi. Bu film zaten mali bakımdan zayıf olan Yönetmenler Yapımevi'nin işine pek yaramadı. Wenders ise bundan sonra televizyon için uluslararası oyuncuların yeraldığı masraflı bir film yapma fırsatı buldu. Bu film Wenders için kostüm filmleri türünden arkası gelmeyen bir örnek oldu. Film İspanya'da çekildi ve eleştiriler yine çelişikti.

1974'de Wenders yine asıl konusuna yöneldi. *Alis Kentlerde* adlı gezi üçlemesinin ilk bölümünü çevirdi. Film bu kez —olumsuz eleştiriler de almadan— o zamanlar 29 yaşında olan yönetmenin *Kentte Yaz* filminden sonra ikinci önemli yapıtı oldu.

1975'de *Yanlış Hareket*'i, gezi üçlemesinin bu ikinci filmini çevirmeden önce Wenders mali sıkıntı nedeniyle Batı Alman Reklam Televizyonu (WWF) için ısmarlama bir film yaptı. *Bizim İçin* adlı dizinin iki bölümünü çevirdi. *Timsahlar Ailesinden* adlı 25'er dakikalık bu iki kısa filmin, yönetmenin gelişiminde pek önemi yoktur.

Yanlış Hareket, Wenders'in, *3 Amerikan LP*'si ve *Kalecinin Penaltı Korkusu*'ndan sonra Peter Handke ile üçüncü ortak çalışmasıydı. Handke senaryoları yazıyor, Wenders de bunları sözcüklere sadık kalmaya çalışarak değiştiriyordu. 1976'da oldukça maceralı çekim şartları altında *Zamanın Akışı* ortaya çıktı. Üç saatlik bu film Wenders'in o güne kadarki en uzun filmiydi. Böylece gezi üçlüsü tamamlandı. Her üç filmde de başrolü Rüdiger Vogel oynuyordu.

Amerika: Sürüp giden bir mit

Wim Wenders'in Federal Almanya'da çekilmiş olan son filmi 1976'daki *Amerikalı Arkadaşım*'dır. Bu gösterişli film yaklaşık üç milyon Mark'a mololmuştur. Önceleri flaş olay olarak gözüken bu film, 1977'de Almanya'yı temsilen Cannes'a gitti, ancak çok kişiyi, özellikle Fransız eleştirmenlerini şaşırtarak eli boş döndü.

Baba, Kıyamet filmlerinin yönetmeni ve San Fransisco'da kendine ait bir stüdyosu olan yapımcı Francis Ford Coppola, *Amerikalı Arkadaşım*'ı görünce Wenders'in bütün filmlerini getirtti ve 32 yaşındaki Alman film yapımcısı ile kendi polisiye projesi *Hammett*'in çekimi için anlaşma yaptı. Wenders, ABD'ye hareket etmeden önce oldukça iyimserdi ve önüne çıkacak yeni koşullarla baş edebileceğini düşünüyordu, ancak daha sonra 1981'in ocak ayında Amerika yolu bir çıkmaz sokağa dönüşmüş gibiydi. «Amerika'da film çevirmek bana çok ilginç geliyor. Orada çalışırken neler olabilir bunu çok merak ediyorum. Ancak bunun için şimdi bir tahminde bulunamam... Filmi Hollywood'da çevirmeyeceğim. Orada tutunmak herhalde çok daha zor olurdu. San Fransisco'da çekim yapıyorum ve kendisi de bir film yapımcısı olan Coppola hakkında çok iyi düşünüyorum. Hiç de tipik bir Amerikan yapımcısına benzemiyor. Amerika'ya gelen diğer Avrupalı yönetmenlerden, özellikle 30'lu yıllarda gelen yönetmen kuşağından çok daha iyi koşullara sahip olduğumu düşünüyorum, bunu karşılaştırmak bile mümkün değil.» (Wim Wenders - 1978 martında bir röportajdan)

Bu koşullar tabii ki karşılaştırılamaz, ama bu arada Wenders'in en azından *Hammett*'in tamamlanması sorununu askıda bırakan bir manevra yaptığı anlaşılıyor. Joe Gores'in bir ro-

manından uyarlanan bu filmin yapımına başlandığı sırada (filmin bütçesi bu arada 10 milyon dolara ulaşmıştı), Wenders bu filme paralel olarak Nick'in Filmi - *Suda Pırıltılar'ı* çekiyordu. *(Nick's Film - Lightning Over Water).* Nicholas Ray ile birlikte Amerikalı yönetmenin ölümü üzerine bir çalışma yürütüyordu. Federal Almanya'dan önce Fransa'da gösterime giren bu film hakkında Fransız «Liberation» gazetesi 1980 kasımında şunları yazıyordu:

«Wenders ve Nicholas Ray'in karşılaşması, artık kötü bir şakaya dönüşmüş olan, Amerika arayışının dramatik doruk noktasıdır. Wim Wenders üç yıldan beri Amerika'da yaşıyor. Yirmili yıllardaki içki kaçakçıları gibi giyiniyor, tek kelime bile Almanca konuşmamakta direniyor, Coppola'ya vergi indirimcisi olarak hizmet ediyor ve MGM'nin verdiği ödevleri kabul ediyor... Bütün bunlar Coppola'nın sanat hamiliği ve Wenders'in sineması hakkında endişeler doğuracak nitelikte.»

Ve gazete, bütün bunlara kanıt olarak Wenders'in şu sözlerini aktarıyor:

«Fritz Lang'ın Amerika'da yaptığı bütün filmleri gördüm, teknik bakımdan yaptıklarının en iyileri, ama onun neleri onaylamak zorunda kaldığını, nasıl uyum sağladığını ve kişiliksizleştiğini görmek korkunçtu...»

Bu sözler isim farklılığı ile kendi durumunun bir anlatımı olabilir miydi? Ancak, ölüm konusuna belgesel-kurgusal bir yaklaşım olan ve sinemayı bir iletişim aracı olarak yansıtan Nick'in Filmi, Wenders'in önceki filmlerinde hayranlık uyandıran kesinlik ve duyarlılığı tümüyle taşır. Fakat bu bağımsız bir filmdi ve yönetmenin Almanya'da çektiği filmler gibi özgün bir üretimdi.

Wenders'in o sıralar, ABD'ye göçettikten üç yıl sonra, Hollywood stüdyolarında karşılaştığı koşullar, eski filmlerinin çizgisini sürdürebileceği izlenimi vermiyordu. Wenders, *Hammett*'in büyükçe bir bölümünü çektiği sırada, Francis Ford Coppola'nın ilk çekim örneklerini seyrettikten sonra kızgınlıkla sinemayı terkettiği ve «Şimdiye kadar gördüğüm en kötü film» dediği öne sürülüyordu. Ve bazı eski çalışma arkadaşları, filmi

Wenders'in değil başka bir yönetmenin tamamlayacağından bile sözediyorlardı. Hollywood'daki stüdyo patronları, bir film yapımcısının duyarlığı ve malzemesini hassas ve net bir biçimde kullanması ile yetinecek gibi görünmüyorlardı:

«Somut suçlamalar, senaryoda yazılı öykü konusundaydı. Çok etiketliydi, çok fazla kişi vardı, çok bulanıktı. Her şey öylesine karışıktı ki, izlemek bile zordu. Ve öyküde çok fazla boşluk vardı, ancak her dedektif öyküsünde boşluklar vardır. *The Big Sleep* filmi sanki başlı başına bir bulmacadır. Sonra stile yönelik eleştiriler vardı: Francis, daha hızlı bir film tutturmamı ve filme hız kazandırmamı istiyordu. Ben de öyle yaptım...

Böyle bir şey daha önce hiç başıma gelmemişti. Ancak ben Almanya'da değilim, burada sözleşmeli bir rejisörüm. Almanya'daki filmlerimin, en azından sonuncularının yapımcısı da bendim. Yani üstümde bana herhangi bir talepte bulunacak birileri yoktu. Şimdi bazı şeyler çok zor geliyor. Birisi, daha siz bile görmeden örnekleri görüyor, ya da birisi size, «bu sahne çok yavaş, gerekli kesim malzemesi çekmemişsin» diyor. (Wim Wenders - 1980 kasımındaki bir röportajdan)

Bu koşullar altında, Wenders'in Hollywood'un büyük şirketi Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) ile *Trip Door* adlı bir komedi filmi çevirmek için anlaşma imzalaması sonuçsuz bir girişim gibi gözüküyordu.

Ancak bu adım çok mantıksız da sayılmazdı. Daha ilk film denemelerinden itibaren Wenders Amerika mitinden çok etkilenmişti. Altmışlı yıllarda «Film eleştirisi» ve «Süddeutsche Zeitung» için kaleme aldığı film ve müzik eleştirilerinde bu hayranlık açık biçimde görülebilir.

1969'da Harvey Mandel ve Bob Dylan'ın uzunçalarlarına ilişkin bir yazısında «Amerika üzerine filmler, tıpkı Amerika üzerine müzikte olduğu gibi manzaralardan oluşmalı» diyordu. İlk yıllarındaki çalışmalarında bütçesi henüz orada çekim yapmaya elvermese de *Kalecinin Penaltı Korkusu* ve *Kentte Yaz* filmlerinde olduğu gibi, Amerika'dan sözediyordu.

Wenders, kendisine örnek olarak Japon Yasujiro Ozu'yu aldığını söylese de, filmleri biçem ve konu bakımından daha

çok Amerikan filmleriyle karşılaştırılabilir. Ancak Wenders, Nicholas Ray, Howard Hawks ya da John Ford'dan hiçbir zaman doğrudan alıntılar yapmaz ve Peter Bogdanoviç gibi motiflerini tüm film tarihinden yağmalayan bir taklitçi değildir. Wenders'in alıntıları daha çok sinema mitlerine bir gönderme, film öykülerine bir göz kırpma gibidir.

Alis Kentlerde filminden iki örnek: Philip ve küçük Alis Amsterdam havaalanının yakınlarında bir çitin üzerinde otururlar. Kamera hareket eder ve birden üzerinde *North By Northwest* yazan bir levha ve arka planda bir yel değirmeni görünür. Aynı filmde, Philip'in banyosundan sonra küvetin boşalmasını gösteren sahne tıpkı Hitchcock'un *Psycho* filminde cinayetten sonra küvetin boşalmasına benzer. Bunlar, konudan uzaklaşmadan ve başlıbaşına bir anlam kazanmadan yapılan ve seyirciye sempatik gözüken küçük oyuncuklardır.

Wenders'in daha sık kullandığı ve başlıbaşına bir anlam kazanma tehlikesi taşıyan şey; belki de en çok *Amerikalı Arkadaşım* filminde görüldüğü gibi «Amerikan plastik kültürü» simgelerinin sürekli olarak sahnede boygöstermesidir. Tiltlerin olmadığı, müzik dolaplarının gözükmediği ve büyük Amerikan otomobillerinin geçmediği bir filmi yok gibidir. Wenders çok doğru bir şekilde bilinçaltımızın —kendisinin de— «Amerika tarafından sömürgeleştirildiğini» söyler. Almanya'da çevirdiği bütün filmlerde görülen bu ikilem (Bu tür bağımlılıkların farkında olmak ve aynı zamanda bu mitleri kullanmak) Wim Wenders'in iltica etmeden önce hep «Amerika düşü» kurduğunu gösterir. *Amerikalı Arkadaşım* filmine kadar sanki bir aşk-nefret karışımı görülür. «Bu kültüre aşığım, ama ona katılmak istemiyorum. Bu belki bir röntgencinin doyuma ulaşmayan bir aşkı yaşaması ve doyuma ulaşmayı istememesi gibi... Ve artık Amerika'ya karşı röntgenci de değilim; *Amerikalı Arkadaşım*'da henüz öyleydim, ama burada yaşamak - bu bambaşka bir şey.

İki buçuk yıldan beri burada olmama rağmen, kendimi evimde gibi hissetmiyorum. Ve hiçbir zaman da hissetmeyeceğimi düşünüyorum... Ama evimde gibi hissetmemek, film yapmak için çok iyi bir duygu. Ayrıca - Almanya'ya tamamen ya-

bancılaştığım zaman, film yapmak için oraya geri döneceğim. Başka bir ülkeden gelen bir ziyaretçi gibi...» (Wim Wenders - 1980 mayısında bir röportajdan)

Yanlış Hareket'te Wilhelm Meister, Almanya'da uzun bir geziye çıkar ve sonunda bir dağın tepesine gelir. Ancak orada da kendi kimlik bunalımına bir çözüm bulamaz. Bizler de Wim Wenders'in Amerika'ya yaptığı uzun gezinin Hollywood stüdyolarında benzer bir noktaya geldiğini düşünebiliriz.

Yolda: Evden 2000 Işık Yılı Uzakta

Amerika'ya iltica ile birlikte, Wim Wenders birdenbire eski filmlerinde değindiği bütün konuları tam anlamıyla işleme olanağına kavuştu.

Wenders'in o güne kadarki kahramanları, genellikle belli bir hedefleri olmadan oradan oraya dolaşan şaşkın ve yurtsuz kişilerdir. *Amerikalı Arkadaşım*'daki Jonathan dışında, hiçbirinin resmi anlamda bir ikametgahı yoktur. Bu filmlerdeki erkekler (Yalnızca *Kızıl Harf* filminde bu rolü bir kadın üstlenir) çevrelerinin etkisiyle derin bir sarsıntı geçirirler ve ancak çevre değiştirdikden bir süre sonra umuda benzer bir şeyler belirir. *Kentte Yaz* filminde hapishaneden çıkan Hanns, sonunda belki Amsterdam'da yeni bir bakış açısına kavuşabilecektir; *Kalecinin Penaltı Korkusu*'ndaki duyarlı kaleci Bloch, sinema gişesindeki kızı öldürdükten sonra kent dışına çıkar ve orada geçici de olsa biraz huzur bulur; *Kızıl Harf*'de Hester Prynne, bir gemiyle ahlakçı Salem topluluğundan ayrılır ve aşağılandığı yerleri terkeder; *Alis Kentlerde* filmindeki gazeteci Philip, Amerika'ya yaptığı gezi sırasında kimlik bunalımına girer ve Ruhr bölgesinde küçük Alis'le birlikte yaptığı bir gezide kimli-

ğini yeniden bulur. *Yanlış Hareket*'teki Wilhelm dağın doruğuna çıkarak (geçici de olsa) sakinleşir; *Zamanın Akışı*'nda ise Bruno ve Robert başlarda çekingen görünmelerine rağmen, sonunda sınır bölgelerinde yaptıkları geziden sonra birbirlerinden bir şeyler öğrenirler. Ve hatta *Amerikalı Arkadaşım*'ın sonunda Jonathan'ın ölümü bile, film boyunca birçok gezinin bile kıramadığı, acımasız bir çevreden kurtuluş gibi gözükür. Nick'in Filmi - *Suda Pırıltılar*'da Nicholas Ray'in ölümünün benzer bir «kurtarıcı» işlevi vardır. Gerçi burada «gezi» kavramı soyut anlamdadır, ancak ilk senaryo tasarısında Wenders ve Ray'ın birlikte bir geziye çıkmaları da düşünülüyordu. Wim Wenders'in Almanya'daki bütün yapımları «gezi filmleri»ydi, (road movies) nerede bittikleri belli olmayan gezi filmleri.

Eğer «İstisnasız Kural» (*Amerikalı Arkadaşım* filmine de başta bu adın verilmesi düşünülmüştü), yani «ölüm» ortaya çıkmazsa, her şey ortada kalır ve her şeyin bambaşka olabileceğine dair bir umut sürer gider. Wenders'in sürekli işlediği bu konuyu, başkalarının yazdığı kitaplardan bulup çıkararak kullandığını görmek şaşırtıcıdır.

Birbirini tamamlayan bir gezi üçlemesi gibi görünen *Alis Kentlerde* ve *Zamanın Akışı*'ndan sonra *Yanlış Hareket* Handke'nin bir senaryosuna göre çevrilmiştir. Her ne kadar bir yerden bir yere gitme konusu, filmlerdeki unsurlardan yalnızca biriyse de, buradaki geziler rahatlıkla «kahramanların» bilinç durumlarındaki bir soyutlama olarak ele alınabilir. Oradan oraya, bir yerden bir yere hareket değişik ulaşım araçlarıyla somut bir biçimde gösterilir. Wenders doğrudan resimleri sever. Örneğin *Alis Kentlerde* filminde mevcut tüm ulaşım araçları boygösterir. Ve Wuppertal bölgesinin filmde yeralmasının bir nedeni de, orada bir «Hızlı tren»in bulunmasıdır... Ancak Wenders, filmlerindeki en önemli şeyin yalnızca yer değiştirme olgusu olarak görülmesini de tabii istemez. Kendisine örnek aldığı Ozu'nun filmlerine dikkat çeker: O filmlerde hiç kimse bir yerden uzaklaşıp gitmez, en azından yer değiştirmez. (Tam doğru olmasa da, bu görüş tez olarak savunulabilir).

Ancak kişilerin coğrafi değişimi, onların bilinç değişimi ile doğrudan ilişkilidir. Böylece Wenders'in uzun filmleri (kısa

filmlerinin aksine) durağan değil, —bütün sakin ve geniş havalarına karşın— dinamiktirler. Durumların değişmesini ele alırlar.

Yöntemler: Filmleri başka şekilde yapmak

«Filmlerin akış halinde olması çok önemli. Bu akışı bozan ya da doğal olmaktan çıkaran hiçbir şeyi sevmiyorum. Filmler ne kadar yapay olurlarsa olsunlar, örneğin şu anda yaptığımız film gibi *(Kalecinin Penaltı Korkusu)* hareketin sürekliliği ve olayların akışı doğru olmalıdır. Bir zaman parçası gösterilirken, arada bir sıçrama olmamalıdır. Özellikle televizyon filmlerinde bazı kesme yöntemleri var, karşıt kesintiler yapılıyor. Önce konuşan birinin yakın plan çekimi ekrana geliyor, sonra diğer konuşan kişinin yakın çekimi ve sonra yine birinciye sıra geliyor, bu arada diğeri için belli bir zaman geçtiği iyice görülüyor, bu arada metnini okuyup bitirmiştir. Bu çok iğrenç bir şey ve beni hep öfkelendiriyor. Nasıl bir film olursa olsun, her şey çok yapay da olsa, gerçekle hiç ilgisi de olmasa, zamanın akışına karşı belli bir saygının korunması benim için önemli. Özellikle bu nedenle, belli kurallara, görsel kurallara uyulması gerekir.

Soyut bir yol izleyen, her resmin bir düşünceyi yansıttığı, tek tek resimler ve düşüncelerle sonunda bir şeyler vermeye çalışan filmleri hiç sevmiyorum. Filmlerde birbirlerini izleyen zaman akışları olmalı. Olayın geçtiği yerin değişimini bile önemli bir sorun olarak görüyorum. Benim için en büyük sorun, bir sahnenin nasıl biteceği ve diğerine nasıl geçileceği. Aslında arada geçen zamanı bir yana bırakmaya gönlüm razı olmuyor. Ancak insan bunu bazen bir yana atmak zorunda,

yoksa çok uzun sürüyor, yani birisi evden çıkıp başka bir yere gelirken, arada bir bölümü kesmek zorundasınız. Adam salondan odasına çıkıyor ve filmin süresine dayalı nedenlerle bu arada merdiveni de göstermemek bana inanılmaz bir şey gibi geliyor, özellikle şu sırada çevirdiğim filmde bu konuda çok zorlanıyorum.

Ya da örneğin şöyle kesintiler oluyor; adam akşam yatağa yatıyor ve birden ertesi sabah kahvaltıdayken gösteriliyor ve ben her seferinde sinemada bu aslında nasıl olmalı, bir günden diğerine geçiş nasıl yapılmalı diye düşünüyorum. Benzer bir sorun senaryo yazarken de karşıma çıkıyordu. Bir olayı, aslında devam edip giden bir olayı kesmek... Ama bir yerde filmin kendisi kesintiyi yapıyor. Kalecinin orada yaptığı her şey, her olay herhangi bir biçimde sürüp gidiyor ve insan bunlardan yalnızca belli bölümleri gösterebiliyor, en çok zorlandığım şey bunlar arasında bir seçim yapmaktı...» (Wim Wenders - 1972'deki bir röportajdan).

Böyle bir açıklama ilkin, sinema - kurgusunun biçimlerini kavramak için çabalayan, henüz olgunlaşmamış bir film öğrencisinin itirafları gibi görülebilir. Ancak mevcut televizyon oyunlarındaki yapım tekniklerine dikkat çeken kısa bölüm, Wenders'in sinema dilinde zaman sürekliliğini yakalama çabasının, bağımsız bir anlatım biçimi arayışından kaynaklandığını ortaya koyar ve sonraki filmlerinde görüldüğü gibi, yönetmen bu biçimi bulmuştur. Uzun süre birçok kişi onun stilinin, yalnızca kesintisiz uzayıp giden sonsuz uzun görüntülerden ibaret olduğunu öne sürdü. Gerçi bu, Wenders'in ilk kısa filmlerinde bile görülen bir özelliktir ama anlatım kurgusu bakımından Wim Wenders aslında yepyeni bir dünyaya adım atmıştır:

«Geçen yıl ocak aymda çevirdiğimiz *Kentte Yaz* filmine ait bir öykü var; otomobille Münih'te bir tünelden geçiyoruz ve ben yan camdan film çekiyorum, tünelden geçiyoruz, tünel oldukça uzun ve sonra tekrar ışığa çıkıyoruz, nerdeyse bir dakika boyunca hep karanlık görünüyor, yalnız arada bir ışıklar geçiyor. Filmin montajını yaptığım sırada, salonun arkasında oturan ve filmleri değiştiren adam yanıma geldi ve 'Her şey hoşuma gitti de, tünelden geçişi niye kesmediniz Allahaşkına,

taa dışarı çıkana kadar gösterdiniz' diye sordu. 'Tünel maalesef çok uzundu, tam 800 metreydi' dedim kendisine. Bana yeniden şöyle bir baktı ve 'Bunu yapamazsınız' dedi. Onun yaptığı filmlere bir gözatmamı istedi, 8 mm. filmler yapıyordu, Romanya'ya gitmiş ve 20 dakikalık bir film çekmişti ve filmde Romanya'ya ait her şey vardı. Adam gerçekten kızmıştı, oysa önceden çok dostça davranmıştı. Giderken 'Allahaısmarladık' bile demedi ve bir daha bana hiç selam vermedi. Oysa daha önce film çekimi sırasında bazen ona çok yüklenmiş, gerçekten kızdıracak işler yaptırmıştık, bütün bunların hiçbiri onu, tünelden geçerken kamerayı kapatmamam kadar kızdırmamıştı. Eğer resim değişmezse ve insanlar ona yeterince baktıklarını düşünüyorlarsa, ilginç bir biçimde tepki göstererek öfkeleniyorlar. Bunun bir nedeni olması gerektiğini düşünüyorlar, ama görülen şeyin birinin hoşuna gitmesinin bile yeterli bir neden olabileceği hiç akıllarına gelmiyor.» (Wim Wenders - 1972'deki bir röportajdan)

Bugün *Kentte Yaz,* ya da Wenders'in kısa filmlerinden biri, oldukça iyi niyetli bir seyirci topluluğunun bile karşısına çıkarılsa benzer bir tepki görülebilir. Bu arada uzun durağan görüntüler, çoktan konulu sinemanın sözlüğüne girmiştir. Kameranın hiçbir hareket, ya da zoom kesintisi yapmaksızın görüntüyü sabırla sürdürmesi, bir sahneyi tek tek görüntülere bölmek gibi çok daha sık kullanılan bir yöntemle artık eşdeğerde görülmektedir.

Tabii ki, Wenders'in ilk filmlerinde kullandığı bu yöntemin ekonomik nedenleri de vardı. Beş dakika süren bir sahneyi tek bir resimle göstermek aynı sahneyi 5 değişik kamera pozisyonuyla göstermek, ışıklandırmak ve birbiriyle bağlantılı olarak çekmekten çok daha ucuzdur. Ancak burada bir film yapımcısı, yoksulluktan bir beceri çıkarmaya kalkmamış, bakış biçimini zorunlu olarak teknik olanaklarıyla birleştirmiştir. Wenders'in filmleri, henüz ucuz ve modern elektronik çekim yöntemlerinin ortaya çıkmadığı sıralardaki normal çekimli televizyon filmleriyle karşılaştırılırsa, bu filmlerde de uzun süreli görüntülere rastlanır, ancak bunlar kurgusal-içeriksel bir

anlamı olmayıp, yalnızca yapım masraflarını azaltmaya yararlar. Böyle bir şey de hemen farkedilir.

Buna rağmen, Wenders'in Amerikan sinemasına duyduğu hayranlığı gösterirken uzun süre ancak taklitten uzak alıntılarla yetinmesinin nedeni Almanya'daki üretim şartları olabilir. Amerika'dan farklı olarak burada bir filmin çehresini güçlü yapımcılar belirlemez. Federal Almanya'da filmlerin çoğu (Hele «yönetmen-sineması» denen filmler) genellikle yalnızca film yapımcılarının kendi kendilerini sömürme cesareti sonucu ortaya çıkabilir. Bu kişiler yıllarca çalışıp film için para biriktirirler, kendi kendilerinin yapımcısı olurlar. Wim Wenders yıllarca bu durumdaydı, hatta *Zamanın Akışında* filmi büyük ABD şirketlerinin posta masrafları kadar bir para ile ortaya çıktı. Üç milyon marklık bir proje olan *Amerikalı Arkadaşım*'ın maliyetinin karşılanması ise daha da maceralı bir hikayedir:

«Bu arada tüm masraflar, 2,7 milyon marka ulaştı ve Fransız yapımcılar bekledikleri desteği alamadılar, çünkü çevrilen yapıt Almanya adına Cannes'a gitti. Road Movies yapım şirketinin 34 yaşında Renee Gundelacah adlı bir bayan tarafından yönetilmesi büyük şans. Bu kadın bu ümitsiz girişimi, bu tek bacaklı Alman filmini ucuz liseli kız öyküleri ve Amerika'nın dev üstünlüğüne karşı yarışa sokmayı göze aldı... Bu bayan, sinemanın desteklenmesi konusunda bir doktora çalışması yapıyordu.

Amerikalı Arkadaşım'ı ortaya çıkarması ciddi işadamlarının tüylerini saygı ve korkuyla ürpertebilir. Öngörülen zamanın aşılmasına (Çekim süresi 60 gün yerine sonunda 90 gün olmuştu) ya da o müzikdolabının 1000 mark'a kiralanmasına, bu bayanın hiç itiraz etmemiş olması o kadar önemli değil. Ama asıl başardığı iş, bu filmin finansmanını sağlamaktı. Şimdilik gözüken şu, 1,6 milyon mark televizyon, senaryo pirimi, Film destek kurumunun proje desteği ve Wenders'in de üye olduğu Film Yönetmenleri Birliği'nin borç garantisi ile sağlandı. Kalan miktarı tanınmayan ortaklar karşılıyordu: Bunlar yüzde 300'lük bir zarardan muaf tutuluyorlar, örneğin 50.000 mark koyan bir diş doktoru, 150.000 marklık kazancını vergi dışı tutabiliyor. Film eğer gerçekten büyük başarı kazanırsa, son-

radan vergilendirme de daha avantajlı oluyor. Şirket, Wenders'in son filminden kalan borçları da ödedi, bunun yanısıra, Wenders'in arkadaşı Handke'nin *Solak Kadın* filmini de yaptı, üstelik bunu Wenders'in *Zamanın Akışında* için Film Destek Kurumu'ndan aldığı parayla gerçekleştirdi... (Herbert Riehl Heyse'nin «Süddeutsche Zeitung»da Mayıs 1977 tarihli yazısından)

Birkaç yıl önce Federal Almanya'da yayınlanan sinemanın desteklenmesi konusundaki bir kitaba boşuna «Cangıl kitabı» adı verilmemişti. Wim Wenders gerçekten hemen tüm filmlerinde mali sorunlarla boğuşmak zorunda kaldı. Hesaplarda «Ödemeler» başlığı altında görülenler, en başta çalışanlara henüz ödenmeyen ücretlerdi. *Zamanın Akışında* filminde bu miktar 177800 DM olarak belirlenmişti.

Wenders Amerika'da artık bu tür sorunlarla, en azından bu biçimiyle karşılaşmıyor. Ancak Birleşik Devletlerde çalışması ile Federal Almanya arasındaki fark, yalnızca finansman sorunu değil, yapım bütçesi ve güçlü finans tüccarlarının söz söyleme hakkı da işin içine giriyor.

Filmlerin, çekime katılan tüm ekibin ürünü olmasını sağlayan çalışma şartları da Amerika'da bambaşkaydı. Sendikalar orada özellikle film işkolunda çok sert ve katıdır: Örneğin aynı zamanda bir sanayi kolu olan sinema yapımında hiç kimse çifte iş üstlenemez, her ücretlinin işi, sözleşmede belirlenen iş alanıyla sınırlanmıştır. Wenders televizyonda yaptığı bir söyleşide, stüdyoya kendi arabasıyla gitmesine bile izin verilmediğini, bunun için görevli bir şoför kullanmak zorunda olduğunu belirtmişti.

Bütün bunlar, *Zamanın Akışında* filminin çevrildiği koşulların tam karşıtı bir ortama işaret ediyor. Kameraman Robby Müller o koşulları şöyle anlatıyor. «Ekipteki insanların birbirleriyle ilişkileri çok önemliydi. Tam anlamıyla bir arkadaşlık vardı diyemem ama, herkes birbirine karşı dikkatli ve özenliydi. Ve genellikle bu tür film ekiplerinde görülenin çok ötesindeydi.»

Ses sorumlusu Martin Müller: «Biz küçük bir ekiptik, herkes herkesi tanıyordu. Wim bu ekibi ustaca biraraya getir-

mişti. İşinin ustası ve birbirlerinden hoşlanan insanları biraraya toplamıştı, böylece genellikle film çekimlerinde rastlanan o karşılıklı güç gösterisi oyunlarının hiçbiri görülmüyordu. En önemli olan da zaten budur.

Bir filmin hangi havada çekildiği, o filmi seyrederken anlaşılır. Bazen 20 saat çalıştık bazen de, sekiz ya da altı saat. Wim'in aklına iyi bir şey gelmediği zaman hiç çalışmadığımız günler de oldu. Ama başka zaman «Allah kahretsin, artık elimi sürmem» denebilecek işleri severek yaptık, bu bir duygu meselesi.»

Wim Wenders: «Benim için filmin nasıl ortaya çıktığı, sonra nasıl bir şey olduğundan daha önemli. Şimdiye kadar yaptığım 6 filmi, daha sonra ne kadar tutulduklarına, hangi ödülleri aldıklarına ya da ticari başarılarına göre değil, onları çevirirken yaşadığım duygulara ve insanlarla girdiğim ilişkilere göre değerlendiriyorum. Bu yüzden *Alis Kentlerde* eskiden beri en çok sevdiğim film.»

Film üretimi gibi geniş bir işdağılımını içeren bir alanda temelde amaçlanan ve bazı küçük filmlerde de ulaşılan hiyerarşinin ortadan kaldırılması hedefi, çekim alanı ve oyuncu sayısı artınca gösterişli dekorlar çoğalınca ve çekim süresi sınırlanınca gerçekleşemez. Bu nedenle Wenders'in *Kızıl Harf* de zorlanması hiç de şaşırtıcı değildi. Bu onun «*Kaleci*»den sonra ikinci «gerçek» filmi ve *Amerikalı Arkadaşım* ile birlikte en masraflı olanıydı. Sanatını asıl *Alis Kentlerde, Yanlış Hareket* ve *Zamanın Akışında* gibi küçük, içten yapıtlarda uyguladı. Bütün bu deneyimlerden sonra Wenders'in *Amerikalı Arkadaşım*'da kendi bildiği koşullarda çekebilecek bağımsızlığa ulaştığı söylenebilir. Jeanne Meerapfel Zeit-Magazin dergisinde çekim çalışmalarını çok canlı bir şekilde anlatır:

«Ekip 20 kişiden oluşuyor. Kendilerine özgü ortak bir dilleri var, hepsi güzel, eski pop müziği seviyorlar, birbirlerini uzun süredir tanıyorlar ya da hepsi aynı Münih çetesinden. Bazıları ilk filminden beri Wim Wenders'le çalışıyor, örneğin kameraman Robby Müller, asistan ve fotoğrafçı Martin Schafer, ses sorumlusu Martin Müller, montajcı Peter Przygodda. Bazen törensel bir arkadaşlık havası yayılıyor ve insan *Zamanın*

Akışında filminde o iki erkek arasındaki kaba, beceriksiz sevgi bağını hatırlıyor: Ya hiçbir şey konuşulmuyor ve her şey kendiliğinden anlaşılıyor, ya da şifre gibi şeyler söyleniyor...

Bu kaos'un ortasında Wim Wenders'in çevresinde hep bir dinginlik görülüyor. İlginç bir biçimde yatıştırıcı, özümleyici bir güç yayıyor çevresine ve hiç aralıksız 12 ya da 14 saat çalışmış bile olsalar, hepsi ertesi gün yine aynı sıkı çalışmaya hazır oluyorlar... Estetiğinin, duyarlığının ve yöntemlerinin, kendi kendisini pazarlayan bir modaya dönüşmesi gibi şaşırtıcı bir olayı yaşıyor Wim Wenders».

Resimler: Geziler - yollar - renkler

Wim Wenders'in kendi senaryosuna göre çektiği bütün filmler siyah-beyazdır: *Kentte Yaz, Alis Kentlerde* ve *Zamanın Akışında* filmlerini renkli olarak düşünmek bile zordur. İlk filmde rengin yokluğu, kentlerin hüznünü ve başoyuncunun çaresizliğini belirginleştirir. *Alis Kentlerde* filminin ilk yarısında (Amerikan bölümünde) siyah-beyaz'ın yine benzeri bir işlevi vardır. İkinci yarıda ise Ruhr, sanayi bölgesinden geçişle gerçek dışı ve daha az belgesel bir hava verir. *Zamanın Akışında* filminde, sınır bölgesindeki gezi için de aynı şey geçerlidir.

Buna karşılık kameraman Robby Müller'in *Yanlış Hareket* ve *Amerikalı Arkadaşım* filmlerindeki renkli fotoğraflarının kalitesi, bu filmlerin çekiciliğine çok şey katar. *Kalecinin Penaltı Korkusu*'nda Bloch'un köy otobüsüne binip Burgenland'dan geçmesi sahnesinde bile bu olgu kendini hemen gösterir. Günbatımında çekilen bu fotoğrafların çok yapay bir havası vardır ve insana hep (tıpkı daha sonra *Amerikalı Arkadaşım*'da olduğu gibi) Hollywood'un ilk dönemlerindeki renk sistemlerini anımsatırlar. Hans C. Blumenberg *Amerikalı Arkadaşım* ile ilgili bir söyleşide haklı olarak, Nicholas Ray'in *Johnny Guitar*

filmindeki gerçek dışı renklere dikkat çekiyor. Orada kullanılan «Truecolor» yöntemini Wenders'in filminde kent görüntülerinin çekim tekniği ile karşılaştırıyor: Paris'in bir banliyösü üzerinde pırıl pırıl parlayan bir kırmızı, Jonathan'ın atelyesinde kahverengi tonlar ya da ekspres trenin içinden hızla geçip gittiği, gerçek dışı gibi görünen sapsarı bir ova. Wenders de bir film eleştirisinde *Johnny Guitar*'daki renkleri «yalan renkler» olarak adlandırmıştı.

Renklendirmede böyle bir yapaylığın, kendi başına bir anlamı olmaktan öte, içeriksel bir amacı da vardır. Wenders sürekli olarak filmlerinin belgesel olarak görülmemesi için uğraşıyordu. *Zamanın Akışında* filminin siyah-beyaz resimlerinde bu etkin negatifler daha sert işlenerek kontrastı artıran doğrudan bir ışıkla daha da güçlendiriliyordu. Renkli çekimde, malzemenin olanaklarını stilize edebilmek daha büyük beceri gerektirir. Amerikalı fotoğrafçı ve yönetmen Haskelle Wexler'e göre bir kameramanın ustalığı, 'sürekli olarak amaca uygun biçimde daha az ve daha çok ışıklandırma yapabilmektir.

Robby Müller bunu iyi bilir. Onun film fotoğrafları, Wenders'in öykülerini yalnızca bir perde yanılsaması olarak anlatmama, izleyiciyi bilinçli bir duygu katılımına zorlama amacına da uygundur.

Bir yanda belgeselliğe, diğer yanda saf kandırmaca sinemasına karşı duyulan korku, bu filmlerde kamera hareketlerinin çok sık kullanılmasına yolaçar. *Zamanın Akışında* çekilirken, yönetmenin en büyük çabası, kamerayı içerik bakımından anlamlı ve görsel bakımdan elverişli her olanakta, ya rayların üstüne, ya bir vinçe, ya da hareket eden bir otomobile yerleştirebilmekti.

Kameranın böyle yumuşak akışı filme şiirsel bir unsur katıyor ve sahneden sahneye geçiş, kesimlerin hızından çok resimde akıp giden yerlerin değişimine dayanıyordu.

Çok daha önce çekilmiş olan *Kentte Yaz* filminde de benzer şeyler vardı: Hanss Zischler, Berlin'de bir gazete bayiinin önünde dururken görülür. Kamera önce onun üstüne doğru gider. Sonra Zischler hareket eder ve kamera bu kez onun sokağın köşesinden dönüşünü aksi yönden görüntüler. Bu çekimin

şaşırtıcı bir etkileme gücü vardır, çünkü kamera her türlü beklentinin aksine aniden yön değiştirmiştir.

Ya da *Yanlış Hareket*'te, başroldeki 5 kişinin Ren Nehri kıyısındaki Weinberg'e tırmanırken, sürekli konum değiştirmelerini gösteren şu ünlü uzun sahne. Bu çok güzel resmin ortaya çıkışını Wenders şöyle anımsıyor:

«O çekimde çok şanslıydık... Ancak şimdi yalnızca o sahnenin fiziksel yönünü anımsıyorum. Ben dağın tepesine kadar çıkmak düşüncesindeydim. Ancak bunun gerçekleşip gerçekleşemeyeceğini bilmiyordum. Sonra fiziksel şartlar belirleyici nitelik kazandı. Çünkü Allah'ın cezası arabayı, içinde 5 kişiyle birlikte tam on iki kere dağın tepesine kadar itmek zorunda kaldık, kamera, kamereman ve ses aletleriyle birlikte... Ve itmek için de geriye yalnızca 6 adam kalmıştı. Araba kullanacak birinin olmamasından değil, böylesine yavaş bir hızda çekim yaptığımız için sık sık durduk. Kameraya ray döşeyemediğimiz için, geriye yalnızca arabayı itmek kalıyordu.»

Bir düşüncenin, sonunda olası en yakın bir biçimde görüntüye dönüştürülebilmesi için gösterilen bu çaba, Wenders'in tüm filmlerinde gözlenebilir. *Amerikalı Arkadaşım*'dan bir örnek daha: Metro istasyonundaki cinayetten sonra telaşlı Bruno Ganz yürüyen merdivenin üstünde yeniden günışığına çıkar. Kamera önce onu yukardan gösterir, sonra nefes kesici bir hızla aşağıya onun hizasına kadar kayar. Bu kayış öylesine etkileyicidir ki, yalnızca film tekniğiyle ilgilenen seyirciler değil, herkes «Bunu nasıl yapmışlar?» diye kendi kendine sorar. Bu sahnede, Parisli bir imalatcının icadı olan «La Louma» adlı özel bir vinç kullanılmıştır. Kamera, uzaktan kumanda sistemine bağlı olan vincin kepçesine tutturulur ve kameraman bir video-monitörden görüntüyü izleyerek istenen resimleri seçer. Henüz seri imalata geçilmediği için bu yeni buluşun örneği çok azdır.

Tabii, Wenders'in gerçekleştirdiği bu çekimin içeriksel bir anlamı da vardır: Az önce katil olan bir kişiye tepeden yöneltilen bu gerçek dışı bakış, ilkin şu düşünceyi çağrıştırır: Jonathan'ı birileri görmüştür ve şimdi yakalanacaktır. Ancak kamera ansızın onun göz hizasına kadar inince bu düşünce de hemen silinir gider.

Bu sahneden bir önceki kamera hareketi de benzer bir biçimdedir; önce metro istasyonunun güvenliğini sağlayan gözleme monitörleri görülür, monitörde Jonathan'ın telaşlı kaçışı izlenir. Derken resim büyür ve Jonathan alıcıların bulunduğu galeriden koşarak çıkar ve hiç kimsenin onu izlemediği anlaşılır.

Filmlerin çıplak öyküleri kuşkusuz filmdeki kadar gösterişli anlatılamaz. Ama Wendersi'n filmlerinde *resim* ağır bastığı için böyle cüretli çekimler onun gerçek kalitesini ortaya çıkarır. *Alis Kentlerde* filminde bile bazı görsel etkiler sağlamak için oldukça masraflı işler yapılmıştı: «Kamerayı bazen arabaya bağladık, ya da kameranın önde başka bir arabada gitmesi ya da öndeki arabaya tutturulması gibi çok maceracı tasarımlar yaptık. Philip ve Alis Renault ile gezindikleri zaman, bize çok zaman harcatan işler yaptık. Bazen kamera, kalaslar arabanın önüne ya da üstüne sıkıca bağlanıncaya kadar üç-dört saat geçiyordu. Bu sahnelerde arabanın yanında gitmek istemiyor, sabit çekimler yapmak istiyordum. Küçük R 4'de bu bazen çok güç oluyordu, hareket esnasındaki çekimler için kapıların sökülmesi gerekti ve kamerayla birlikte Robby de dışarda asılı gidiyordu. Bazen belli sahneler için bu R 4'e 5 kişi de bindiğimiz oldu, kameraman ve asistanı, ses sorumlusu, ben mikrofonu tutuyordum ve bir de oyuncu.» (Wim Winders 1974'de bir röportajdan)

İçeriğin görsel ifadesi böylesine çabalarla sağlanıyordu. Bu da Wenders'in filmlerini diğer Alman yönetmenlerden ayıran belirgin bir özellikti. Rainer Werner Fassbinder çalışmalarının belli bir döneminde (Herhalde en belirgin olarak *Çin Ruleti*'nde) kamerayı durmadan döndürürken, daireler çizdirirken bu bir süre sonra yapmacık ve kendi başına, bir anlam kazanır.

Buna karşılık Wenders'in kamerasının, —en azından *Amerikalı Arkadaşım* ve *Zamanın Akışında* filmlerinde— tek bir anlamsız hareketi yoktur.

Müzik: Akustik resim dünyaları

«Eğer rock müzik olmasa ben bugün belki avukat olurdum» (Wim Wenders).

İngiliz ve Amerikan rock-müziğini ilk kısa filmlerinden son filmlerine kadar nerdeyse sistematik bir biçimde görüntüleyen Wenders'ten başka Alman yönetmen yoktur. Bütün çalışmalarında sürekli olarak doğrudan müzik alıntıları yapar. *Kentte Yaz*'da Kinks'in müziği egemendir, ama Lovin Spoonful ve Chuck Berry de duyulur. *3 Amerikan LP*'si yalnızca Creedence Clearwater Revival'in Harvey Mandel'in ve Van Morrison'un müziği ile ilgilidir. *Alabama* filmi için Wim Wenders, «Yalnızca 'All alang the watchtower'i yorumlamada Bob Dylan ve Jimi Hendrix arasındaki farkı anlatır» diyor. Bu filmde Rolling Stones da oynar. *Kaleci* Bloch hep müzik kutularına para atarak müzik dinler (Bir keresinde Them Grubu «Gloria» adlı parçayı çalmaya başlayınca çok korkar, çünkü öldürdüğü kadının adı Gloria'dır) ve otobüste giderken «The Lion Sleeps Tonight» parçası duyulur. *Alis Kentlerde* filminde bir müzik kutusundan Cannet Heat'in «On The Road Again» parçası çalınır ve küçük Patrick Kreuzer, hemen yanında rock yapar ve bir keresinde Philip, Chuck Berry'nin konserine gider.

Yanlış Hareket'te, Wilhelm başlarda sürekli olarak Troggs'un bir parçasını dinler ve daha sonra Dylan'ın bir şarkısından üç dizeyi söyler «İt's a Hard - Rain Gonna Fall». *Zamanın Akışı* Bruno'nun kamyonundaki pikaptan çalınan bir yığın rock-plağı ile bezenmiştir ve bu filmde de Bob Dylan' dan alıntılar yapılır.

«Durmadan Dylan dinliyorduk. O sırada tam 'Basement Tapes' çıkmıştı. Hanns Zischler ve Martin Hennig, Dylan-şarkılarıyla bir oyun tutturmuşlardı. Birisi parmaklarıyla şaklatarak, bir cümlenin yarısını söylüyordu, diğerinin de cümlenin öteki yarısını söylemesi gerekiyordu. Bu oyunu her yerde

oynayıp durdular. Zischler Dylan-şarkılarını çok iyi biliyordu. Kimin hangi arabada gideceği, sürekli değişiyordu, çünkü kimisi bir arabadaki müziği, diğerinden çok seviyordu Zischler bir keresinde mutlaka sizin kamera arabasında gideceğim diye tutturdu, çünkü bizde iyi Dylan kasetleri vardı. Kasetler de sık sık değiştiriliyordu ve her yolculuktan önce, kim nerede gidecek, kim, Wim'le önümüzdeki çekim günlerini tartışacak, ya da son çekilen örnekler üzerine laflayacak, kimin işi yok ve yol boyunca uzanıp Dylan dinleyecek diye epeyce konuşuluyordu. (Martin Müller, *Zamanın Akışı* filminde ses düzeni sorumlusu. - Çekim çalışmaları üzerine bir söyleşiden)

Amerikalı Arkadaşım'da sık sık Kinks'in «Too Much On My Mind» parçası işitilir, bir keresinde Jonathan, Beatles'ın «Baby, You Can Drive My Car» şarkısının ilk dizelerini söyler ve sonunda Ripley, Dylan'ın «I Pity The Poor İmmigrant» parçasını okur. Bu alıntıların yanısıra film için bestelenen özgün müzik de vardır. Bunların büyük kısmı Jürgen Knieper tarafından yazılmıştır. (*Kalecinin Penaltı Korkusu, Kızıl Harf, Yanlış Hareket, Amerikalı Arkadaşım*). *Alis Kentlerde* filminin bestelerini Alman grubu Can, *Zamanın Akışı*'nın bestelerini İmproved Sound Limitid yapmıştır. *Nick'in Filmi - Suda Pırıltılar*'ın müziğini ise Wenders'in karısı Ronee Blakley bestelemiştir.

Rock parçalarından yapılan alıntıların, filmlerde doğrudan içeriksel bir işlevi vardır ve bu alıntılar olayları yorumlayan filmin kendi «özgün müziğinden» daha ağırlıklıdır.

Ses kaynakları genellikle perdede görünür: Müzik, dolapları, gramofonlar, televizyon aletleri, teypler. *Kentte Yaz* bu konuda bir istisnadır, çünkü bu filmin ses düzeni içeriksel olarak baştan itibaren bir dış-ses gerektirir. Diğer filmlerin tümünde sürekli olarak duyulan rock-müzik filmdeki kişilerin yaşam ilişkilerinin ayrılmaz bir parçasıdır, bir *Yaşam Gıdasıdır* ve başoyuncular bu müzikte kendi duygularının ifadesini bulurlar. Jonathan, *Amerikalı Arkadaşım*'ın sonunda «There's Too Much On May Mind» parçasını birlikte söylediği zaman bu onun içinde bulunduğu durumu da yansıtır. İki cinayet işle-

dikten sonra artık ne yapacağını bilemez: «...And I Can't Think About İt.»

Wenders film eleştirilerinin yanısıra müzik eleştirileri de yazmıştır. Amerika üzerine filmlerde aradığı «bütünselliği», Creedence Clearwater Revival'in müziği için şöyle tanımlar: «Onlar en basit ve en sıradan rock çalma biçimini, hayranlık uyandıran bir iş haline getirdiler. Yaptıkları müzik öylesine engelsiz akıp gidiyor ki, dinlerken hiçbir şey sizi rahatsız etmiyor, Stones'un bile yapamadığı kadar uyumlu çalıyorlar, sanki *Tek Bir Adam* gibi... Müzik dolapları herhalde bu tür bir müzik için icad edildi.»

Flock Grubu'nun ilk uzunçaları için Wenders daha da güzel bir tanımlama bulmuş: «Tıpkı tanıdık harika yerlerden, yıldırım hızıyla geçer gibi: Son on yıldaki rock-müzik işte böyle.»

Wim Wenders'in kahramanları bu harika yerleri bazen terketmiş gibi görünüyorlar. Bu yüzden müzik alıntıları genellikle nostaljik değil ama, etkin ve yaşanan öyküyle ilişkili bir anımsamayı içeriyor.

Wenders'in kişileri genellikle kendi yaşında, yani otuzlarında. Bu tür bir müzikle büyümüşler ve rock müziğin 60'lı yıllarda taşıdığı, özgürleştirici havayı hatırlıyorlar. Ve tabii ondan geriye kalan ne varsa. Açıkça göstermeseler de, tüm filmler «Rock çağı bitmiştir» cümlesinden hareket eder ve aynı zamanda bir umudu yaşatır: «The Beat Goes on» (Beat devam eder) ve bunun yanısıra Janis Joplin, Brian Jones, Jim Morrison, Jimi Hendrix için duyulan üzüntüyü de dile getirirler.

Wim Wenders'in yurtsuz kahramanları, biraz yıpranmış da olsalar bu şarkılarla düşlere dalabilirler. Bir özlemi, ama yitip gitme tehlikesi taşıyan bir özlemi gizler gibidirler. Bu şarkılarda kişilerin yüzyüze geldiği yalnızlık ve yitiklik dile getirilir ve insan onlarda kendisini bulabilir.

Rock müzik bütün filmlerde aynı tarzda kullanıldığı halde, özgün müzikler değişkenlik gösterir. Besteci Jürgen Knieper de beste yaptığı her film için değişik biçimde çalışmıştır. *Ka-*

lecinin Penaltı Korkusu ve *Amerikalı Arkadaşım*'da benzer motiflere rastlanır. Buna karşılık *Kızıl Harf*'teki iştahlı ve dolgun orkestrasyonla *Amerikalı Arkadaşım*'daki Hitchcock - göndermeleri arasında hiçbir benzerlik yoktur. *Yanlış Hareket*'te ise müzikal motifler çok tasarruflu kullanılmıştır.

Nürnberg'li Rock grubu Improved Sound Limited'in müziğinin *Zamanın Akışında* filminin havasına katkısı büyüktür. Nerdeyse epik tarzdaki uzun saksafon parçaları, yalnızca kameranın dingin hareketini izlemekle kalmaz, resimlerin bütün görkemini ve kayıp giden akışlarını da taşırlar.

Bu filmde müziğin, resimsel karakteri daha güçlüdür. Olayları sık sık sesle çizer gibi belirginleştirir. Ancak bu, resimlerin kaba bir tekrarı değildir, vurgulama için kullanılır. Wenders film müziğinin işlevini iyi bilir, eğer televizyon oyunlarındaki gibi keyfi biçimde çok sık kullanılırsa, resimler boğulur gider.

Alis. Kentlerde'nin müziği belki de film müziğine en yakın olanıdır, çünkü çok az farkedilir. Bu filmde Wenders sesi öylesine geri planda kullanmıştır ki, insan en iyi film müziği 'duyulmayandır' diyen eski bir Hollywood sözünü anımsar, yani müzik bilinç altına seslenmeli ve filmi seyrederken farkedilmemelidir.

Filmlerinde müziksel trivial-mitleri kullanan Werner Schroeter'in yanısıra Wenders, uzun süre Alman film yapımcıları arasmda, müziği en iyi ve net kullanan kişiydi. Hele rock-alıntılarının içeriğin bir parçası olarak yansıması - tamamen Wim Wenders'in resim dünyasını yansıtan bir olguydu.

Bir Japon: Yasujiro Ozu

Kendisine kimi örnek aldığı sorulduğu zaman, Wim Wenders her zaman usta olarak Japon Yasujiro Ozu'nun adını verir.

Jan Dawson'un 1976 yılında yaptığı uzun söyleşide Wenders «Ozu'nun sizin üzerinizde büyük bir etki yaptığını söyleyebilir misiniz?» sorusunu şöyle yanıtlamıştı:

«O beni etkileyen tek kişidir. Ya da en önemlisi. Tabii, Amerikan sineması da önemliydi ve hâlâ önemlidir. Amerikan sinemasına duyduğumuz hayranlık hâlâ yerli yerinde diye düşünüyorum. Çünkü, Amerikan sinemasında öykülerin anlatım biçimi hâlâ anlamını korumaktadır. Ancak *Kalecinin Penaltı Korkusu*'nu çevirdikten sonra, Ozu'nun benim için anlamı her şeyden önce; filmlerini neredeyse tamamen Amerikan sinemasından geliştirmiş bir kişinin; bu örnekleri, tamamen kişisel bir görüntü haline getirmiş olmasını görmekti. Bu konuda Ozu bana çok yardımcı oldu: O bana, insanın hiç korkmadan etki altında kalabileceğini ve bağlanabileceğini gösterdi, tıpkı bir dili kabul eder gibi. Aslında bundan başka bir dil, bir film dili olmadığını düşünüyorum. Buna bir Amerikan dili denip deneyeceği konusunda tam emin değilim, ama ne de olsa Amerika'da geliştirildi.»

Yasujiro Ozu: Belki sinemadaki gelişmeleri oldukça iyi izleyenlerden bazıları bu ismi anımsayabilirler, ancak herhalde hiçbiri, eğer herhangi bir festivalde onun az sayıdaki eserlerinin az sayıdaki kopyalarından birini izlemek olanağı bulamamışlarsa, Ozu'nun herhangi bir filmini görmemişlerdir. (Bu festivallerden sonuncusu 1979'da Locarno'da yapıldı ve Ozu'nun eserlerinden dikkatle seçilmiş bir derleme gösterildi.)

İlk bakışta Ozu'nun çalışmaları ile Wenders'in filmleri arasında hiçbir ortak yan yok gibidir. Ancak daha dikkatli izlendiği zaman Wenders'in bu Japon yönetmene duyduğu hayranlığı gösteren şaşırtıcı koşutluklar göze çarpar.

Daha önce sözünü ettiğimiz söyleşiden bir alıntı daha:

Jan Dawson: «Nesnelerin görünme biçimine yaklaşımın (phenomenological approach) avantgarde haline dönüşmesi ilginç bir şey. Sizin filmlerinizi 70'li yıllarda böylesine alışılmamış kılan, bu yaklaşımı anlatı biçemiyle birleştirebilmeniz. Birçok kişi salt göstermeyi bu tür bir anlatıma karşı kullanıyor —Warhol'u ve Empire State Building'i düşünün— gösterme 'öykü' olarak yararlanmak alışılmamış bir şey.»

Wenders: «İşte tam bu nedenle, Ozu kendisinden bir şeyler öğrendiğim tek film yapımcısıdır diyorum. Çünkü onun öykü anlatma biçimi, tamamen göstermeye dayanıyor. Benim de sinema hakkındaki düşüncem buydu ve birdenbire bu konuda bir gelenek olduğunu anladım. *Kaleci*'yi çevirdiğim sırada bu konudaki düşüncem çok berrak değildi. O zamanlar yalnızca, doğru yolda gittiğimi umuyordum. Sonra, Ozu filmlerini gördüğüm zaman, bu biçimin hem mümkün, hem de doğru olduğuna karar verdim.»

Ozu'nun filmlerinde *Sergilediği şey,* daha çok aile öyküleridir. Japon yönetmenin ilk çalışmaları (ilk filmlerini 1927'de çevirdi) daha çok Amerikan sinemasına öykünme, hatta kısmen Slapstick geleneğinin bir yansıması gibidir. Ozu'nun o dönemde hayran olduğu kişilerin başında Pearl White geliyordu (Dizi filmlerin ilk türlerinden olan *The Perils Of Pauline* filminde aktördü), sonra Lilian Gish (Griffith'in bir oyuncusu) ve William S. Hart (20'li yıllarda Hollywood'da bir komedi yönetmeni). Bu kaldırıyla Wenders'in, Ozu'nun filmlerinin Amerikan sinemasından geliştiğine dair sözlerine katılmak gerekiyor.

Ancak Ozu'nun filmlerinde gerçekten bağımsız bir biçim kendini hemen gösterir. Amerikalı yönetmen ve senaryo yazarı Paul Schrader (*Blue Collar, American Gigolo, Taxi Driver*) 1972'de yayımlanan «Filmde transzendental biçim: Ozu, Bresson, Dreyer» adlı kitabında Ozu'nun Zen kültürünün değerlerini film dilinde kullandığını ortaya koyuyor: «Ozu'nun çalışmalarında kullandığı birçok unsur, yalnızca japon kültürüyle sınırlı değildir, aksine aynı şekilde Fransa'da Danimarka'da, İtalya'da Birleşik Devletler'de ve sanatçıların transzendentel olanı, sinemada ifade etmeye çalıştıkları her yerde görülebilir.» (Paul Schrader)

Schrader, transzendental biçimin üç özelliğini şöyle anlatıyor:

Sıradan günlük yaşamın, günlük şeylerin ayrıntılı olarak gösterilmesi. Sonra, insan ve çevresinde günlük yaşamdan kaynaklanarak ortaya çıkan çelişkiler. Ve nihayet —son nokta olarak— bütün bunların sonucu hayata yeni, daha berrak ve bilge

bir bakış açısının gelişmesi «Bir dağın yeniden bir dağ olduğunu gören» bir bakış (Schrader). Schrader tarafından ayrıntılı olarak Transzendental biçim, Jasujiro Ozu'nun bir filmine ilişkin olarak ele alındığı zaman daha iyi anlaşılır.

Tokyo Monogatari'de *(Tokyo'ya Gezi)* yaşlı bir çiftin köyden büyük kente, yetişkin çocuklarını ziyarete gelmesi anlatılır. Sonunda çocukları tarafından bir yük olarak görülürler, iki nesil arasında diyalog olanaksız hale gelmiştir. İki yaşlı insan evlerine dönerler. Kısa süre sonra kadın ölür, adam yalnız kalır.

1953 yıllarında çekilen bu çok güzel ve çok acıklı filmde Schrader'in sözünü ettiği bütün unsurlar vardır: Günlük yaşamın çok ayrıntılı bir biçimde gözlenmesi, iki yaşlı insanın yaşamında günlük ilişiklerden doğan çelişkilerin belirmesi ve bütün bunların sonunda geri dönüşle birlikte eşlerden birinin ölmesi, geride kalanın yeni kazanılmış bir bilgelikle (bu, ortaya çıkan melankoliye de ters düşmez) yaşamının sonuna doğru yürümesi.

İçerikteki tüm farklılıklara karşın Wenders'in filmlerinin büyük çoğunluğunda aynı üçlemenin görülmesi şaşırtıcıdır: *Kentte Yaz, Kalecinin Penaltı Korkusu, Alis Kentlerde* ve nihayet *Zamanın Akışında* filminde aynı şey görülür. Bu filmlerden her birinin başında kişiler ilkönce bildikleri yerlerde gezinirler. Çelişkiler ancak, seyirci «Kahramanların» yaşadığı coğrafi ve toplumsal çevreyi tanımaya başladıktan sonra ortaya çıkar. Bu çelişkiler, çözümsüz uzlaşmazlıklara yolaçar, ancak bu çelişkilerle hesaplaşma, yeni bir başlangıcın olanaklarına kapı açar.

Her ne kadar Japon geleneklerini, üstelik bir film yönetmeninin süzgecinden geçerek renklenmiş bir biçimde, bir Alman yönetmenin eserlerinde aramak çok kaderci gözükse de, birleştirilemeyecek şeyler arasındaki bu koşutlukta Wim Wenders ve Yasujiro Ozu arasında bir bağlantı sezinlenebilir.

Wenders, Amerikan geleneklerinin gerek Ozu'da gerek kendisinde çok kişisel bir bakış açısıyla bezendiğini ve bu geleneklerden uzaklaştığını, şöyle anlatıyor:

«Tabii Ozu'da aileler var... Ve onları gerçekten kabul edebiliyorum, davranış biçimlerini her zaman anlıyorum. Bunlar çok geleneksel aileler. Ancak Ozu - filmlerinde hiçbir zaman bu ailelerin yapısının baskıcı ya da ezici olduğu gibi bir duyguya kapılmadım. Buna karşılık Amerikan ailelerini hiç sevmiyorum. Hem Amerikan filmlerindeki, hem de gerçek yaşamdaki aileleri. Buna karşılık Japon aileleri, onlarla hiçbir ortak yanım olmamasına rağmen bence çok güçlü. Onların nasıl yiyip içtikleri, uyudukları, ya da sürekli kafa çektikleri beni ilgilendirmiyor. Bunlara aldırmıyorum. Buna rağmen kendimi onlara öylesine yakın hissediyorum ki, seçme şansım olsa, yerde yatmak, bütün ömrüm boyunca orda kalmak ve her gün sarhoş olmak pahasına, bir Ozu ailesinde yaşamayı, bir gün bile Henry Fonda'nın oğlu olmaya tercih ederdim. Amerikan filmlerinde hep aynı babalar, aileler, analar, oğullar ve kızlar var, bazı düşünceleri sergilemek için hep insanları kullanıyorlar. Bunları izlerken hiçbir zaman her şeyi olduklarından farklı düşleyemedim.

Hatta hayran olduğum filmlerde, örneğin John Ford'unkilerde bile daralma korkusuna kapılıyorum, çünkü analar babalar çok keskin katı çiziliyor, hepsi aynı biçimde bağımlı. Buna karşılık Ozu'nun filmlerinde herkes rahat soluk alabilir, çünkü onun bütün filmleri ailelerin çözülmesini gösterir. Her şey çözülüp dağılmaktadır ve bir sorumluluk duygusu vardır, ama herkes kendi başına bir değer taşır. Belki şu söylediklerim saçma gelebilir: Herkesin bildiği bir kapitalizm vardır - burada insanlar çalışır ve sömürülürler. Ama bir de insanlar arası ilişkilerde işçi-patron bağıntısından uzak bir kapitalizm daha vardır. Diğer her türlü ilişkide de bir kapitalizm vardır. Kadınlarla erkekler arasında olsun, babalar ve oğullar arasında olsun. Belki Amerikan filmlerindeki Amerikan ailelerini gördüğüm zaman bu yüzden boğulur gibi oluyorum.»

Wim Wenders şimdiye kadar yalnızca bir tek filmde doğru dürüst aileye benzer bir şey sahneledi: *Amerikalı Arkadaşım*'da Jonathan Zimmermann'ın ailesini... Ancak orada bile bu aile düzeni, ustanın ölümü ile bozuldu.

Ozu'nun bütün filmleri, başlangıçta düzenli yaşam süren,

ancak olayların gelişimi ile parçalanıp dağılmaya başlayan aileleri konu alır.

Yasujiro Ozu, 1961'de son filmi *Samma: No Aji*'yi çevirdiği sırada Wim Wenders henüz okula gidiyordu. Bu Japon'un çalışmalarını acaba görüp, onlardan bir şeyler öğrenmese filmleri başka türlü mü olurdu diye sormak boşunadır. Ancak Ozu gibi çok önemli bir sinemacının haksız biçimde unutulmaya terkedildiği gerçektir. Wenders de sözünde durmadı. «Seneye kendime bir sinema alacağım ve orada Ozu - filmleri göstereceğim» demişti ve sonra Amerika'ya göçetti.

Yasujiro Ozu, altmışıncı doğum gününde, 12 Aralık 1963'de Tokyo'da öldü.

Hollywood-Portekiz-Paris: Bir kronik

Bugün, 1985'in başında *Hammett*'in başına gelen terslikler nerdeyse tarih oldular. Wim Wenders Venedik'de *Olayların Gidişi* ile Altın Aslan'ı, Cannes'da *Paris, Texas* ile «Altın Palmiye»yi kazanarak, şimdiye dek herhangi bir Alman yönetmenin elde ettiğinden çok daha fazlasına ulaştı. Şu sırada *Dünyanın Ucuna Kadar* adında yeni bir film planlıyor (Herhalde bambaşka bir isimle sinemalara gelir), Cannes'da şu sıralar yeni bitirdiği Yasujiro Ozu hakkmdaki belgeseli *(Tokyo-Ga)* gösteriliyor.

Wenders bugünlere kolay gelmedi. Filmlerin kendisinden kaynaklanmayan zorluklar, yalnızca Wenders'in çalışmasını engellemekle kalmadı, *Paris Texas* örneğinde görüldüğü gibi Federal Almanya'daki sinema değerlendirmelerini de etkiledi. Önce *Hammett* tarihçesi hakkında Alman «Neuen Constantin» şirketinin yayın organından bir alıntı yapalım:

1975 yazında, Francis Ford Coppola'nın Zoetrop şirketinin yapımcısı Fred Rose, eski bir özel dedektif ve tanınmış bir yazar olan Joe Gores'in yeni polisiye romanı *Hammett*'i

yayınlanmadan önce okuma olanağı bulur. Ona göre bu romandan iyi bir film çıkarabilecek kişi, İngiliz yönetmen Nicholas Roeg'dur. Roeg, konuya ilgi gösterince Roos, Coppola'ya danışır ve Coppola'da projeye yeşil ışık yakar. Bir yıl sonra Joe Gores senarya üzerine çalışmaya başlar. Roeg San Fransisko'ya gelir ve başrolü oynayacak bir oyuncu arar. Başrol için genç oyuncu Frederic Forrest'i seçer, ancak Zoetrop firmasının ortağı United Artists, 8 milyon dolarlık bütçeyi dikkate alarak bu öneriyi reddeder ve başrolü ünlü bir yıldızın oynamasını ister.

1977 başında Gores senaryo üzerindeki çalışmasını tamamlar, ancak hâlâ bir başoyuncu bulunamamıştır. Roeg daha fazla bekleyemez ve projeden ayrılır. Coppola senaryoyu François Truffaut'ya gönderir. Truffaut gerçi senaryoyu beğenir, ancak aynı konuda kısa süre önce bir film çekmiştir, bu nedenle reddeder. O sırada İtalya'da bulunan Fred Roos'un kulağına, Wim Wenders'in yeni filmi *Amerikalı Arkadaşım* hakkında bir şeyler çalınır, filmi kendi gözüyle görmek için Paris'e uçar ve şaşırtıcı derecede olumlu bir izlenim edinir.

1977-78 kışında Roos, Coppola'nın *Amerikalı Arkadaşım*'ı izlemesini sağlar. Filmden aynı şekilde çok etkilenen Coppola, o sırada Avustralya'da bulunan Wenders ile temasa geçer. Wenders, Los Angeles'e uçar, Coppola ve Roos onunla sohbet ederler, beklentilerinin doğru çıktığını görürler ve bir sözleşme imzalarlar. Bu arada Zoetrop'un ortağı artık United Artists değildir, 5 eski UA-yöneticisi tarafından kurulan Orion Pictures şirketidir.

1978 baharında Federal Almanya'yı terkeden ve San Fransisko'ya taşınan Wenders, Roeg için hazırlanan senaryo ile bir şey yapamayacağını anlar ve Joe Gores ile birlikte yeni bir senaryo üzerine çalışmaya başlar. Çekimin kasım ayında başlaması düşünülür. Wenders San Fransisko'ya malzeme toplamaya gider, *Hammett* üzerine yazılmış her şeyi okur ve yazarın yaşamının ayrıntılarıyla ilgilenir; kararlı bir biçimde Post Street No. 1'deki apartmanda *Hammett*'in 1928'de filmde konu olan yıllarda oturduğu daireye taşınır. Wenders ve Zoetrop'daki çalışma arkadaşları Dashiell Hammett üzerine orta büyüklükte bir kütüphaneyi dolduracak kadar malzeme toplarlar. Coppola'

nın adamları benzer bir inceleme-araştırma çalışmasını *Baba* ve *Kıyamet* filmlerinde de yürütmüşlerdir. Bu kez de öykünün kurguya dayanmasına rağmen, dil, zaman ve ortam konusunda özgünlüğü yakalamak için para ve çaba harcamaktan kaçınılmaz.

Sonbaharda Joe Gores yeni işler alır ve *Hammett* projesinden ayrılır. Wenders ve Roos'un senaryo yazmaya razı ettikleri 28 yaşındaki Thomas Pope, yepyeni bir derleme yapar. Coppola ise endişelenmektedir. Başrol için Wenders, Frederic Forrest'i önerir, ancak Orion şirketindekiler eskisi gibi buna karşıdırlar. Filmin siyah-beyaz mı (Wenders ve Coppola böyle düşünmektedir) yoksa renkli mi çekilmesi gerektiği sorunu askıda kalır ve çekim tarihi 1979 martına ertelenir.

1979 başında Pope yeni bir senaryo hazırlar ve bu herkes tarafından beğenilir. Coppola bu senaryodan 500 sahne tablosuyla bir tür resimli radyo oyunu yaptırarak, film hakkında daha kesin bir kanaat edinmek ister; Sam Shepard Hammett'i Gene Hackmann onun arkadaşını seslendirir, diğerlerini de Ronee Blakley, Frederic Forrest ve Wim Wenders seslendirirler. Sonuç Coppola'yı kuşkuya düşürür, zira öykü çok karışık görünmektedir. Yeni bir senaryo yazarı olan Dennis O'Flaherty'nin senaryoyu işlemesini ister. Pope mayıs sonunda ekipten ayrılır. Yeni gecikmeler Wenders'e New York'ta, ölümcül hasta durumda olan arkadaşı Nicholas Ray üzerine bir film yapma olanağı verir: *Nick'in Filmi - Suda Pırıltılar*. Ray, filmin bitmesinden kısa süre önce haziranda ölür.

1980 baharında mimar Dean Tavoularis, Zoetrop'un Los Angeles'teki yeni stüdyo tesislerinde *Hammett* için 700.000 dolar harcayarak binaları ve kulisleri inşa eder. Bu, Coppola'nın kendi stüdyosunda çekilecek olan ilk filmdir ve dış sahneler asgariye indirilir. 4 Şubat 1980'de çekim başlar. Daha önce D.W. Griffith ile çalışmış olan kameraman Joseph Biroc filmi renkli çekmektedir (Orion yöneticileri bu konuda ısrar etmişlerdir). Ancak başrolü bu arada *Kıyamet* ve *Gül* filmlerinde isim yapmış olan Frederic Forrest oynamaktadır. 11 Nisana kadar, yani tasarlanan 10 haftalık çekim süresinin bitimine dek çekim yapılır. Ancak film bitmez, çünkü final sahneleri henüz

ortada yoktur. Bunlar çekilmeden önce Coppola ham malzemeyi görmek ister. Daha sonraki çekimlerin Ağustos ayının ortasında yapılması kararlaştırılır. Wenders Mayıs'ta, *Nick'in Filmi*'nin gösterimi için Cannes'a gider.

1980 yazında Wenders filmin kurgu ve montaj işlerini tamamen bitirir, sonundaki boşluğu da final sahnelerini belirginleştirecek biçimde çizim ve resimlerle doldurur. İş, 31 Temmuzda teslim edilecektir, ancak Coppola hâlâ endişe içindedir, ona göre olayın örgüsü çok karışıktır ve çok fazla yardımcı rol vardır. Son çekimlerin ne zaman yapılacağı yine askıda kalır. Ortaya yeni bir senaryocu, polisiye roman yazarı Ross Thomas çıkar. Thomas'ın görevi şimdiye kadar çekilen malzemenin ışığında senaryoyu yeniden toparlamaktır. Sürüp giden gecikmelere rağmen kimse cesaretini yitirmez ve *Hammett*'in gösterime çıkış tarihi 1981 Mart ayı olarak belirlenir. Yıl sonuna doğru Ross Thomas, *Hammett* için herkesin onayladığı yeni bir son tasarlar. Ancak bu yeni sonun yolaçtığı bazı şeyler vardır; daha önce çekilmiş bazı eski sahneler anlamını yitirir ve yeni sona uygun bazı yeni sahnelerin çekilmesi gerekir. Bu arada Zoetrop stüdyosunda Coppola kendi filmi *Yürekten Biri*'ni *(One From The Heart)* çekmektedir, bu nedenle *Hammett*'in çekimleri ancak Nisan 1981'den sonra yapılabilecektir. Wim Wenders Portekiz'e gider ve kısa sürede içtenlikli ve emprovize bir film için ekip ve oyuncuları biraraya getirir; yeni kurduğu New York Gray City firmasıyla birlikte yapımcılığını da üstlenerek *Olayların Gidişi* adlı filmi çevirir. Şubattan Nisan'a kadar Portekiz ve Los Angeles'te yapılan çekimlerle tamamlanan filmin konusu, film çekimi ve öykü anlatımıdır.

Yürekten Biri'nin çekim süresi öngörüleni aşınca *Hammett*'in çekimi yine ertelenmek zorunda kalır.

Ekim'de Wim Wenders Zoetrop stüdyolarına döner ve *Hammett'in* ikinci çekim süreci 23 Kasım'da başlar. Kameranın arkasında, artık başka görevler üstlenmiş olan Joseph Biroc yerine Philip Lathrop vardır. Kadro da değişmiştir: Hammett'in arkadaşı Jimmy Ryan rolünü Brian Keith yerine Peter Boyle oynar ve Sylvia Miles (Heloise Salt rolünde) ve Ronee Blakley (Mrs. Callahan) ikilisi tamamen oyundan çıkarılır. 4

haftalık yoğun ve kesintisiz bir çekim sonunda filmin yüzde 80'inin çekimi tamamlanmıştır. Geriye kalan yüzde 20'lik çekimlerden monte edilecektir. Böylece *Hammett* artık bitmiştir. 22 Mayıs 1982'de *Hammett* 35. Uluslarası Cannes Film Festivali'nde ilk kez gösterime girerek dünya kamuoyuna sunulur.

Film, ne Cannes'da ne de kamuoyunda pek başarı sağlamaz. Buna karşılık *Olayların Gidişi* birkaç ay sonra Venedik'de «Altın Aslan» ile ödüllendirilir, ancak yine de sinemalarda fazla iş yapmaz.

Ancak *Paris, Texas* Mayıs 1984'de Cannes'da 39 yaşındaki yönetmene yeni bir zafer getirir. Uluslararası basın coşkuyla alkışlar, hatta Peter Buchka «Süddeutsche Zeitung»da Wenders' in şu anda dünyanın en iyi yönetmeni olduğunu yazar. Federal Almanya'da ise film, ancak 11 Ocak 1985'te, dışarda çoktan zafere ulaştıktan sonra gösterime girer. *Paris, Texas,* dış ülkelerde 1984 ortalarında gösterilmeye başlanır, hatta uyanık otobüs şirketi işletmecileri, sabırsız hayranların bu filmi bir an önce görebilmesi için Zürih ve Basel'e seferler düzenler.

2
Filmleri

Müzik- ve yalnızca
bazı resimler

Seyir yerleri
Aynı oyuncu yine atıyor 1967
Silver City-polis filmi 1968
3 Amerikan uzunçalar'ı Alabama 1969

Wim Wenders'in kısa filmlerinin sağlam kalmış örnekleri ancak Münih Film Müzesi'nde görülebilir. Hiçbir kopyası olmayan *Seyir Yerleri* hariç diğerleri bu müzede bulunuyor. Bu filmleri ödünç alıp seyretmek de olanaksızdır, çünkü çok değerli bu tek orijinaller ancak arşivde izlenebilir.

Bu nedenle Wenders'in ilk filmlerini hemen hiç kimse bilmez. Bu filmler gelecekte bol bol kullanacağı motiflerin bir tür el alıştırması gibidir. Üretim koşullarının zorlamasıyla da olsa

şu nokta dikkat çekicidir: *Alabama* dışında Wenders, bu filmleri tek başına yapmıştır: Kamera, montaj, yönetim ve çoğunlukla yapımcılığı da kendi üstlenmiştir.

Wenders, başlangıç döneminin bu ürünlerini, yıllar sonra 1976'da İngiliz sinema yazarı Jan Dawson'la yaptığı bir söyleşide, şöyle anlatıyordu:

«İlk filmimin adı *Seyir Yerleri*'ydi. Film kayboldu, tek bir kopyası bile yok. Zaten yalnızca bir filmin tersine çekilmiş olan orijinali vardı. Ancak oradan iki sahne kaldı: *Aynı Oyuncu Yine Atıyor* bununla başlar. Bu sahneler jenerikten önce görünür ve sonra filmin tümü, beş kez tekrarlanan üç dakikalık bir sahneden oluşur. Siyah-beyaz olarak çekilmiştir, ancak kopyası başka başka renklendirilmiştir: Bazen biraz mavi, sonra biraz kırmızı ve sonunda biraz yeşil ve sarı. Perdede yalnızca sokak boyunca giden bir adam vardır. Başlangıçta yalnızca ayakları görünür. Uzun bir palto giymiştir. Daha sonra kamera dizlerine kadar çıkar. Elinde bir makinalı tüfek vardır. Önce hızla koşar, sonra yavaşlar ve tökezler - sonra tekrar ve tekrar tökezler. Yaralı olduğu bellidir. Sokağı boydan boya geçtikten sonra, her şey baştan başlar. Bu beş kez tekrarlanır. Bunun tilt oyunu ile ilgisi vardır. 5 topu olan bir tiltle - eskiden makinelerde beş top olurdu, şimdi genellikle 3 tane oluyor - *Aynı Oyuncu Yine Atıyor*'un yapısı tamamen böyledir.

Montaj yapılırken de bu düşünülmüştü. Bu filmin müziğini eski bir 78'lik plakta buldum. Adı 'Mood Music'di ve sanki unutulmuş bir Hitchcocok filminden çalınmış gibiydi. Bu müzik de birçok kez tekrarlanır.

İkinci kısa filmimin adı *Silver City*'di. Burada da İngilizce bir başlık vardır ve sekiz sahne görülür. Her biri aşağı yukarı 30 metrelik bir film şeridi uzunluğunda, yani 3 dakikadan biraz uzundur. Bütün sahneler hareketsiz, bütünüyle hareketsizdir, o zamanlar oturduğum evlerin üçüncü ya da dördüncü katından çekilmiştir. O sıralarda sık sık ev değiştiriyordum. Filmde caddeler ve kavşaklar, önce sabahın çok erken saatlerinde 03'de ya da 02.30'da tamamen bomboş oldukları sırada görülür. Lambalar ortada hiçbir araba olmadığı halde önce

yeşilden kırmızıya, sonra yine kırmızıdan yeşile dönerler. Hatta filmin sonlarını bile kesmedim: Sonunda resimler sararır ya da kırmızıya döner ya da tamamen beyazlık görünür: Filmin ikinci yarısı aynı yerleri gösterir, ancak bu kez akşam saatidir ve paydos saatinde kent dışına akan yoğun bir trafik vardır.

Bu tıpkı, insanın pencerede durup ya tamamen boş, ya da ağzına kadar tıkalı bir caddeye bakması gibidir. Yalnızca ilk başlardaki sahnede öyküye benzer bir şey vardır: Burada bir tramvay hatta görülür. Gerisi tamamen boştur, sabahın çok erken saatleridir. İki dakika sonra birisi rayların üstünden atlar ve sonra görüntüden çıkar. Adamın raylardan atlamasının hemen ardından —pat!— diye bir tramvay gelir ve uzaklarda kaybolur. İnsan şimdi bir öykü başlıyor duygusuna kapılır, ancak başka hiçbir şey olmaz. Yalnızca boş sokaklar ve pencereden bakış vardır. Bu filme neden *Silver City* adını verdiğimi bilmiyorum, ama iki ismin çınlaması taşıdığı havayı çok iyi yansıtıyor sanıyorum.

Polis Filmi Münih polisini ve onun öğrencilere karşı 19688'lerde uyguladığı yeni taktiği anlatır. Polislerin o zaman daha ince ve öncelikle psikolojik açıdan daha becerikli davranmak için kendilerini ne kadar zorladıklarını anlatır. Bunun çok komik bir film olduğunu düşünüyorum, sanki benim *Laurel-Hardy* filmim gibi bir şey oldu... Aynı zamanda çok da politik bir filmdir. Film boyunca bir yorum sunulur, dışardan bir ses, genç polislere davranışları konusunda öğütler verir. Bu filmi hâlâ çok severim. Hatta bence bu, o dönemden kalan çok az sayıdaki gerçek politik filmden biridir, üstelik yalnızca anlatım biçimi nedeniyle de değil. Çünkü filmin kendisi politik bir tutumu biçimlendirir. Bu dönemdeki filmlerin çoğu gösterilerin çekiminden başka bir şey değildir ve zaten çok şeyi bilen kişiler için yapılmıştır. Buna karşılık *Polis Filmi*, polisin gösterilere bakış açısını yansıtır. Ve bu, birçok kişi için tamamen yeni ve önemli bir noktaydı.

3 Amerikan Uzunçalar'ı Peter Handke ile yaptığım ilk filmdir. Müzik üzerine, üç uzunçalardaki üç şarkı üzerine yapılmış bir filmdir. Her seferinde Van Morrison'dan, Harvey Mandel'den ve Creedence Clearwater Revival'dan birer parça

duyulur. Esas olarak müzik ve bir otomobille geçerken görülen çeşitli manzaralar vardır. Ve bir de yorum: Peter ile ben Amerikan müziği üzerine konuşuruz. Amerikan müziğinin her zaman, yalnızca resimleri eksik bir tür film müziği olduğuna dair bir konuşmadır bu. Bu benim televizyon tarafından yapılan tek kısa filmimdir, ancak hiçbir yerde yayınlandığını sanmıyorum.

Ondan sonra *Alabama*'yı çevirdim. Bu benim 35 mm.'lik ve sinemaskop ilk filmimdi ve ilk kez bir kameramanla, Robby Müller'le çalıştım, o günden beri benim bütün filmlerimi (*Amerikalı Arkadaşım*'a kadar) o çekti. Filmde, öyle kolayca anlatılacak gibi olmasa da öyküye benzer bir şey vardır. Müzik boldur. *Alabama* bir teyp görüntüsüyle başlar, sonra bir müzik dolabı perdede görünür. Bir festivalde eleştirmenler bana bunun ne tür bir film olduğunu sordukları zaman, onlara şöyle dedim: 'All Along The Watchtower' üzerine bir filmdir ve bu şarkı Bob Dylan tarafından değil de, Jimi Hendrix tarafından yorumlanırsa ne olur, neler değişir, bunu anlatır. Filmde aynı parçanın iki değişik yorumu da yer alır. Buna rağmen herkes, filmi böyle tanımladığım için ne kadar kendini beğenmiş biri olduğumu düşündü. Ancak gerçekten de film bu iki yorum arasındaki farkı anlatır. Başlangıçta biri, sonunda diğeri vardır. Alabama adı John Coltrane'nin bir müzik parçasından alınmıştır, filmde bu da çalınır. Ayrıca film, ölümü anlatır: Sonunda kahraman değil, ama kamera ölür. Görülen şey kameranın ölümüdür - çok çok uzun bir sürede yavaş yavaş söner...»

Bazen yanılsa da, Wim Wenders'in kısa filmlerini bu cümlelerden daha ayrıntılı tanımlamak çok zordur. Ancak eldeki kopyalar, filmlerin ilk orijinallerinin aynısı değildir. *Silver City*'i örnek alırsak: Bu filmin Münih Film Müzesi'ndeki kopyasından başka bir de Berlin Sinematek'inden ödünç olarak alınabilen başka bir kopyası daha vardır ve her iki kopya birbirinden oldukça farklıdır. Münih'teki kopyada Rolling Stones'un bir konserinden dürbünle çekilmiş bir bölüm vardır, Berlin'deki kopyada böyle bir bölüm yoktur. Ve her iki filmde, Wenders'in sözünü ettiği, bir adamın rayların üzerinden atla-

dığı sahne, filmin başlarında değil, ortalarına doğru görünür. Ses düzenlemesi de oldukça karışıktır. Wim Wenders bu filmde çok seyrek olarak müzik motifleri kullanmıştır. *Aynı Oyuncu Yine Atıyor* filmindeki ünlü 'Mood Music' burada da duyulur. Ancak filmin büyük kısmı sessizdir. Anlaşılan bu durum bazı seyircileri çok rahatsız etmiş olacak ki, filmin Berlin kopyasında ses kayıt aracından arada uzun süren ıslık sesleri de duyulur.

Wenders, Münih'teki Film Yüksekokulu'nda, kendi kısa filmleri dışında öğrenci arkadaşlarıyla birlikte başka çalışmalar da yapmıştır. Bunlar arasında en önemlisi Mathias Weiss yönetiminde çekilen ve (en azından meraklılar arasında) efsanevi bir müzik filmi olarak anılan *On Yıl Sonra*'daki kamera çalışmasıdır. Bir saatlik film, tek ve hareketsiz bir kamera açısıyla, İngiliz Blues-Rock grubu 'Ten Years After'in bir konserinden bölümleri gösterir. Arada siyah olarak gözüken bölümler, her on dakikada bir yeni bir kaseti takma zorunluluğundan doğmuştur. Wenders şöyle diyor: «Mathias, grubu çeken birini değil, grubu görmek istiyordu ve seyircilerin, gitaristin fotoğrafını çeken birini değil, gitarist Alvin Lee'yi seyretmesini istiyordu. Bu 16 mm.'lik ilk sinemaskop filmdi. Kameranın önüne iki kocaman flaş koyduk ve ikisinin ortasından çekim yaptık, film nerdeyse sinemaskop gibi görünüyordu.»

Bu filmdeki çalışması ilkeli ve önemlidir, çünkü Wenders aynı yıl gösterilen filmleri eleştiren bir yazısında, anlamsızca çevriliveren ve müziği mahveden rock filmlerinden yakınır. Wenders böylece kendisi için ideal ve tipik bir rock filmi çekebilme olanağı bulmuştu ve müzik, iletişim aracı olan kameradan daha önemli duruma gelmişti.

Wenders, filmleriyle, Münih Yüksekokulu'ndaki sınıf arkadaşlarının pek çoğunun örnek aldığı belli bir stil yaratmıştı. Tek başına bulmadığı, ama onun filmlerindeki belirginliğin katkısıyla «Münih duyarlığı» denen şey ortaya çıkmıştı. Wenders, öykünmecilerinden çok daha çabuk ona sırt çevirdiği için belli bir noktaya gelemeyen bu stilin, başlıca özelliği uzun ve statik çekimlerden oluşan bir «resimsellik» içermesi ve hiçbir zaman öyküye benzer bir şey anlatmamasıydı.

Wenders: «İçeriksel olarak Münih stilinde bazı ortak noktalar vardı, otomobil gezintileri ve müzik gibi örneğin. Müziğin önemli bir içeriksel bağlantı olduğunu düşünüyorum... İçimizden pek çoğu film yapmasa mutlaka müzik yapardı... Gangster öyküleri de çoktu, tabancalı filmler... Bu içerik olarak ortak bir nokta diye ele alınabilir mi bilemiyorum. Yeni çekim yapılan her yerde, insanların film çevirmeye başladıkları her yerde, ilk önce hemen gangster-öyküleri ortaya çıkar sanıyorum. Bu tabancalar ve bu havalar, en iyi bilinen ve en iyi tekrarlanabilen şeylerdir ve her nasılsa kullanımı da çok basittir.»

Ancak Wenders'in ilk filmlerinde bu yarım öykülerden çok görsel buluşlar ve fotoğraf düşünceleri ağırlık taşır. Çünkü aslında bütün bu kısa filmlerde, ne kadar statik görünse de, ilginç bir resmin, hareketli biçimde perdeye aktarılması denenir. *Silver City*'de filmin başlarındaki 3 dakikalık sahneler dia gösterisi izlenimi verdikten sonra bu «durgunluk» içinde birden araçların hareket etmesi ve daha önce anlatılan, geçen adamın rayların üzerinden atlaması sahnesi şaşırtıcı etki yapar.

Aynı Oyuncu Yine Atıyor filmi de bu ilkelere uygundur. Aynı adamın 5 kez aynı yoldan geçmesi motifine çabuk alışılsa da, sabırlı seyirci için asıl rahatsız edici olan bu tekrarlanan hareketin, öykünün bölük pörçük parçalarından koparak, yavaşça gelişen bir beklentiye dönüşmesidir: Bir dahaki sahnede her şey aynen tekrarlanacak mı, yoksa bir şeyler değişecek mi? Başka bir renk görülecek mi, ya da film böyle birden bitecek mi? «Durgun gibi görünende hareketi verebilmek»; çok belirgin olmasa da Wenders'in bütün filmlerindeki ana motif budur.

Ancak daha sonraki çalışmaları bilinmese bile, bu kısa filmler yoruma gereksinim göstermeyen ve belli bir amaca yönelik olmaktan tamamiyle uzak güzellikleriyle, izleyenlere zevk verir. Örneğin *3 Amerikan Uzunçalar*'ı; Handke ile Wenders'in birlikte yaptığı otomobil gezisinden başka bir şey olmayan bu filmin başlarında Münih yakınlarında bir otomobil sineması görülünce, konuşmalardaki kısa açıklamaların değil, resimler

ve müzikle verilen havanın önemli olduğu anlaşılır. Çünkü bu film gerçekten Wim Wenders ve Peter Handke'yi, Van Morrison ile Harvey Mandel'i ve Creedence Clearwater Revival'i anlatır. Arabayla öylesine gezmek, konuşmak, film çekmek ve bu arada kendini gayet iyi hissetmek. Böyle bir hava, bir filmle belgelenmeye değer.

«İlk» Wenders'leri deneme filmleri olarak adlandırmak yanıltıcıdır. Aslında o zamanlar araçlarını denemiyordu. Aksine, onları başlangıç noktalarına geri döndürüyordu. Görülen şeyin bütün uzunluğuyla filme alınması (yalnızca film kasetinin uzunluğuyla sınırlanmış olarak) — bunu yetmiş yıl önce Lumiere Kardeşler de yapmıştı, onlar da çok iyi bildikleri şeyleri göstermek istiyorlardı: Fabrikadan çıkan insanlar, istasyona gelen bir tren, kahvaltı eden bir çocuk...

1968'de (!) ortaya çıkan *Polis Filmi* ise bunların dışındadır. Wenders bu 10 dakikalık filmi komedi olarak adlandırmakta haklıdır. Burada güzel bir gösteri sunmayı başarmıştır: Münih Polis Şefi'nin genç memurlara verdiği tamamen ciddi talimatların kelimesi kelimesine ve görsel olarak doğrudan verilmesi, en temel komik unsurları oluşturur. Wenders'in çabaları, yapay, polisler üzerine kurulmuş bir «oyun» olarak görülemez. Bu polisler, paydos sonrası kurslarda, uğraşıp didinerek kazandıkları bütün o psikolojik silahlarla olası rakipleri, protestocu öğrencilere biraz olsun yaklaşamazlar. Öğrendiklerini tatbike kalkınca birer karikatüre dönüşürler: «Polisler nazik olmalı ve göstericilerle tartışmalıdır...» böyle bir talimat gerçek yaşamda kötü bir şaka haline gelir. Wenders o sıralar Springer'e karşı gösterileri görüntülediği ve bu sırada «yeni yöntemler» herhalde pek kararlılıkla uygulanmadığı için bu filmi çekerken, ülke barışını ağır şekilde bozduğu suçlamasıyla karşılaştı: Polisin birine karton bir kutuyla vurmuştu...

O güne kadar çevrilenlerin sentezi ve ilerde çevrilecekler-den motiflerle *Alabama* doğdu: Film Yüksekokulu'nun yapımcılığını üstlendiği bu filmde Wenders ilk kez gerçek bir ekip kurdu: Kameraman Robby Müller ve aralarında o sırada ilk filmlerini çeviren Werner Schroeter'in de bulunduğu bazı oyuncular filmde yer aldı.

Alabama, Wenders'in bir sonraki, (ilk uzun filmi) *Kentte Yaz*'a kurulan bir köprü gibidir. 25 dakikalık bu kısa filmde polisiye bir öykünün parçaları vardır, ancak hiçbir zaman ön plana çıkmazlar, çünkü zaten filmin eylemciler, ahlak ya da polis gibi sorunları yoktur.

Alabama filminin sonunda, kahramanın değil kameranın ölümü izlenir. Bu durumda kamera ölmelidir, çünkü sabırla direnmesi, en iyi ihtimalle bile duyuları değil anlamı önde tutan alışılmış seyir sinemasının ölümü demek olurdu. Resimler ise böyle bir sinemanın umurunda bile değildi.

Alabama ile birlikte Wenders ilk kez daha önce değindiğimiz «resimsellik» ve anlatım sineması arasında bir çizgi izledi. Bu biçim bir sonraki filmi *Kentte Yaz*'da yer yer daha belirgindir. Onun «görme» biçiminden yaygın ve sevilen bir stilin doğacığını, herhalde daha o zamanlar, 60'lı yılların sonunda Wenders'i dikkatle izleyen eleştirmenler bile düşleyemezlerdi. Gerhard Theuring bunlardan biriydi. Bu film yapımcısı yıllar sonra Ingemo Engström'le yaptığı *Marseille'ye Kaçış* (1978) filminde, Wenders'in on yıl önce yaygınlaştırdığı birçok yöntemi kopya etmeden kullanacaktı. Theuring 1969'da *Silver City* üzerine şunları yazıyordu:

«Dünya bir oyun alanına dönüşür: İnsan o arabada oturmak, direksiyonu bir sağa bir sola çevirmek, silicileri çalıştırmak, öndeki arabaların stop lambalarını seyretmek ister.»

Theuring, Wenders'in kısa filmlerini anlamıştır. Bunlarda önemli olan «görmek» ve bu görmeyi kafadaki resim ve düşlerle ilişkiye geçirmektir. Yalnızca bu kadar. Ya da belki bir şey daha: Önemli olan sinemadır. Dışı gerçeklikten koparılıp sunulan şeydir önemli olan. Resimlerdir. Ve insanın bu arada yaşadığı duygulardır. Bunların sinemada yeniden yaşanmasıdır. Wim Wenders işte bu nedenlerle kısa filmlerinde *Büyük Sinema* yapmıştır. Belki o kadar önemil değildir bunlar. Buna rağmen 16 mm'lik filmleri sanki 35 mm'likle, panavizyon kamerasıyla, büyük bir Mitchell-kamerasıyla çekilmiş gibidirler.

There's too much on my mind
(Kafamda çok şey var)

Kentte Yaz
(Summer in the City) 1970

Wim Wenders'in Münih Yüksekokulu'ndaki mezuniyet filmi. 12000 marka çıkan bu filmde, Wenders kısa filmlerindeki bütün motifleri yine kullanır. İki saati geçen süresine karşın, *Kentte Yaz* yoğun, derli toplu ve yalnızca görsel uyarılara yönelmemiş bir etki yapar. Bu belki de ilk kez bir Wenders filminde başoyuncuya benzer bir şey bulunmasından ileri gelir:

Hanns (Zischler) Münih-Stadelheim Cezaevinden bırakılır. Kapıda onu bir tanıdığı, muhtemelen eski bir arkadaşı karşılar. Serbest bırakılan tutukludan bazı bilgiler almak ister gibidir. Fakat o yalnızca «Paranın nerede olduğunu bilmiyorum» der. Hanns geçmişiyle ilişkisini tamamen koparmak istemektedir, kendisini izleyen ve anlattıklarına inanmayan takipçilerinden kaçar. İlk önce amaçsız bir şekilde Münih'te, artık kendisine yabancılaşmış bu kentte şaşkın şaşkın gezinir. Bir meyhaneye gider, tilt oynar, müzik kutusundan Chuck Berry'nin bir parçasını dinler, telefon eder, eski arkadaşlarını ziyaret eder. Fakat, artık hepsi boştur.

İki gün sonra Münih'ten ayrılır ve Berlin'e uçar. *Aynı Oyuncu Yine Atıyor:* Aynı işler tekrarlanır. Hanns yine çeşitli insanlarla karşılaşır, eski bir bayan arkadaşının evinde kalır, ancak aralarındaki konuşmalar soğuktur. Bu konuşmalara iletişim bile demek abartma olur. Hanns, arkadaşına hapishanede

kaldığı yılı anlatmaya kalksa, 1 yıl konuşması gerektiğini söyler. Bir keresinde Berlin'deki sinema programlarını öğrenmek için ilgili telefon servisini arar. Telefondaki adam ve hattın diğer ucunda mekanik dişi ses. Bu sahne yaşamda böyle bir şey ne kadar sürerse, o süre boyunca izlenir. Ancak yine de seyretmekten hoşlanacağı bir film bulamaz.

Hanns hâlâ takip edildiği duygusu içindedir. Rastlantı sonucu bir gazetede fotoğrafı çıkınca (Berlin'de ansızın bastıran kışla ilgili olarak) paniğe kapılır: «Eyvah, bunu *onlar* da görecek» der.

Asıl amacı Amerika'ya bir vize bulmaktır, bu konuda güçlük çıkınca, Amsterdam'a uçar. Film kesik bir uçak pisti görüntüsüyle sona ermeden önce, Mahler'in bir senfonisi ile birlikte Hanns'ın bayan arkadaşı Berlin'deki evin penceresinde görülür. Yüzünde tam anlamıyla bir melankoli ifadesi vardır. Yas değil, yalnızca melankoli. Ve bu melankoli kesin ve değişmez gibidir.

Belki de *Kentte Yaz*'ın böyle yalın anlatımı - perde de görülenden bambaşka bir film getirir insanın aklına. Başlarda polisiye bir öykünün parçaları gibi görülen, izleme (bu bir otomobille sembolize edilmiştir) ve kaçış öyküsü motifinde «action» gibi bir şeyler sezdirilse de, filmin geri kalanı sakin ve rahat bir biçimde bir anti-öykü gibi akar, artık hiçbir şey gelişmez, hatta «kahramanın» gezileri bile ileri doğru bir hareket anlamı taşımaz. Hanns yerinde saymaktadır: Münih'te, Berlin'de ve herhalde —artık görülmese bile— Amsterdam'da.

Bir *Kent Filmi,* bir kentler filmi. Aslında insanın artık Münih'te, ya da Berlin'de yaşayamayacağı anlatılır, yaşanmazlık görsel olarak vurgulanır. Bu film iki kenti olduğu kadar, kahramanın amaçsız kaçışını da anlatır. İlk kez Wenders kısa filmlerinden bilinen stil yöntemlerini, bir öyküyü anlatmak için kullanır. Yine sonsuz uzunlukta araba gezileri vardır, hiç kesintisiz gerçekteki uzunlukları kadar gösterilirler. Kudamm'a bir çıkış 8 dakika sürer. Ya da Münih otoban'ından geçerken, tünele girince de film kesilmez ve iki dakika boyunca resim kararır.

İç odalardaki çekimler de benzer bir biçimdedir: Odalar, evler bütünüyle görünür, Hanns ve konuşma arkadaşları da hemen hiç hareket etmezler. Genellikle orada burada durulur ve hiçbir zaman bir konuşmaya dönüşmeyen tek tek cümleler söylenir. Konuşmalarda yakın çekim yapılır, veya kamera yaklaşır...

Üçüncü bir boyut: Durgun kent manzaraları. Hanns bir kez Berlin'de bir benzin istasyonundan çok etkilenir. Orada ilginç isimli bir benzin markası «Amoco» satılmaktadır. Hanns ve kamera uygun açıya gelince, perdede yalnızca «Amoc» okunur. Bu onun içinde bulunduğu bilinç durumunu yeterince yansıtmaktadır.

Sonra Berlin'de Nollendorf meydanındaki bir sinemanın uzun bir çekimi vardır. «Metropol» genç stilde yapılmış güzel, ve eski bir binadır. Böyle şeyler *Kentte Yaz*'ı aynı zamanda tarihsel bir film haline getirir. Bu bina bugün hâlâ eski yerindedir, ancak burada artık Berlin'in en pahalı diskotek'i vardır. İlişkilerin ironisi: 1979'da Berlin Film Festivali o sinemada yapılmıştı.

Bir keresinde de üç dakika boyunca bir televizyon aleti görülür. Televizyonda Bremen Radyosunun efsanevi dizisi «Beat Club» gösterilmektedir. Kinks grubu «Days» parçalarını çalar. Film Kinkse ithaf edilmiştir. *Kentte Yaz*'da onlarm birkaç parçası vardır, ancak filmin adı Lovin Spoonful'dan alınmıştır. John Sebastian'ın bir bestesi de yer alır: Hanns Berlin'de karla kaplı Spree kıyısı boyunca yürürken, kamera onu hafif aşağıdan izler ve bu arada «Hot Town, Summer in the City...» şarkısı duyulur. Bu belki de filmin en güzel sahnesidir, çünkü görüntü ve ses en şaşırtıcı çelişkiyi sergiler.

Film boyunca Kinks'in şarkıları duyulur: Kudamm'dan yukarı çıkarken, uzun otomobil yolculuğunda «There's Too Much On My Mind»; Hanns, Berlin'de şehrin merkezinde koşarken, çok salınımlı bir kamerayla birlikte «Rainy Day in June»; Hanns Münih'te bilardo oynamak için buluştuğu sırada «See Your Friends» (Wenders bu parçayı kendisi çalmaktadır ve o sırada bilardoya oldukça düşkün olduğu da bu sahnelerden anlaşılır); Hanns eski bayan arkadaşını ziyaret ettiği sırada «Sittin On My Sofa» çalınır.

Bu düşük bütçeli filmin cazibesi, kamera yüksekliği ile montajın tamamen uyuşmasından ve bunların usta bir müzikle bütünleşmesinden ayrıca, «*Kentte Yaz*»ın taşıdığı «mesaj» dan ileri gelir. Wenders yaşanılan döneme has tipik bir duyguyu, ince bir biçimde resme aktarmasını şöyle tanımlar: «1969 ve 1970'lerin duygusu, birçok insan için büyük bir yanılgı ve kapsamlı bir yoksunluktu. Bu film bugün bana bunu anımsatıyor. İnsan kendini yalnızca iktidarsız ve güçsüz değil, aynı zamanda hareketsiz ve içi boşalmış hissediyordu... Baş oyuncu için tek duygusal ilişki müziktir. Hanns bunun eksikliğini cezaevinde çok duymuştu.

Bu sürekli çekingen tutum baş oyuncuların birbirleriyle konuşmada çektikleri güçlükle daha da pekişir. Wenders: «Zorluk daha çok birbiriyle konuşmayı istemek noktasındadır. Belki insanlar hiç de konuşmak istemiyordur. *Kentte Yaz*'da hiç istemiyorlar, böyle bir ihtiyaçları yok. Başka türlüsünü zaten çok daha baskıcı buluyorum. Bu depresif bir film değil, depresyon üzerine bir filmdir.»

Tabii ki *Kentte Yaz* acıklı bir film değildir. Daha çok —özellikle sonunda— camdaki kızın havasıyla verilen yaygın bir melankoliyle biter. Bu iki saatlik sinema gösterisinde tek başına umutsuzluk yaratmayacak kadar çok düşsel sahne vardır: Hanns yaşlı bir arkadaşıyla konuşurken, arkadaşı ona John Wayne'nin bir western filminin öyküsünü anlatır (*Three Godfathers,* Yön: John Ford), bu öykü daha da eskiye uzanırsa Üç Kutsal Kral efsanesi ile buluşur; sonra ikisi sinemaya giderler. Ya da daha önce değinilen bilardo sahnesi veya genç kızın üzüntüsü. Ve en sonunda uçaktan çekilen resim. Pistin batan güneşi yansıtan kısmı (bu görüntü hemen hemen aynı şekilde *Alis Kentlerde, Amerikalı Arkadaşım* ve nihayet *Nick' in Filmi*'nde de vardır).

Bütün bunlar, her şeyin başka türlü olabileceğine, sonsuza dek üzüntüye boğulup kalınmaması gerektiğine dair işaretlerdir. Ve az sayıdaki diyaloglar sırasında Hanns ya da karşısındaki kendisine dair bir şey anlattığı zaman, kişiler dilsizliği kırar, yalnızca geçici olarak eylemsiz kalmış, dostluktan uzak, çevrelerinde engellenmiş ancak boğulmamış kişiler olarak gö-

rünürler. Kentlerde kışın soğuğunda, hâlâ gelecek yazın umudu yaşar. Değişim olasılığı bu filmde donmuş, ancak ölmemiştir.

Wenders'in oyuncularınm, stilizasyon yöntemiyle sağlanan bilinçli yapaylığı; onların durumunu açıklama gerektirmeyecek kadar yalın anlatır, çünkü her şey resimlerde açık seçik görülebilir.

Kentte Yaz'ın biçimsel düzeydeki bir özelliği de belli bir ilerici, estetik anlamı olmasıdır. Bu da ses düzenidir. Sesler orijinal olarak kaydedilmesine rağmen, yönetmen orijinaldeki konuşmaların hemen hepsini değiştirmiştir.

Genellikle dışardan gelen müzik bir yana bırakılırsa, orijinal sesler, daha çok oyuncuların sesleri, gerçek metinleri geçmiş zamanda yineleyen sesler ile örtülürler. Örnek: Orijinal seste şu işitilir: «Paranın nerede olduğunu ben de bilmiyorum.» Bunun üzerine dışardan bir ses «Paranın nerede olduğunu bilmediğimi söyledim». Bu stil yöntemiyle Wenders bir yabancılaştırma boyutu daha ekleyerek, zaten bozulmuş olan iletişimi bir filtreden daha geçirir ve böylece kişiler arasındaki uçurumu daha net bir şekilde vurgular.

Bu yöntem biraz Rainer Werner Fassbinder'in denemelerinin öncüleri gibidir. Fassbinder (*Maria Braun'un Evliliği*'nden sonra) hemen her filminde birçok ses boyutu kullanmıştır, bunlar zaman zaman uyumludur, ama aynı zamanda birbirlerini bozar ve karşıt yorumlara yolaçarlar. Wenders, bu filmden beri benzer bir teknik kullanmamış, ancak sürekli olarak *Amerikalı Arkadaşım*'daki Tonsy-sisteminde açıkça görüldüğü gibi, orijinal sesin olanaklarıyla çeşitli denemeler yapmıştır.

Hiç yoktan kaçış hareketleri

Kalecinin Penaltı Korkusu 1971 (Dire Angst des Tormanns beim Elfmeter)

Josef Bloch (Arthur Brauss) profesyonel bir futbolcu, kalecidir. Bir maç sırasında hakemle kavga ettikten sonra dışarı atılır. Sonra amaçsız bir biçimde Viyana'da gezinir, bir sinemaya girer, orada bir kavgaya karışır, sinema gişesindeki kızı evine dönerken izler, onunla konuşur ve birlikte kızın evine giderler. Kızın adı Gloria'dır, havadan sudan konuşurlar. Sonunda geceyi birlikte geçirirler. Ertesi sabah, kahvaltıdan sonra adam kızı hiç yoktan boğuverir. Paniğe kapılmadan şehirlerarası bir otobüse biner ve Burgenland'a gider. Gece indiği küçük bir köyde bir oda tutar. Aynı yerde eskiden tanıdığı kadın (Kai Fischer) pansiyon işletmektedir, ertesi gün onu ziyarete gider. Kadını bulur, konuşurlar, ancak paylaşacak bir şeyleri yok gibidir. Bloch köyde kalır, Viyana'da olanlar burada da tekrarlanır: Gezinir, köy sinemasına gider, bir meyhane kavgasına karışır, arasıra köy sakinleri ile üç beş kelime konuşur. Gazetede, polisin gişeci kız cinayeti hakkında ilk ipuçlarını bulduğu haberini ilgisiz bir şekilde okur: Bloch, takımıyla maça gittiği ABD'den getirdiği bazı Amerikan bozuk paralarını kızın evinde unutmuştur. Sonunda bir futbol maçına gider ve bir futbol meraklısıyla kalecinin penaltı sırasındaki korkusu üzerine konuşur. Kaleci topun hangi köşeye gideceğini hiçbir zaman bilemez. Aynı şekilde penaltıyı atan da kalecinin hangi köşeye atlayacağını kestiremez...

Peter Handke'nin 1970'de yayınlanan aynı isimli romanından uyarlanarak çekilen bu filmin adı, başlıbaşına bir kavram haline gelmiştir. Tıpkı Alexander Kluge'nin *Sirk Çadırındaki Artistler Çaresizdir* filmi gibi. Ancak Wim Wenders'in, kitabın yayınlanmasından hemen sonra çekilen bu ilk büyük filmi, seyirci çekme konusunda romandan pek yararlanamadı. Gerçi *Kalecinin Penaltı Korkusu* televizyonda en iyi yayın saatinde gösterildi, ancak bir futbol filmi bekleyen seyircilerin büyük çoğunluğu filmi şaşkınlık ve hoşnutsuzlukla karşıladı. O dönemdeki televizyon eleştirileri bunun açık bir göstergesidir. Bölük pörçük yazılar çoğunluktaydı, hemen hiçbir eleştirmen filmin biçimsel-içeriksel uyumunu gereği gibi kavrayamadı.

Gerçekten de Handke-Wenders ortak çalışmasından kolay hazmedilemeyecek bir sentez ortaya çıkmıştı. Yüzeysel televizyon oyunlarına alışmış olan izleyicinin kafasının karışması doğaldı. Daha çekim sırasında Wenders, sıradan bir ekran gösterisi yapmadığını biliyordu. Çekim çalışmaları arasında yapılan bir röportajda şöyle diyordu:

«Bu filmin, popüler bir film olacağını sanıyorum. Çok özel, imal edilmiş bir şey değil, çok basit bir şey yapmaya dikkat ettim, fakat bunu, kendimi saf göstermek için değil, filmi yalnızca futbolla ilgili olduğu için seyredecek insanların da ilgisini çekmek amacıyla yaptım. Film gerçekten futbolle başlıyor ve sırf belki bu nedenle ekranın başına gelecek kişiler de var. Aslında insanları rahatsız edecek şeylerden özellikle kaçındım. Filmin rahatça anlaşılan bir film olacağına inanıyorum, mistik, esrarengiz ya da kapalı hiçbir şey yok, ancak çok kişi bunu kavramakta büyük zorluk çekiyor, filmde görülenden öte hiçbir şey olmadığını ve Bloch'un yaptıklarından başka hiçbir şeyi simgelemediğini anlamaları zor oluyor. Ve belki de özellikle bu nedenle filmi basitleştirmeye çalıştığım için, çok kişi filmi anlaşılmaz bulacak ve çok kişi gördüğünün arkasında başka şeyler aramak gerektiğini sanacak...»

Gerçekten de çok kişi aynen böyle düşündü. Aslında film yalnızca *Kentte Yaz*'ın başka araçlarla sürdürülmesiydi, ancak bu filmi de o sıralar pek kimse bilmiyordu (ve hâlâ da çok az kişi bilir).

Kalecinin Penaltı Korkusu filminde cinayet dışında, gündelik ve bildik olmayan hiçbir şey yoktur. Bloch filmin hiçbir anında alışılmamış bir şey yapmaz, polisiye bölümlere yalnızca değinilip geçilir, konuşmalar da öyledir. Anlamsız oldukları için çözülmeleri gerekmez.

Cinayetten sonra bile Bloch kaçmaz. Köye gidişi bu olay olmasa da, yapabileceği normal işlerden birisidir. Wenders işte yalnızca bunu —ne azını, ne fazlasını— gösterir. Ancak resimlerin berraklığı, yalnızca gördüğünden fazlasını görmek istemeyen seyirciler için bir araçtır. Bu resimlerin arkasında başka bir gizem yoktur.

Wenders için öykü önemli değildir. Öykünün anlatımı ön plandadır. Eğer bu film bir gerçeği anlatıyorsa, bu gerçeği öykü olarak bir anlatım daramaturjisinin gereklerine tabi kılmaz. Olayların akışı, kameranın dikkatli izlenmesi ile, kavranır. Diğer filmlerde büyük çoğunluğun nasıl rahata alıştığı düşünülürse, bu filmin ne kadar rahatsız edici olduğu anlaşılır. Klasik filmlerdeki gerilim temposuna göre bu film gerçekten olaysızdır. Ancak, tıpkı bir etnolog gibi, kaleci Bloch'un günlük yaşamına eğilenler şaşırtıcı şeyler keşfederler: Günlük akışı belirleyen, ancak pek farkedilmeyen birçok küçük olayla karşılaşırlar. Bloch sinemaya gider, gişedeki kıza ısrarla bakar; günbatımında otobüsle kırlık bölgelerden geçer; gazete okur; bir meyhanede bira içer; müzik dolabını kullanır; Gloria ile kahvaltı eder; oda hizmetçisi ile konuşur.

Günlük yaşamın sıradanlığındaki gerilim tam anlamıyla yaşanır. Her ne kadar Wenders, Handke'nin metnini, kendi anti-öyküsünü anlatırken izlediği belirsiz bir patika gibi kullansa da, romandan aynen nakledilen diyaloglar yine de önemlidir, çünkü oyuncuların stilize oyunlarıyla birleşince, birer «alıntı» etkisi yaparlar. O zaman günlük yaşamdan gözlemler fiziksel görüntülerin yansımasıyla kırılır ve konuşmalar yabancılaşır, Konuşmanın, hiçbir zaman sinemadaki görüntülerin üstüne çıkamayacağını Wenders, sezdirmeden sergiler. Romanın sonunda, Handke'nin sözcükler yerine resim yazısı kullanarak, harflerin soyutluğu yerine görselin doğrudanlığını vurgulaması, filmin asıl konularından biri olmuştur. Bunun tersine sonunda,

Bloch kalecinin davranışı konusundaki fikirlerini söylerken bu düşüncelerin kamerayla saptanmasından önce sözle ifade edilmeleri gerekir.

Böylece roman ve film arasında büyük bir fark ortaya çıkar. Metin gerçeğin bilincine dikkat çeker, film gerçeği sergilemekle yetinir. Ancak burada her film teorisinin eski tartışma konusu yeniden alevlenir: Gerçek yansıtılır mı, yoksa film yalnızca kendi gerçekliği ile kendini sürekli yeniden mi yaratır? Wenders, serinkanlı anlatımı ile fiziksel gerçeğin tanımlanmasında günümüzün kaba-natüralist eserlerinden daha başarılıdır. Böyle eserler yalnızca yüzeysel bir toplum eleştirisi yapar, daha ideolojik görünmeye çalışırlar, bu da fantazi ve kavrama yeteneğinin yokedilmesi demektir.

Kalecinin Penaltı Korkusu, Howard Hawks'ın filmleri ile karşılaştırıldı. Bu tür karşılaştırmalar çok kolaydır ve hemen enflasyonist biçimde yaygınlaşır. Ancak yine de bazı koşutluklar dikkat çekicidir. Örneğin Hawks'm (*Hatari* ya da *Kızıl Çizgi* 7000) gibi filmleri de maceralı öykülerine karşın gerilimden yoksundurlar. Onun filmlerinde de öyküler dinginlik içinde akıp giden durumlarla anlatılır. Belki de onun için insan bu filmleri seyrederken kendini güvenlik içinde hisseder, çünkü beklenmedik hiçbir şeyin patlak vermeyeceği ve her şeyin normal akışını izleyeceğinden emin olabilirsiniz. *Kalecinin Penaltı Korkusu* da benzer bir işlevi yerine getirir.

Böylece film daha çok Amerikalı yönetmenleri anımsatır: Anlam yüklü konuşmalar yerine, resimlerle oynanır. Jürgen Kniepers'in müziğinin de bunda payı vardır, müzik taklide kaçmadan Hitchcock'un motiflerini ya da Western-müziklerini andıran tınılar verir. Bu tınılar da çok az kullanılmıştır ve olayları resmetmek yerine daha çok çerçeve çizerler. Bundan sonra Wenders'in özel bestecisi haline gelecek olan Knieper, bu filmde ilk kez resimleri ezmeyen, ancak onlara yeni boyut katan bir müzik besteleyebileceğini göstermiştir.

Kısa süre önce 12.000 marka gerçekleştirilen *Kentte Yaz*'a göre bu filmin yapımı, yönetmeni de önemli ölçüde değiştirdi. Çalışma koşulları birdenbire tamamen profesyonelleşmişti, 35 mm'lik filmle üstelik renkli çekiliyordu. Filmin bütçesi 600.000

marktı. Bu para Avusturya Televizyonu ORF, WDR ve yeni kurulan PIFDA Film Yönetmenleri Birliği tarafından ortaklaşa sağlanıyordu. PIFDA, genç Alman film yapımcılarının kurdukları örgütün bir yan koluydu.

Süresi belirli bir çekim planı, büyük dekorlar ve ilk kez profesyonel oyuncularla çalışmak (Arthur Brauss, Erika Pluhar, Kai Fischer, Libgart Schwarz) en azından Wenders'in şimdiye kadar alıştığı kendiliğindencilikten biraz vazgeçmesini gerektirdi. Dikkatli ve titiz planlama, daha çok çalışmayla birlikte, bazı yararlar da sağladı:

«Bundan önceki filmlerde ben yalnızca bazı şeylere karar veriyordum. Ancak çekim sırasında, bazı şeyler üzerinde etkinlik sağlanabiliyordu. Şimdi birdenbire en küçük ayrıntıya varıncaya dek her şeyi biraraya getirebiliyorsun. Sahneye o sırada çıkan birinin üstüne ne giyeceğinden, havanın nasıl olduğuna varıncaya dek... Eğer güneş yoksa, güneş çıkana kadar iki gün daha bekliyorsun, ya da günbatımı yeterince güzel değilse çekimi ertesi güne erteliyorsun. Böyle çalışmanın da büyük yararları var.» (Wim Wenders)

Bu kentin sınırlarında dünya bitiyor mu?

Kızıl Harf 1972

«17. yüzyılın ikinci yarısında Kuzey Amerika. Bir kuşaktan beri Avrupa'dan Amerika'ya göçenler Atlantik kıyısındaki kamplarda yaşıyorlar. Balta girmemiş vahşi ormanlar Hollandalıları, İngilizleri ve Fransızları birbirinden ayırıyor. Topraklar henüz Kızılderililerin.»

Ağır bir orkestra müziği eşliğinde film bu satırlarla tanıtılıyor. Tek başına bir yolcu (Hans Christian Blech) küçük bir kent olan Salem'e doğru yürüyor. Kentte tam o sırada yıllık mahkeme vardır. Güzel genç bir kadın, Hester Prynne (Senta Berger) çarşı meydanında zincire vuruludur. Elbisesini büyük kızıl bir «A» harfi süsler. A harfi «Adultery» *(zina)* sözcüğünü simgeler. Olay şudur: Hester Prynne'nin evlilik dışı bir çocuğu vardır, ancak kadın çocuğun babasının ismini sakladığı için, mahkeme onu aforoz etmiş, kent dışında bir kulübede yaşamaya ve bu «A» harfini taşımaya mecbur kılmıştır. Ayrıca her yıl bir kere yobaz vatandaşların önüne çıkarak, onların aşağılamalarına da katlanmak zorundadır.

Salem'de toplum dışına atılmış ve kent sakinlerinin «cadı» olarak gördüğü bir kadın daha vardır. Bu kadın Hester'e utanç işaretini göğsünden çıkarıp atmasını ve onu aşağılamak için yırtınan kalabalığın karşısına çıkmamasını öğütler. Ancak Hester, göründüğü kadar, kendisine yöneltilen suçu nerdeyse belli bir gururla taşımakta ve bu da onu aşağılayanları daha çok kızdırmaktadır. Başta topluluğun papazı Dimmesdale (Lou Castel) kadını, çocuğun babasının adını açıklaması için yine zorlar. Ancak kadın söylememekte direnir.

Başlangıçtaki yolcu, bütün bunları seyreder. Chillingworth adındaki bu doktor, büyük çileler ve acı deneylerden geçmiş bir kişidir. Bir zamanlar Hester Prynne ile evli olduğu anlaşılır. Günün birinde vahşi ormanlara gitmiş ve şimdi kendisini aldatan karısına karşı intikam duygusuyla dolu, geri dönmüştür. Ancak gerek o, gerek Hester bu gerçeği kent halkından saklarlar. Hester de babasının kim olduğunu kızı Pearl (Yella Rottlander) söylemez.

Garip bir vahşiliği olan bu çocuk yobaz toplumun evcilliğine de uyum göstermez. Yeni vali seçimleri sırasında, seçilme şansı yüksek bir vali adayı, günahkâr bir ananın yanında Tanrıya bağlı olarak yetiştirilemeyeceği için küçük kızı Hester'den ayırmak gerektiği, fikrini ortaya atar. Utanç verici bir sorgulama sonunda, küçük kızın bağnaz-dinci toplumun ahlaki kavramlarıyla pek ilgisi olmadığı anlaşılır: Küçük kız kendisini annesine Tanrı'nın armağan etmediğini, annesinin onu bir elma ağacından kopardığını söyler. Mahkeme üyeleri, kızı annesinden ayırarak, gerçek bir Hristiyan gibi yetiştirilmesine karar verirler. Hester acı ve panik içinde Papaz Dimmesdale'ye koşar ve ondan yardım ister. Papaz ateşli bir konuşma yapar ve Salem mahkeme üyelerini küçük kızı annesinden ayırmamaya ikna eder. Seyirci artık anlamıştır: Dimmesdale herhalde kızın babasıdır, günahı işleyen kişi toplumda sayılan, sevilen, örnek alınan kişidir.

Papaz, bu suçun acısı altında Hester'den daha fazla ezilmektedir. Bunun sonucu ağır bir hastalığa yakalanır. Doktoru, Hester'in eski kocası Chillingworth'tur. Doktor, papazın, karısı ile olan ilişkisini sezinlemektedir, ikisi arasında garip bir ilişki başlar. Chillingworth sürekli olarak Dimmesdale'e acı veren imalarda bulunur.

Yeni valinin seçilmesinden bir gün önce sahilde bir İngiliz gemisi demirler. Hester, kaptandan kendisini, kızını ve Dimmesdale'i Avrupa'ya götürmesini rica eder, ne var ki kızın babasını Salem'den uzakta yeni bir yaşama başlamaya ikna etmesi zordur. Papaz nihayet, kent sakinlerine vereceği son vaazda suçunu itiraf etmeye karar verir, bu arada Hester, Chillingworth'un eski kocası olduğunu da söylemiştir. Papaz

bu itiraftan sonra Hester ve Pearl ile beraber gidecektir. Kadın ve kızı gemiye binerlerken Dimmesdale dehşet içindeki topluluğa yıllarca süren ikiyüzlülüğünü açıklamak için kente gider. Ancak daha önce yığılır kalır. Gömleği açıldığı zaman göğsünde büyük bir «A» harfi görülür. Hester'in elbisesindekine benzeyen bu «A» harfini papaz kendi göğsüne kazımıştır. Böylece Dimmesdale'in Chillingworth'a kendisini hiçbir zaman niçin tam muayene ettirmediği de anlaşılır. Sahildeki büyük yelkenli gemi Hester ve Pearl ile birlikte İngiltere'ye doğru hareket ederken, yeni vali günahkâr papaz'ı boğar. Pearl «Babam öldü, yarın ne güzel olacak» der.

Wenders'in bu üçüncü uzun filmini diğer çalışmalarının izlediği çizgiye oturtmak zordur. İlk gösterildiğinde küçümsenen bu esere ancak 10 yıl sonra bugün yeni bir biçimde yaklaşmak gerekiyor. *Kalecinin Penaltı Korkusu*'ndan sonra *Kızıl Harf* yönetmenin televizyonla yaptığı ikinci ortak çalışmadır. Amerikalı yazar Nathaniel Hawthorne'un bir romanından uyarlanarak Tankred Dorst ve Ursula Eher'in (Yüce Tanrı, Vahşi Amerika'daki Halkından Şikayetçi) adıyla yazdığı senaryoyu Wenders görece zengin bir bütçeyle, Film Yönetmenleri Birliği ve İspanyol yapımcı Primitivo Alvaro'nun ortak desteği sayesinde uluslararası oyuncuların katılımıyla çekmeyi başardı. Bu onun için yeni bir deneydi:

«Çok insan vardı, çekim teknik tarafından belirleniyordu. Oyuncu kadrosu başkası tarafından seçiliyordu ve pek istediğim gibi değildi. Ben Rüdiger Vogel'in Papaz Dimmesdale rolünü oynamasını istiyordum. Ancak bu onun ilk başrolü olacaktı ve İspanyol yapımcı ile WDR onu oynatmamı istemiyordu. Bunun üzerine Lou Castel'i seçtim, o da çok iyi bir oyuncuydu, ancak İtalya'dan çıkarıldığı için (Lou Castel İsveçli'dir) çok kötü bir dönem geçiriyordu. Kederli ve kırgındı, film yapmak içinde pek istek duymuyordu.

Senta Berger de herhalde Hester rolü için ideal bir oyuncu değildi. Oyuncu olarak kastetmiyorum, bu konuda çok iyi, ancak bu rol için... Ancak Pearl'ü oynayan Yella Rottlander, büyük bir keşifti (bu küçük kız daha sonra *Alis Kentlerde* filminde oynadı). Sonra bir de Hans Christian Blech var, o da

sonra *Yanılış Hareket'te oynadı;* o da çok iyiydi.» (Wim Wenders)

Ancak tarihsel bir film çevrilirken karşılaşılan sorunlar Wenders'i çok zorladı. Kostümler, çağın dekoru, 17. yüzyılda bağnaz dinci bir topluluğun içinde bulunduğu hava... Ve teknik zorluklar: Oyuncuların değişik milliyetlerden olması nedeniyle film 4 dilde çekiliyor ve sonra yeniden seslendiriliyordu. Bu aynı zamanda Wenders'in orijinal ses kullanamadığı tek filmidir.

Bu koşullar altında çekilen *Kızıl Harf*'in eleştirmenler ve seyirciler tarafından beğenilmemesi o kadar şaşırtıcı olmadı. Yapımcılar da sonuçtan pek memnun değildi. Filmi 10 dakika kısaltırken, alışılmışın tersine, bir «ara negatif» çıkarmak zahmetine bile katlanmadılar. Kısaltmayı orijinal üstünden yaptılar, böylece ilk çekim yitip gitti.

Alman sinemalarında pek görülmeyen *Kızıl Harf* iki kez televizyonda gösterildi. Eleştiriler yıkıcıydı. Wim Wenders acemilik ve havai yüzeysellikle eleştirildi. Romana çok az bağlı kalan uyarlama da eleştiri konusu oldu. Hatta senarist Tankred Dorst bile Wenders'in çalışması ile kendisi arasına bir mesafe koydu, WDR'nin basına dağıttığı metinde «Bu Wim Wenders'in filmi oldu, yönetmen olarak öyküdeki başka bir şey onun ilgisini çekti ve böylece bu onun öyküsü oldu» diyordu.

Gerçekten de film en önemli noktalarda Nathaniel Hawthornes'un romanından ayrılır. Özellikle sonunda: Kitapta Hester Prynne Salem'e geri döner ve topluluğun hastabakıcısı olur. Göğsündeki işaret de belli bir süre sonra cezası çoktan çekilmiş bir günahın simgesi haline gelir. Romanda şöyle denir: «Ancak acı ve fedakârlıkla dolu yıllardan sonra göğsündeki işaret artık insanlarda alay ve aşağılama duyguları yaratan bir şey olmaktan çıkmıştı, hatta Hester Prynne'nin bu işareti hâlâ taşıması onları eziyordu. Hiçbir zaman kendi çıkarını düşünmediği için, insanlar tüm dertlerini ve kuşkularını ona açıyor, ondan akıl danışıyorlardı.»

Ve romanın sonunda bu işaret kadının mezar taşına küçük bir amblem olarak işlenir... Oysa Wenders'in filminde böyle uzlaşıcı bir ahlak anlayışı yoktur. Hester Prynne'nin

sonunda kızı ile birlikte yaşamın insancıl olmayan otoriter doğmalara bağlandığı bağnaz dinci Salem'den kaçması, zorunlu bir çıkış gibi görünür. Dimmesdale'nin kaderci itirafından sonraki trajik sonu, filmde kitapta olduğundan çok daha fazla, katı ahlak kurallarının rahatsız bir ortamında kimliğini zorlamalarla korumaya çalışan bir toplumun kurallarının kaçınılmaz sonucu olarak görülür.

Doktor Chillingworth tipi, Hawthorne'da olduğu gibi «intikam dolu aldatılmış bir kişi» olarak değil, daha çok toplumun ahlak değerleri sonucu yıkılmış, acı çeken bir kişi olarak çizilir.

Ama her şeyden önemlisi küçük kız Pearl'dür. Romanda saf masum bir çocuk olan bu tip, filmde umut dolu bir seçenektir. Sarsılmaz bir mantıkla sürekli direnmesi (örneğin Tanrıya bağımlılığını ölçmek isteyen mahkeme karşısında) bağnaz dincilerin mazohist yönlerini, çılgın «cadı»nın protestolarından çok daha belirgin bir biçimde gözler önüne serer. Böylece Pearl filmdeki gerçek cadıdır ve katı doktrin üzerine kurulmuş bir düzen için en sonunda toplumla kaynaşan annesinden, daha büyük bir tehdittir.

Film ilk gösterildiği zaman bu unsurların gözden kaçırılması şaşırtıcıdır. Belki bunun nedeni bazı biçimsel zaaflardır. Gerçekten de Wenders çalışma koşullarıyla epeyce zorlanmıştır. Önceki filmlerini yalnızca «On Location» çevirdiği halde bu kez, yönetmekten çok daha fazla şeyler isteyen dev bir mekanizma ile çalışmak zorundaydı. Çekim süresi o kadar sınırlıydı ki, bazı sahnelerin çekimi tamamen unutuldu. Montajcı Peter Przygodda bu eksiği büyük çabalar sonucu örtebildi.

Kameraman Robby Müller'in fotoğrafları daha sonraki çalışmalarının habercisidir. Dışarda çekilen parlak net renkli resimler çoğunluktadır. İçerde çekilen az sayıdaki sahne, büyük bir titizlikle ve itinayla ışıklandırılmıştır.

Biçimsel düzeyde en çok zorluk çıkaran Jürgen Knieper' in müziğidir. Bu müzik ilk duyuşta, kulağa yapışmış bir zamk gibi gelir. Geç romantik dönemin bestelerini hatırlatan bu müzik bütün konuşmaların üzerinde egemenlik kurar. Ama

Knieper'in daha sonra *Yanlış Hareket* için besteleyeceği müziğin bazı motiflerine de rastlanır.

Film üstüste seyredilir ve *dinlenirse,* tarihsel ve malzeme ve müzik motifleri ile bunların biçimsel bağlantısı arasında yine de başarılı bir senteze ulaşıldığı görülür. Epik ve geniş çekim karşılığını yine epik bir ses-müzik düzeninde bulur. Müzik, perdedeki görüntüleri şekillendirmek yerine, onların altını çizer. Müzik, resimlerdeki sanatsallığı pekiştirir. Hester ve Pearl'ün kaçacağı yelkenli geminin karton bir model olduğu daha ilk bakışta anlaşılır. Aynı şekilde Salem kenti de daha çok bir kulisi andırır. Ancak bu olgular dinsel film mekanının, sınırları olduğunu ve dünyanın bu kentin sınırlarında bitmediğini vurgular.

Wim Wenders bu filmini sevmemişti:

«Bir arkadaşım, bana niçin içinde otomobillerin, benzin istasyonlarının ve otomatik makinaların bulunamayacağı bir film çektiğimi sordu. 'İşte bunun için' dedim, ama yaptığımdan yine de çok emin değildim. Bu konuşma *Kızıl Harf*'i çekmeye başlamamızdan önceydi. 17. yüzyılı anlatan bir 19. yüzyıl romanından çekilen bir filmde senaryo, dekor ve oyuncular dışında başka hangi gerçeklik yer alabilir ki?

Çekime başladığımız Köln'de yeraltında bir stüdyoda çalışıyorduk. Akşamüstü geç vakit, tıpkı bir madenden çıkar gibi asansörle gün ışığına çıkıyorduk. Her seferinde ortalığın hâlâ aydınlık olmasına şaşıyordum ve her gün kamerayı alıp, oyuncuların ışıktan kamaşmış gözlerini kırpıştırarak güneşe çıkmalarını çekmek istiyordum. Bunu yapmak sanki günışığına karşı bir borçtu benim için.

Köln'deki son gün, dekorlar yıkılırken, filmde küçük kızı oynayan Yella ağladı. İspanya'da önce kuzeybatı sahilinde deniz kıyısında dış çekimleri yaptık. Bir keresinde açıktan bir şilep geçtiği için çekim yapamadık. Bizim üç direkli gemimiz kartondan yapılmıştı ve çok ince tellerle kameranın on metre kadar önünde havada asılı duruyordu. Bir gün paydos sırasında Hans Christian Blech 8 mm'lik kamerasıyla denizi çekerken, onu öylece kostümü ve kamerasıyla birlikte görüntüle-

mek ve filmde göstermek için dayanılmaz bir arzu duydum. *Kızıl Harf*'te herhangi bir araç kullanma olanağı yoktu.

Madrid yakınlarında, son 14 gün çekim yaptığımız Western köyünde iki katlı bir salon vardı. Burasını diğer evler gibi değiştirip, 17. yüzyılındaki bir İngiliz kentine benzetemiyorduk. Bu nedenle orada çekim yapamıyorduk. Öğle saati herkes bu salonda uzun masalar etrafından yemek yiyordu. Bu salondaki gibi (filme alınmayan) etkileyici ve gerçek sahneler filmde gösterilemezdi, gerçekliği çürük bir elma gibi ayıklamak zorundaydık. Yalnızca bir kez görüntüye bir martı girmişti.

Her film aynı zamanda kendisi ve çekim şartları üzerine yapılmış bir belgeseldir. Benim için *Kızıl Harf* bir daha bu tür çalışmak istemediğim bir zorlamayı ifade eder: Bir daha bir otomobilin, bir benzin istasyonunun, televizyonun ya da bir telefon kulübesinin görünemeyeceği bir film yapmak istemiyorum.

Bu duygusal bir şey ama önemli: Filmde yalnızca mümkün olan, zorlamasız kendine, başkalarına, gökyüzüne, ya da arka planda koşan köpeğe müdahale etmeyen duygulara yer verilmeli. *Kızıl Harf*'te yalnızca çocuklar, ortalığı birbirine katıyorlar. Sanki bir bilim-kurgu filminde geziniyorlar.» (Wim Wenders - WDR'nin basın metninden)

Hatta Wenders, *Timsahlar Ailesinden* adlı bir sonraki filminde *Kızıl Harf*'le dalga bile geçer: Bu filmin başoyuncusu küçük kız babasıyla sinemaya gider. Birlikte *Kızıl Harf* filmini seyrederler. Evde, hangi filme gittiklerini sorunca küçük kız «Kostümlü bir film, öpüşüyorlardı» der. Baba ise, herhalde yelkenli gemi nedeniyle olacak bir «korsan filmi» olduğunu söyler...

Alis Kentlerde 1974

Alman gazeteci Philip Winter (Rüdiger Vogler) bir Münih gazetesi için Amerika üzerine bir röportaj yapacaktır. Film başlarken bir deniz kıyısında oturan Philip kendi kendine Rolling Stones'un «Under The Boardwalk» şarkısını mırıldanır. Önünde bir dizi polaroid fotoğraf vardır ve yazacağı röportaja malzeme sağlamak için aralıksız olarak bu tür resimler çekmektedir. Ancak bir gün üzüntüyle «Fotoğraflarda hiçbir zaman o anda gördüğüm şey çıkmıyor» diye yakınır. Philip büyük bir Amerikan arabasıyla ABD'nin kırsal bölgelerinde ve kentlerinde gezinir. Her şeyi yabancı ve itici bulur. Otomobilin radyosunda hep birbirine benzeyen programlar vardır ve sürekli reklamlar tarafından kesilirler. Philip «Hiçbir şeyi sonuna kadar dinleyemiyorum» diye kızar. Motellerin her yanına, sayısız kanaldan insancıl olmayan programlar yayınlayan bir yığın televizyon aygıtları yerleştirilmiştir.

Bir keresinde Philip John Ford'un *Young Mr. Lincoln* filminden bir sahne izler. Öfkeyle ekranı kırar. Yapması gereken röportajın altından kalkması gittikçe zorlaşır. Sonunda arabasını satar ve New York'a geri döner. Orada gazetenin bürosuna uğrar ve geziden kalan bir yığın fotoğrafı verir, ancak ortada ne metin vardır ne de röportaj. Büroda «Fotoğraf istemiyorduk, bir öykü yazacaktınız» derler ve yazıyı da zamanında getirmediğini söylerler. Philip aynı gün Münih'e dönmek ister, ancak Almanya'daki havaalanı personelinin grevi nedeniyle dönemez. Danışmadan, ertesi gün Amsterdam'a uçabileceğini söylerler. Bu arada Almanya'ya gitmek isteyen genç

bir Alman bayan Lisa von Damm (Lisa Kreuzer) ve küçük kızı Alis (Yella Rottlander) ile tanışır.

Lisa, kocasından yeni ayrılmıştır ve yalnızlık duygusuna kapılmıştır. Philip ona ve Alis'e otelde bir oda bulur. Ertesi gün birlikte Avrupa'ya döneceklerdir. Philip Amerika'daki son gecesini bir kız arkadaşıyla (Edda Köchl) geçirmek ister, ancak kız onu şu sözlerle reddeder: «İnsan kendini kaybederse, duymayı, görmeyi de unutur.» Philip'in de başına gelen budur. Kız, nasıl yaşanacağını kendisine de kimsenin öğretmediğini öne sürerek, teselli etmek istese bile, yardımcı olamayacağını söyler.

Hayal kırıklığına uğrayan Philip, geceyi geçirmek için otele Lisa ve Alis'in yanına döner. Lisa ona kendi öyküsünü anlatır, aralarında bir an duygusal bir ilişki olasılığı belirir, ancak sonra yalnızca aynı yatakta yatarak uyurlar.

Ertesi sabah Lisa kaybolur. Geride bıraktığı bir kağıtta, saat 13'de Philip ve Alis'le Empire State Building'de buluşmak istediği yazılıdır. Ancak Lisa bu randevuya gelmez. Philip yalnızca onun aşağıda bir adamla birlikte yürüdüğünü görür. «Aha, No Flight To Germany.»

Geriye döndüğü zaman otele bir haber bırakılmıştır: Alis'i de alarak Amsterdam'a gitmesi istenir. Lisa bir süre daha kalarak, zor durumdaki kocasına yardım etmek zorundadır. Philip Alis'e hem eve dönmek hem, New York'ta kalmak istediğini söyler. Ancak parası bitmiştir. Philip uçakta yine polaroid resimler çeker. Alis resimlerden birini şöyle yorumlar: «Ne güzel resim-bomboş.»

Amsterdam'a gelince ikisi birden boş yere Alis'in annesini beklerler. Yavaş yavaş ikisi arasında bir dostluk başlar. Ancak Philip buna karşı direnir. Küçük kız ona kenti gösterir, eskiden burada oturmuşlardır. Ancak gazeteci kenti gezmek istemez, onun amacı sinirine dokunmaya başlayan Alis'ten bir an önce kurtulmaktır. Lisa iki gün sonra da dönmeyince, Philip'in onu başından atmak istediğini anlayan Alis kendini havaalanı tuvaletine kilitler. Philip, onu büyükannesine götüreceğine söz verince tuvaletten çıkar. Ne var ki Alis büyükannesinin oturduğu kentin ismini birden hatırlayamaz. Philip bir dizi kent

ismi saydıktan sonra küçük kız Wuppertal isminde karar kılar. Böylece ikisi Wuppertal'e yollanırlar. Oraya vardıklarında yeni bir sorun ortaya çıkar: Alis büyükannesinin soyadını da bilmez. Alis, büyükannesinin oturduğu yerden geçerlerse evi tanıyabileceğini öne sürer.

Böylece umutsuz bir arayış başlar. Komik bir telaş içinde Philip bir Renault 4 kiralar ve Alis ile birlikte yörede girip çıkmadık yer bırakmazlar. Alis'in tanımlamaları arayışı kolaylaştıracak türden değildir. Ancak ikisi arasında yavaştan bir arkadaşlık başlar. Philip yavaş yavaş uyuşukluğundan kurtulur gibidir.

Bir süre sonra Alis itiraf eder: «Büyükannem zaten Wuppertal'de oturmuyor.» Bunun üzerine Philip onu polise teslim eder, onlar Alis'e daha çok yardımcı olabileceklerdir. Ertesi gün Philip, Chuck Berry'nin bir konserine gider (bu konser sahnesini Wim Wenders, Alan Pennebaker'in *Keep On Rockin* filminden yürütmüştür). Otel'e döndüğü zaman Alis ordadır. Polisten kaçmıştır. Büyükannesinin nerede oturduğunu artık anımsamıştır: Ruhr bölgesinde. Büyükannesinin evini gösteren bir fotoğrafı sakladığını ve soyadının Krüger olduğunu anımsar. Philip, Alis'i özlemiş gibidir, yeniden döndüğüne nerdeyse sevinir. Arayış yeniden başlar ve izler bu kez onları Essen yakınlarında eski madenci evlerine götürür. Yoldan geçen biri bu evlerin yıkılacağını söyler. Alis «Yazık, ne güzel eski evler» der.

Nihayet Gelsenkirchen'de evi bulurlar. Ancak büyükanne oradan taşınalı çok olmuştur. Yalnızca bir İtalyan aile bulurlar.

Alis ve Philip yüzmeye giderler. Havuzda bir kadınla tanışır ve geceyi onun evinde geçirirler. Philip için yine bir ilişki olasılığı belirir. Kadın, ikinci yatağın biraz alçak olduğunu söyler, ancak sabahleyin ikisi de aynı yataktadır.

Alis onu «Sen hep yalnız yatmak istemez miydin?» diye erkenden kaldırır. Yolculuk devam eder. Philip bir gazetede Alis'in arandığını okur. Haberde küçük kızın polisten kaçışı da anlatılmaktadır. Ren Nehrin'den feribotla geçerken bir polis Philip'i bulur: Alis'in büyükannesinin adresi saptanmış ve

Lisa da Münih'te yeniden ortaya çıkmıştır. İkisi birlikte Duisburg'dan Münih'e hareket ederler. Bu uzun bir yolculuğun son etabıdır. Trende Philip gazetede John Ford'un öldüğünü okur. Film trenin penceresinden başlayan bir helikopter çekimiyle sona erer. Sonra kamera yeniden göğe yönelir ve sonunda Ren bölgesinin tümü görünür. Tren ufukta yavaş yavaş kaybolur.

Alis Kentlerde, çok gerçekçi bir masaldır. Alman gazetecinin Amerika'da amaçsız gezinişi, en azından onun kadar üzgün ve umutsuz bir kadınla karşılaşması sonucu kesilir. Kadının kızı, dokuz yaşındaki Alis, onu alır ve başka bir geziye, doğrudan doğruya bir ütopyaya götürür. Bu gezi aynı zamanda, nerdeyse her şeye boşvermiş olan Philip'in kendini bulmasını da sağlayacaktır.

Alis Kentlerde çok uygun bir isimdir. New York'ta, Amsterdam'da, Ruhr bölgesinde kent yaşamının çeşitli yönlerine çocuk gözünün büyülteci ile bakılır. Başlarda Philip'le beraber Amerika'da yaşanan yalnızlık ve yitiklik duygusunun yerini tıpkı Philip'te olduğu gibi, Alis'in uyanık merakı ile çevreye yeniden bakış, kentleri ve insanları gözlemleme alır. İkisi arabada amaçsız bir şekilde dolaşırken Wuppertal'in, Gelsenkirchen'in ve Oberhausen'in birbirlerinden kolay ayırt edilemeyeceği anlaşılır.

Bütün bunlar Alis'in eve dönme tutkusu ile yönlendirilir. Fakat aynı zamanda Philip'le gezinti küçük kız için başlıbaşına bir amaç haline dönüşür. Birden bir macera başlamıştır. Bu macera heyecanı yavaş yavaş Philip'e de geçer. Genç adam nerdeyse herhangi bir şeyden zevk almayı unutmuş gibidir, hiçbir yerde kendini evinde hissetmemektedir. Amerika'daki işinde ve kişisel ilişkilerinde başarısızlığa uğramıştır. Bu olgu filmde daha başlamadan biten ilişkilerde sezinlenir, Lisa ile ve daha sonraki yüzme havuzundaki kadınla aynı şey yaşanır.

«Nasıl yaşanması gerektiğini ben de bilmiyorum, bana da bunu kimse öğretmedi.» New York'ta, ABD'den ayrılmadan bir gece önce yanında kalmak istediği kız arkadaşı ona böyle söyler. Philip bu sırada, sürekli olarak insancıl olmayan televizyon programlarının yalnızca mevcut ilişkilerinin sürdürülme-

sinin reklamını yaptığından sözetmektedir. Bu sahnede ikisi de haklıdır. Böylece Philip'in durumu iyice açıklığa kavuşur. Görmeyi ve duymayı unuttuğu için röportajını bitirememiştir. Amerika'yı artık yalnızca Polaroid makinasıyla algılıyabilmektedir. Fotoğraflar birkaç dakika içinde netleşince resimde neyin ne olduğunu da anlayamaz, çünkü daha önce çektiği motiflere iyice bakmamıştır bile.

Philip, «Korkmaktan korkuyorum» der bir keresinde Alis'e. Filmin birinci bölümü bunu anlatır. Philip'in şaşkınlığı Amerika gezisi sonucu ortaya çıkmamış, ancak bu gezide coğrafi ve sosyal ortamını bulmuştur. Gezi sırasında durumunun gittikçe kötüleşmesi boşuna değildir. Eğer Alis olmasa, Almanya'da dönüşte bu soruna bir çözüm olmayacaktır. Ancak küçük kız acil gereksinimleri ile (sürekli açlıktan yakınmaktadır) Philip'i kendi sorunlarından uzaklaştırır, onu başka şeylerle uğraşmaya zorlar, bakışlarını yeniden, gerçeğe yöneltir. Gezinin sonlarına doğru Alis, Philip'e artık çoktandır fotoğraf çekmediğini hatırlatır. Philip öyküsünü yazamamış, ancak kendisi bir öyküye konu olmuştur. Bu öykü Almanya'ya döndükten sonra gelişir. Philip'in ABD'de yaptığı plansız gezilerle, Ruhr bölgesinde yaptıkları plansız, ama bir amaca yönelik geziler arasında bir bağlantı vardır. Oradaki geniş ve sonsuz araziler, burada yerini kentlere yoğun yerleşim merkezlerine bırakır. Philip yeniden insanlara yaklaşır.

John Ford'un *Alis Kentlerde*'nin çekimi sırasında ölmesi bir rastlantıdır. Ancak Philip'in Münih'e dönerken trende, Süddeutsche Zeitung'dan onun ölümünü okuması bir rastlantı değildir. Bu yönetmenin filmleri de yolculukları ve kavuşmaları ele alır. Kahramanları oradan oraya dolaşır ve aynı zamanda yuva özlemi çekerler. Philip'in özlemi de budur. Belki sonunda nereye ait olduğunu anlayacaktır. Ütopya görüntülerde gizlidir.

Alis'in geçici olarak yuvasız kalması, Philip'inki gibi insanın gezdiği her yerde iz bırakması ve bu izlerin oraya yeniden dönüşü engellemesi nedeniyle değildir. Philip içinse sorun budur. Alis'in annesiyle geçirdiği kısacık gece bile böyle bir anı yaratmıştır ve Philip bu anıdan kurtulmak ister. Kurtul-

mak istemekte ne kadar haklı olduğu, kadını Empire State Building'den, yani çok uzaktan kocasıyla birlikte gördüğü zaman ortaya çıkar.

Filmin bu noktasında Philip'in bütün işleri bozulmuştur: Ne yapacağını bilemez, parası tükenmiştir. Daha sonra Alis'le birlikte yapacağı gezinin, umutsuz bir maceraya dönüşmesinden hoşlanacağım o an bilemez ve böyle bir şey belki onu rahatsız bile edebilir.

Wenders bu iç değişimlerin, perdeye net bir şekilde yansımasını hem Robby Müller'in siyah-beyaz kamera çalışmasına hem de başoyuncular olan Philip rolündeki Rüdiger Vogler ve (*Kızıl Harf* filminin Pearl'ü) Yella Rottlander'e borçludur. Küçük kız Alis'i, Philip rolündeki Rüdiger Vogler'le yapmacıksız ve doğrudan bir ilişki içinde oynamıştır. Hatta büyümüş de küçülmüş denebilecek anlarda, örneğin fotoğrafları incelerken bile çocukluğunu yitirmez. Alis oynamaktan çok bu düşsel kişiliği yaşar gibidir. Ve Vogler'in, Philip'in kendini yeniden buluşunu, başlangıçtaki dalgın ve ilgisiz konumdan, sonunda yeniden uyanışa kadar bütün ayrıntılarıyla oynaması, seyircinin onun kimlik bunalımına katılmasını sağlar. Uzun bir gezi sırasında içine iyice düştüğü bu bunalımdan kurtulabilmesi için yeni bir gezi gerekecektir. *Alis Kentlerde* siyah-beyaz çekilmiş 16 mm'lik iddiasız bir filmdir. Yapımı televizyon tarafından desteklenmiş ve ekranlarda ve sinemalarda birçok kez gösterilmiştir. Çok kişiye göre Wenders'in en güzel filmidir.

Ute, yukarda kal!

Timsahlar Ailesinden 1974

Sekiz yaşında küçük bir kız olan Ute (Katja Wulff) ailesi için sürekli bir sorundur. Onlar «tertipli» bir kız isterler. Ute'nin zamanının büyük bir bölümünü yakındaki bir gençlik evinde geçirmesi bu isteğe hiç de uymaz. Gençlik evi, kendi kendini yöneten bir yer olmamakla birlikte burada çocuklara ve gençlere belli özgürlükler tanınmaktadır. Ute'nin annesi, kızın eve sürekli kirli elbiselerle gelmesinden şikayet edince, yuva sorumluları kıza dikkat etmeye başlarlar. Bir sosyal uzman (Lisa Kreuzer) sürekli Ute'yi izler. Kızın hep yalnız oynadığını ve diğer çocuklarla hiç ilişki kurmadığını farkeder. Küçük kız her gün gençlik evinden gizlice kaçmakta ve sosyal uzmanın daha sonra gözlemlediği gibi, elbiselerini özellikle yırtmakta ve kirletmektedir.

Ute aynı zamanda sık sık hayvanat bahçesine gider ve birisi bilet parasını ödeyene kadar giriş kapısında bekler. İçeri girince dosdoğru timsahlar kısmına koşar ve orada bakıcının anlattıklarını dinler. Bakıcı oldukça kaba bir dille («sıçmak, işemek, pislemek» gibi sözcüklerle) develerin bir bakıcıyı hiç sevmediklerini ve o ne zaman altlarını temizlese, hemen kocaman bir parça daha yaptıklarını anlatır. Yuvanın yöneticisi Ute'yi izlemeye devam eder ve timsahlar kısmına gelince onunla konuşur. Timsahları görmek için her gün bu numarayı yaptığını söyleyen Ute, anne ve babasının küçük kız kardeşini timsahlara yem olarak attıklarına inanmaktadır. Gençlik evinin yöneticisi Ute'nin anne ve babasıyla konuşur. Ute için bir terapi uzmanına danışılmasını önerir. Psikolog, küçük kızda ölçü-

süz bir başarı beklentisi sonucu ortaya çıkan korkular ve «temiz bir baba evine» duyulan çocukça bir tepki olduğunu saptar.

Ute'nin evi daha yakından incelenince bunların az bile olduğu anlaşılır. Ana-baba küçük kızı patolojik izler de taşıyan bir «düzen kategorisine» sokmaya çalışmaktadır. Genel olarak böyle «normal» bir aile günlük frustrasyonun birçok izlerini taşır. Bir konuşma sırasında Ute'nin babası vergi danışmanı olarak mesleğinden hiç memnun olmadığını ve bir adada yaşamak istediğini söyler. Ute bu konuşmaya tanık olur. Akşam yemeğinde annesine anlatır. Baba hiç duraksamadan kızın yalan söylediğini öne sürer. Artık «canına tak diyen» Ute kaçar.

Evin bahçesindeki bir ağacın üstüne çıkar. Ana baba çaresizlik içinde dehşete düşerler, ricaları ve tehditleri onu aşağı indirmeye yetmez. İtfaiye de bir şey yapamaz, çünkü herkesi kendini aşağı atmakla tehdit eder. Yardıma çağırılan yuvanın sosyal uzmanı en sonunda kıza şöyle seslenir: «Ute yukarıda kal!»

Wenders'in eserlerinden dikkatle seçilmiş bir toplu gösteride bile bu filme pek rastlanmaz. Belki de onu hiç kimse dikkatli izlememiştir. 50 dakikalık bu film Batı Alman Reklam Televizyonu tarafından, geceden önce programında reklamlar arasında daha çok hafif konuların işlendiği bir saatte gösterilmek için yapıldı. *Alis Kentlerde* filminden sonra Wenders, maddi olarak çok büyük sıkıntı içine düşmüştü (hatta kirasını bile ödeyemeyecek durumdaydı). Bu nedenle televizyona başvurdu ve kendisine bir iş verilmesini istedi. Televizyondakiler sonunda ona genelde pek de başarılı olmayan *Bizim Evimiz - Boş Zaman Yuvası* dizisi için bir iş verdiler, bu dizide çok değişik yazarlar ve film yapımcıları böyle bir yuvada ortaya çıkabilecek sorunları ele alıyorlardı. İsviçreli senarist Philippe Pilliod'un bir senaryosundan yola çıkan Wenders davranış bozukluğu gösteren Ute'nin ve onun «temiz baba evi» nin öyküsünü filmleştirdi. Bu tür geceden önce dizilerin yazarları pek deneme heveslisi olmadıkları için, bu filmden Wenders'e özgü tipik şeyler beklenemez. *Timsahlar Ailesinden* filmi için; «iyi bir senaryo olanaklar çerçevesinde iyi bir şekilde

görüntülenmiş» sözünden fazla bir şey söylenemez. Buradaki en dikkat çekici olgu, Wenders'in ilk ve son kez, daha sonra Fassbinder'in kameramanı olan Michael Ballhaus ile birlikte çalışmasıdır. Bir de yönetmenin çocuklarla çalışma yeteneğini ispatlaması...

Filmi görülmeye değer kılan şeylerden biri küçük Katja Wulff'un Ute rolünde oldukça inandırıcı bir kompozisyon çizmesidir.

Timsahlar Ailesinden yalnızca bir kez Almanya'da bir sinemada, Freiburg'daki bir komün sinemasında, Wenders'in toplu eserleri arasında gösterilmiştir.

Yanlış Hareket 1975

Film helikopterden alınmış uçsuz bucaksız bir manzara ile başlar. Helikopt er yavaş yavaş Kuzey Almanya'daki Glückstadt'ın pazar meydanına yaklaşır. Kamera bir pencereye yönelir, pencerede duran Wilhelm adındaki genç adamın (Rüdiger Vögler) yazar olmak istediğini annesinden (Marianne Hoppe) öğreniriz. Ardından evin içine gireriz, Wilhelm camm önünde, geçen bir helikopteri seyreder. Sonra bir yumruk atar ve camı kırar...

Annesi, oğluna bu kentten ayrılıp başka yerleri gezmesini öğütler. Ancak, bu gezi sırasında rahatsızlık duygusunu yitirmemelidir, çünkü yazmak için buna gereksinim duyacaktır.

Wilhelm son bir kez bisikletiyle Ostsee kıyısına gider ve barda çalışan Janine adındaki kız arkadaşına (Lisa Kreuzer) «Aşık olmak istiyorum» diyerek veda eder. Üzüntülü değildir, ancak sıkıntılı ve neşesizdir. «Bir yazabilseydim!» der.

Ertesi gün onu taksiyle istasyona getiren annesi eşyalarını hazırlarken iki de kitap koymuştur: Eichendorf: «Bir Serserinin Yaşamından» ve Flaubert: «Duygunun Öğrenim Yılları». Annesi Wilhelm ile vedalaşırken süpermarketteki işini bırakacağını ve yeni bir yaşama başlayacağını söyler.

Wilhelm'in yolculuğu başlar. Kompartımanda —o sırada Eichendorf'un öyküsünü okumaktadır— burnu sürekli kanayan yaşlı bir adam (Hans Christian Blech) ve Mignon adında (Nastassja Nakszynski) dilsiz bir kızla tanışır. Biletçi kontrole gelip, bu iki kişinin bileti olmadığı ortaya çıkınca, Wilhelm çok doğal bir biçimde ikisinin bilet parasını öder. Biletçi gidince, Leartes adındaki yaşlı adamı askerce selamlar. Hamburg'da tren değiştirirken paralel olarak giden başka bir trende kendisine gülümseyen bir kadın görür. İki tren bir süre yan-

yana giderken, Wilhelm hülyalı bakışlarla kadının arkasından bakar. Leartes, «Bakışlarıyla sizde özlem uyandıran o kadın Therese Farner'dir» der. Frankfurt yakınlarında oturan bu kadın bir artisttir. Kısa süre sonra biletçi Wilhelm'e tren telefonu ile gelen bir mesajı iletir: «Schwalbach - Frankfurt 7270». Bu Therese'nin telefon numarasıdır.

Bonn'a gelen Wilhelm yanındakilerle beraber bir otele yerleşir. Otel bildirim formunu *yazar* diye doldurur. Odasından mesajdaki telefon numarasını arar. Ertesi sabah, otelde kahvaltı ettikten sonra Mignon, Laertes ve Wilhelm gezintiye çıkarlar.

Therese (Hanna Schygulla) bir otomobille gelir. Wilhelm onunla ilk kez Bonn'da pazar yerinde karşılaşır. Gezilerini dörtlü olarak sürdürürler ve biraz stilize edilmiş bir biçimde Alman günlük yaşamına katılırlar. Ren kıyısında gruba bir kişi daha eklenir. Kendisini Bernhard Landau (Peter Kern) olarak tanıtan bu kişi, kahvaltıda Wilhelm'in konuşmalarını dinlemiştir. O da yazardır, «acaba bir şiirini okumasına izin verilir mi?» Şiirini okur, hiç kimse ona kulak asmasa da, gruba katılır. Therese'nin otomobiliyle geziye devam ederler. Bernhard' amcasını ziyarete gitmelerini önerir. Fabrikatör olan amcasının kırlarda bir yerde bir evi vardır. Evi bulamazlar ve başka bir eve giderler. Onları içeri davet eden ev sahibi (İvan Desny) tam kendisini öldürmek üzere olduğunu, motor sesini duyunca, belki otomobil durur umuduna kapıldığını söyler.

Beş kişilik grup, geceyi onun evinde geçirir. Fabrikatör olan ev sahibi, karısının bir süre önce intihar ettiğini söyler. Yalnızlık üzerine felsefe yapar: «Bazen hiç yalnızlık yoktur diyorum. Daha çok yapay, dışardan oluşturulan bir duygu bu... Almanya'daki yalnızlıktan bahsetmek istiyorum. Bu ülkedeki yalnızlık, diğer yerlerden daha gizli ve daha acı geliyor bana. Belki bunun sorumlusu buradaki düşüncelerin tarihidir. Bu düşüncelerin hepsi korkuyu giderecek bir yaşam biçimi arayıp durdular. Cesaret, dayanıklılık ve çalışkanlık gibi yeteneklerin yüceltilmesi yalnızca dikkatleri korkudan kaçırmak içindi. Hiç değilse böyleydi diyelim... Korku burada ya boş

gurur ya da suç olarak görülür. Bu yüzden Almanya'nın yalnızlığı, süpermarketlerle, dinlenme yerleriyle, özel yaya kaldırımlarıyla ve bakım merkezleriyle bütün o içi haince boşaltılmış yüzlerle maskelenmiştir. Almanya'nın ölü ruhları...»

Bunları söylerken bir yandan da bir tükenmez kalemle avucunun içini oyar. Wilhelm, Leartes'ten kendi öyküsünü anlatmasını ister. Ancak ihtiyar anlatmaz. Çok yorgun olduğunu söyler. Therese Wilhelm'i odasına davet eder. Wilhelm daha sonra odasına geleceğine söz verir, ancak biraz daha oturmak ister. Sonra onun odasına giderken, yanlışlıkla Mignon'un odasına girer ve başta duraklamasına rağmen sonunda onun yanında kalır. Ertesi sabah kahvaltıda hepsi gece gördükleri düşleri anlatırlar. Daha sonra beşi birden Ren kıyısındaki Boppard tepesine uzun bir yürüyüş yaparlar.

Nihayet ihtiyar Leartes Wilhelm'e kendi öyküsünü anlatır: Üçüncü Reich döneminde, arkadaşı olan bir Yahudiyi öldürmüştür. Wilhelm Therese'ya Mignon'la geçirdiği geceyi anlatır. Bernhard yeni bir şiir okur. Dağın tepesine geldikleri zaman hepsi aniden geri döner ve yeniden aşağıya kadar koşarlar.

Geceyi geçirdikleri yere geldikleri zaman, ev sahibi her şeye rağmen intihar etmiştir.

Gezi devam eder. Otoban üzerindeki bir duraklama yerinde Bernhard gruptan ayrılır. Geri kalan dördü Therese'in Frankfurt yakınındaki evine giderler, bu ev Taunus kentinin yakınındadır. Dördü birkaç gün bir arada kalırlar. Therese ve Wilhelm kavga ederler ve karşılıklı birbirlerini yaralamakla suçlarlar. İkisi de oldukça duyarlıdır, ikisi de sanatçıdır. Bu sırada Laertes ve Mignon yandaki odada Jean Marie Straub'un *Anna Magdalena Bach'ın Günlüğü*'nü seyrederler.

Wilhelm yaşlı adamla birlikte bir araba vapuruna biner, bu arada günahının kefareti olarak, onu suya atmaya kalkar. Ancak Laertes, hayatını bağışlaması için yalvarınca atmaz. Kıyıya gelince yaşlı adam kaçar.

Therese ve Mignon birlikte kalmak isterler. Wilhelm ayrılır. Gezi son ermiştir. Büyük bir süpermarketin önündeki in-

san kalabalığı içinde Wilhelm ve Therese birbirine veda eder. Bir dağın tepesine çıkan Wilhelm'in karlı bir manzara içindeki görüntüsüyle film sona erer. Acaba artık yazabilecek midir?

Filmi yalnızca böyle anlatmak, ona belirsiz bir biçimde yaklaşmaktır. Aslına uygun yansıtabilmek için, Handke'nin kitabı kelimesi kelimesine aktarılmalıdır. Böylece *Yanlış Hareket*'in Wenders'in şimdiye kadar çevirdiği en edebi film olduğu ve bağımsız görüntülere rağmen ancak konuşmalar yoluyla kavranabileceği anlaşılır. Benzer yapıda olmalarına karşın, *Yanlış Hareket,* Wenders ve Handke'nin son ortak çalışması *Kalecinin Penaltı Korkusu*'ndan çok farklıdır.

Başından itibaren ağır bir tempoda gelişen bu film —hele Handke'nin metnini iyi bilenler için— senaristin «değerli» sözcükleri ile ondan daha az «değerli» olmayan resimler arasında sürekli bir çatışma gibi gözükür. Dünyada yerini bulamayan, kurduğu ilişkilerde başarısız olan genç Wilhelm'in öyküsü her sahnede Wenders'in temel konusunu, yabancılık duygusunu ve soğuk bir dünyada dışlanmayı yansıtır. Fakat bu zaten görüntülerle aktarıldığı için Handke'nin artistik sözcük kurguları görülenle özdeşleşme olanağını ortadan kaldırır. Zaten böyle bir konuda buna pek gerek yoktur, yoksa öykü kolayca utanç verici bir gözyaşı havasına bürünebilir. Stilize edilmiş biçimiyle bile bu tehlikeden çok uzak değildir:

«Keşke şiir ve politika birleşebilseydi» der Wilhelm. Laertes'in yanıtı şöyledir: «Bu, özlemin ve dünyanın sonu olurdu.» Her türlü anlamdan yoksun, içi boş bu tür cümleler, Wenders' in resimlerinde verilen şeyin başlıbaşına bir işlev görmesini de engeller. Çünkü bu sözcüklerle ifade edilen yabancılaşma, yalnızlık ve ölüm özlemi zaten resimlerde açık bir şekilde görülür. Taunus'un yakınındaki uykulu kent, yani Therese'in «vatanı», insan düşmanı ıssızlığıyla, *Amerikalı Arkadaşım*'daki kent görüntülerinin habercisi gibidir. Grubun Weinberg'e tırmanışının tek bir açıdan filme alınması ve bu arada kişinin içiçe şekiller çizmesi teknik bir zorlama ile sanattan uzak gibi görünür, ama bu kamera çalışması, antolojilere geçecek türdendir.

Aynı şey, Hamburg'da trenlerin birbirine paralel gittikleri sırada Therese ve Wilhelm'in ilk kez birbirini gördükleri sahne için de geçerlidir. İnsan sürekli Handke'nin anlamlı cümlelerinin «gerçek» anlamını çözmeye çalıştığı için ortaya ilginç bir sonuç çıkar: Görüntüler ve konuşmalar sanki birbirleriyle çatışırlar, hem dövüşür, hem de sanki bir ölüm yarışındaymış gibi birbirlerinden kaçarlar.

Görüntüler, *Kalecinin Penaltı Korkusu*'ndaki gibi gerçeği zorlar. Ancak konuşmaların boyutu insanı başka yerlere götürür.

Bu sözcükler kendilerini aşar, çünkü günlük sıradan şeyler değil, bir yaşam tavrı ve felsefeler sözkonusudur.

Eleştirmenlerden biri, bu filmin sessiz seyredilmesi gerektiğini, resimlerin gerçek gücünün ancak o zaman anlaşılacağını yazmıştı. Bu filmin huzursuzluğu edebiyat ile sinemanın bir türlü tam bir senteze ulaşmamasından gelir.

Yanlış Hareket 1976'da Federal Almanya'da 6 ödül birden kazandı. Bu ödüller, Almanya'da edebiyat uyarlaması filmlerin çok tutulduğu bir döneme rastladı.

Ancak, *Yanlış Hareket* bir edebiyat uyarlaması değil, Goethe'nin «Wilhelm Meister'in Öğrenim ve Gezi Yılları» adlı eseriyle bir hesaplaşma sonucu ortaya çıkmış olan Handke metni ile bağımsız bir hesaplaşmadır.

Bu denemenin başarısızlığı belki de Wenders'in önündeki metni tamı tamına aktarmasından kaynaklanmaktadır. İki saat boyunca izlenen yapay kişilerin, kırlarda ve kentlerde gezinmeleri, hiç değilse başlarda, anlaşılır ve mantıklı gibi görünür. Bu kişiler, «popüler» duyguları simgelerler, düşlerini korkularını, özlemlerini ve sevinçlerini yaşarlar. İnsan onlara alışır. Ancak bu kişiler öylesine yapay, öylesine sentetik bir dil konuşurlar ki, paylaşıldığı sanılan duyguların hepsi tekrar geri alınır ve onlar yeniden *yapay kişilere* dönüşürler.

Sanayici'nin «Almanya'daki yalnızlıktan» sözetmesi sırasında insan ne kadar duygulanırsa, ölümü karşısında o kadar ilgisiz kalır. Yaşlı Laertes'in nazi geçmişi ile bitmeyen hesaplaşması ne kadar ilginç görünürse, Wilhelm'in yaşlı adamı gecikmiş bir intikam olarak öldürme denemesi o derece ka-

yıtsız bir şekilde izlenir. Görüntü simgeleri de bu duyguları pek değiştirmez. Örneğin sürekli akan kan: Önce camı kırdığı sırada Wilhelm'in eli kanar, sonra Laertes'in burun kanaması gelir ve sonunda sanayici tükenmez kalemle oyarak avucunu kanatır. Edebi soyutlamaların perdeye yansıması. Kişilik olarak yalnızca Mignon'un baştan sona tutarlı kalması ve canlılığını koruması şaşırtıcı değildir. Dilsiz olduğu ve film boyunca tek kelime konuşmak zorunda olmadığı için, istekleri ve duyguları, yalnızca görsel olarak, yüzündeki mimiklere yansır.

Wenders ve kameraman Robby Müller'in bu film için yaptığı görsel buluşlara yazık olmuştur. Geziler ve renkler, iç çekimlerde ışıklandırma ve açık havadaki fotoğraflar, en sonunda dağın tepesindeki o dondurucu tablo: Hepsi bir sinema ustalığını ve sanatsallığı yansıtırlar.

«Bernhard Landau'nun bir şiiri:

SEVGİ DOLU

Sevgi dolu
bakıyor anne çocuklarına
onlar yerken yemeklerini»

Eğer bütün film, Peter Kern'in okuduğu bu şiirdeki kadar açık, doğrudan ve net olsaydı, belki gerçekten Hans C. Blumenberg'in öne sürdüğü gibi «Alman filminin yetmişli yıllardaki ilk otantik ustalık eseri» olabilirdi.

Keşke Wenders ve Handke, Laertes'in şu şarkısıyla daha yakından ilgilenselerdi:

«Herifin biri korkunç bir sesle bağırıyor bana:
Dur Rosenthal, şimdi yakaladım seni.
Sonra sarılıyor kızgınlıkla yakama
Ve kırıyor dört dişimi.
Bir de yüzüme tükürüyor üstelik.
Bütün bunlardan bana ne diyorum kendi kendime
Benim adım zaten Rosenthal değil ki,
Umurumda değil bunların hiçbiri...»

O zaman belki politik bir film bile olabilirdi. Ancak bu haliyle *Yanlış Hareket,* yalnızca yetenekli bir yönetmenin görsel fantezi zenginliğini ortaya koyuyor. Ve artistik bir dili görüntülemeye kalkmanın, sinemanın bazı olanaklarını elinden alacağını gösteriyor. Belki bir de «tipik Alman» yalnızlığı üstüne bir şeyler söylenebileceğini. Buna karşılık, bu yalnızlığın resimlerle çok daha kolay ifade edilebileceğini gösteriyor.

Bu filme yöneltilen bütün suçlamaları, başlarına birer «kalite etiketi» koyarak tersine dönüştürmek hiç de zor değildir. Tabii ki kişilerin stilize edilmesi görüntülerin yapaylığına da bağlanabilir. Ancak filmin anlatım tarzının yaygın beğeni kazanmasına yolaçan da işte tam bu dengesizliktir.

Her şey başka türlü olmalı

Zamanın Akışında 1976

Bruno Winter (Rüdiger Vögler) eski bir karavan'da yaşar. Arabasıyla sınır boyunca kasaba kasaba gezer. Buralarda hâlâ faaliyet gösteren az sayıdaki sinemanın teknik aksamını onarır. İki yıldır yalnız yaşamaktadır ve bu durumdan çok memnundur. Bir sabah Cenova'da karısından yeni ayrılmış olan Robert Lander'le (Hanns Zischler) karşılaşır. Tam Bruno'nun kamyonu parkettiği yerde VW'sini çılgın gibi sürüp Elbe Nehrine atlar. Ancak bu intihar girişimi o kadar ciddi değildir, çünkü Robert, batan arabadan çıkıp kurtulur.

Bruno «Ölüm sürücüsü»ne kuru giysiler verir ve Doğu Almanya sınırında tur atarken onu da yanma alır. Birlikte ne kadar kalacakları belirsiz de olsa, iki erkek arasında karmaşık bir ilişki başlar. Henüz birbirlerini az tanırlar. Yavaş yavaş birbirlerinin zor yanlarını keşfetmeye başlarlar. Aralarındaki temel fark çabucak ortaya çıkar: Bruno yalnızlığına alışmıştır, herhangi bir ilişkiye gerek duymadığı gibi mümkün de görmemektedir. Robert ise karısından ayrılmanın etkisi altındadır. Sürekli ona telefon etmeye çalışır, ancak karısı daha telefona gelmeden, yeniden kapatır. Robert için yalnız olmak, olanaksız gibidir. Böylesine farklı iki erkek Lüneburg ve Hof arasında gidip gelirler. Bruno sinema makinelerini onarır, Robert ise hemen hiçbir şey yapmadan onu izler.

Birlikte bazı olaylar yaşarlar: Okul çocukları film seyretmeyi beklerken beyaz bir perdede gölgelerle kukla oyunu oynarlar. Başka bir gün, karısı arabayla ağaca çarpıp intihar

etmiş bir adamla (Marquard Bohm) karşılaşırlar. Robert, uzun süredir gelmediği sınır bölgesinde bir yerlerde küçük bir gazete yayınlayan babasını ziyarete gider. Robert için bu, bir yerde geçmişle hesaplaşma gibidir. Bu sırada Bruno bir gişeci kızla (Lisa Kreuzer) tanışır, aralarında bir ilişki doğar gibidir. Filmin bütününde, iki erkeğin yalnız başlarına bir şeyler yaşamak için ayrıldıkları tek dönem budur. Ancak bu deneyim daha çok üzüntüyle sonuçlanır. Robert babasıyla (Rudolf Schündler) hesaplaşır, adam oğlunun haklı suçlamalarına karşı kendini savunamaz. Sonunda Robert babasının makinalarıyla manşetinde «Kadınlara nasıl saygı gösterilir» yazan bir gazete sayfası basar. Cümlenin sonunda soru işareti yoktur. Bruno'nun küçük bir sinemada kızıyla birlikte yalnız yaşayan ve hep böyle yaşayacağını söyleyen kadınla kısa ilişkisi ,başlangıçta umutlu gözükse de, geceyi birlikte geçirmelerine ve uzun uzun konuşmalarına rağmen, olağanüstü melankoli yansıtan bir tabloyla biter. Kadın ağlar ve artık ağlamayı beceremeyen Bruno, parmağıyla kadının gözyaşını alır ve kendi gözüne koyar.

Daha sonra Bruno ve Robert yeniden biraraya gelirler. Robert'in eski bir okul arkadaşından sepetli bir motosiklet alırlar ve Ren Nehri boyunca uzun bir geziye çıkarlar. Bruno oradaki adacıklardan birinde büyümüştür. Ev yıkık döküktür, ancak Bruno yine de tahta bir merdivenin altında çocukluğuna ait canlı anılar bulur: Mizah dergileriyle dolu bir teneke kutu. (Bu sahne Nicolas Ray'in *The Lusty Men* filminde Robert Mitcum'un yuvaya dönüş sahnesini anımsatır. O sahne *Nick'in Filmi - Suda Pırıltılar*'da görülebilir.)

Sonunda iki erkek Amerikan ordusuna ait kullanılmayan bir kulübede geceledikleri sırada aralarında bir konuşma geçer. Zamanın akışında ortak deneyimlerden sonra artık özlemleri ve hayalleri üzerine dürüst ve açık bir biçimde konuşacak duruma gelmişlerdir. Robert, Bruno'yu artık özlemlerini bile yitirmekle suçlayınca dövüşürler. Sonunda ikisi de sarhoş olur. Ancak yine de birbirlerinden bir şeyler öğrendikleri bellidir: Robert, her şeye rağmen yalnız yaşanabileceğini öğrenmiştir. Brunoda yine ilişkiler kurabileceğini. Ertesi sabah Robert arkadaşından ayrılır. Ancak kitaptan yırttığı bir sayfaya

şu mesajı bırakır: «Her şey bambaşka olmalı. Şimdilik eyvallah. R»

Ondan sonra bir istasyona gider ve orada küçük bir oğlanla karşılaşır. Onun okul defterleri ve boş bavuluna karşılık güneş gözlüğünü verir. Eski mesleği olan çocuk-terapistliğine dönecektir.

Bruno ve Robert son kez bir demiryolu kavşağında karşılaşırlar, biri karavanda diğeri, geçip giden trendedir. Her şey bambaşka olacaktır.

Film başladığı yerde biter: Bir sinemanın girişinde. Bruno bir projektörü onarırken, artık film oynatmayan sinemanın bayan sahibesi şunları anlatır: «Babam bana film, görme sanatıdır, demişti. Onun için artık yalnızca bir sömürü olan, insanların gözünde ve kafasında geriye ne kalmışsa onları sömürmeye çalışan bu filmleri gösteremiyorum! Zorlamaları kabul etmiyorum.

İnsanların aptalca şeylerle donup uyuşarak dışarı sürüklendiği, her türlü yaşam sevincini yokeden 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 birşey gelmiyor buraya. Babam burada bir sinema daha olsun isterdi. Ben de isterdim. Ancak bugünkü durumda birden fazla sinema olmaması bence daha iyi.»

Daha sonra, —ortalık kararır— Bruno karavanın içinde görülür, arkada bir sinema afiş panosunun hüzünlü görüntüsü vardır, «Gelecek program» yazısının altında afiş yoktur. Kamera yükselir. Sinemanın adı «Weisse Wand»dır (beyaz perde). Ancak ışıklı harflerden yalnızca E, ve ND bir de WW yanar. END (Son).

Film Fritz Lang'a adanmıştır. «*Zamanın Akışı*'nda filminde o da vardır. *Nibelungen*'den bahsedilir, Lang'ın iki fotoğrafı görülür. Birisi *Le Mepres*'den alınmıştır. Aslında bu hiç aklımda yoktu. Almanya'daki sinema bilinci üzerine bu filme bu yitirilmiş baba, kendi kendine gelip girdi.» (Wim Wenders)

Filmin ana konularından birisi, Almanya'da sinema bilinci, diğeri birkaç hafta bir arada kalan iki erkeğin öyküsüdür.

Bruno'nun makinist olması ve bir defasında bir makiniste film şeritini, saniyede 24 defa aktaran buluşunun, ne kadar kurnazca olduğunu anlatması rastlantı değildir. *Zamanın Akışında* aynı zamanda Federal Almanya'da sinemanın bugünkü durumunu yansıtır. Özellikle dağıtım şirketlerinin her türlü süprüntüyü gönderdiği taşrada insanlar artık bu süprüntüleri gerçek sinema sanmaktadır.

Wenders filmde, bu filmlerin ulaştığı aptallık düzeyini birkaç saniyede anlatır: Sinema gişesindeki kızla birlikte geçirdiği geceden önce Bruno makine dairesinde arta kalan film parçalarını birbirine yapıştırarak bir rulo yapar, ondan sonra bunu makinaya takarak bir süre peşpeşe döndürür: Perdede saniyelik sürelerle seks, şiddet ve yıkımlar görülür. Bu sahnelere şu ses eşlik eder: «Sertlik, hareket, anlam, 90 dakika boyunca hiçbir televizyonun size gösteremeyeceği...»

Bruno'nun uğradığı bütün perişan sinemalarda durum budur. Seks filminde kendini tatmin edenlerin gösterildiği sahneden, artık hiçbir şey oynatmayan, ancak sinemasını gelebilecek daha iyi günler için hazır tutmaya çalışan kadına varıncaya kadar hep aynıdır. Ancak *Zamanın Akışında,* aynı zamanda iki erkeğin filmidir. Üç saatlik süre içinde yumuşak ve geniş hareketlerle gelişen tutuk arkadaşlıkları, bu filmi bir kült-filmi haline getirmiştir. Sabırlı bir seyirci kısa süre sonra ikisinin yapacağı geziye katılmak, onları yalnızca boş sokaklarda değil, sonunda nerdeyse özgürleştirici bir dövüşle çözülmeye yüz tutan tüm tutkuları ve çekingenlikleriyle izlemek ister.

Bruno ve Robert'in durumlarını açıklayan şeyler, kıyıda köşedeki küçük episodlardır: Yollarına devam etmek istedikleri için Bruno'nun bir keresinde filmin son sahnesini kesmesi; Robert'in bir sinemanın önünden bisikletle geçişi, köprü altında kağıttan kayıklarla oynayan çocuklara yaklaşmayı denemesi, gazete okumaya çalışması, karısı intihar eden adamla ilgilenmesi ve kendi durumuna yakın bulduğu için onu Bruno'dan daha iyi anlaması, «Yalnızca yaşam vardır» gibi bir cümlenin anlamı, çocuklara sinema oynatmak üzerine konuşurken, ko-

nuşmanın birdenbire siz'den sen'e dönüşmesi ve ilk kez bir ilişkiye benliklerini koymaları.

Wenders bu filmin yapımında büyük bir riski göze aldı: Gerçi temeldeki öykü baştan belliydi, ancak filmin akışı, resimler ve konuşmalar çekim gününden bir gece önce saptanıyordu. Bu nedenle film nerdeyse kronolojik bir biçimde çekildi ve küçük film ekibinin gezisiyle birlikte gelişti. Önce bambaşka bir son düşünülmüştü. Bruno gişeci kıza aşık olup orada kalacak, Robert de onun karavanını ve aletlerini alacak, böylece roller değişecekti. Ancak çekilen filmin sonu daha iyimser oldu. Dış görünüşte her şey eskisi gibi kalsa da, bilinçlerde bir değişme yaşandı, her biri diğerinden bir şeyler öğrendi, bu deneyden bir ders çıkarmaları umudu doğdu.

Bu filmin güzelliği ve dinginliği, her şeyden önce daha ilk bakışta alışılmamış bir ekip çalışması olduğunu gösteren biçimsel kusursuzluğundan kaynaklanır. Fotoğraflar, orijinal sesler, konuşmalar, çekim yerlerinin titiz seçimi, bütün bunlar *Zamanın Akışında*'yı anıtsal bir film haline getirir. Sinemada her gün biraz daha unutulan şeyi yapan, yani yalnızca seyreden herkes kendini bu filmin cazibesine kaptırır.

Birçok eleştirmen bu filme, oldukça spekülatif yorumlarla yaklaşırken, önemli olanın yalnızca bu filmi seyretmek, öyküsünü kavramak ve aktarabilmek olduğunu gözden kaçırdılar. Kendisini böyle dolaysız sergileyen «resimler arasında» hiç ama hiçbir şey gizlemeyen çok az sinema-öyküsü vardır.

Her cümlesiyle felsefi bir görüş öne süren *Yanlış Hareket*'in aksine burada «Ben kendimin öyküsüyüm» gibi cümleler bile belli bir durumun doğrudan ifadelerini yansıtır. Robert, bu sözcüklerle yalnızca şunu anlatır: İçinde bulunduğu durum o güne kadar yalnız yaşamasının sonucudur. Ne azı, ne fazlasıdır.

Resimler için de aynı şey geçerlidir. Filmdeki hiçbir sahne bir gizem, ya da bir simge değildir. Kracauer'in, film fiziksel gerçeği kurtaran iletişim aracıdır; tezine uygun olarak, resimler yalnızca gerçekte olan şeyleri gösterirler.

Wenders'in diğer filmlerinde sık sık simgesel anlam taşıyan trenler bile burada kendilerinden öte bir anlam taşımaz-

lar. Gecenin karanlığında trenler doğal bir şekilde geçip gider; Robert ya da Bruno onları seyreder.

İzledikten sonra film hakkında bir şeyler söylenememesi bu dolaysızlıktan kaynaklanır. İnsan pencereden günlük yaşama bakarken de *gördüğünden* fazlasını anlamaz.

Müzik bu filmde yine önemli bir rol oynar. Yalnızca İmproved Sound Şirketi tarafından bestelenen ve filmde dış ses olarak kullanılan değil, perdede kaynağı gözüken orijinal müziğin rolü de önemlidir. Bruno'nun karavanın ön tarafında tek plak çalan bir pikabı (bugün belki bir teybi olurdu) ve oturma tarafında bir müzik dolabı vardır. Wenders'in severek kullandığı bir alıntı Velvet Underground'un bir parçasındaki «Her life was saved by Rock'n Roll» sözcükleridir. Böylece bu makinalar —yaşam kurtarma makineleri— olarak anlaşılmalıdırlar —çünkü Robert ile Bruno arasındaki ilişkinin gelişmesinde Rock müziğin payı hiç de az değildir. Filmin sonlarına doğru, plakta «Just like Eddy» çalarken, ikisinin şarkıya eşlik etmesi arkadaşlığa dayalı özgürlük duygusunu, yalnız görüntüyle değil ses olarak da yansıtır. En sonunda Robert gittikten sonra Roger Miller'in «King of the road» parçası yankılanınca, bütün film, bu tek şarkıyla bir kez daha müzikal biçimde özetlenmiş gibi olur.

Filmin başlarında Robert ve Bruno Wolfsburg'da terkedilmiş istasyon meyhanesinde otururken, bir tren geçince, Bruno «When the train comes in the station» şarkısına başlar. Robert «... with a suitcase in my hand» diye sürdürür. Rolling Stones'un «Love in vain» parçasından yapılan bu alıntı rastlantı değildir. Günün sevilen parçalarının düzenleyici bir işlevi vardır. Başoyuncuların hangi zaman kesitinde yaşadığını kesin olarak saptar ve onları bu müzikle büyüyen kuşağın üyeleri olarak tanıtırlar. «Bugün 30'larında olan bu 68-kuşağı, ya yıkımlardan geçmiştir, ya da henüz hâlâ onun içindedir ama hâlâ evinden '2000 ışık yılı uzaktadır'.» (Wim Wenders)

Müzik, sahnedeki kişilerin bilincinin bir parçasıdır. Özlemleri yerine gelmese bile bu müzikte özlemlerinin ifadesini bularak sevinirler. Bunun da özgürleştirici bir işlevi vardır.

1977 Cannes Film Festivali'nde *Fipresci* jürisi *Zamanın Akışında* filmine Uluslararası Eleştirmenler ödülünü verdi. Film bundan sonra (herhalde bu nedenle değil) beklenmeyen büyük bir başarıya kavuştu. 1981'de, aradan beş sene geçtiği için film televizyonda da gösterildi, WDR gösterim hakkını satın aldığı için 5 yıl içinde yalnızca sinemalarda gösterilebiliyordu.

2000 -Yayınevi tarafından filmin bir foto-senaryosu da yayınlandı. Bu kitapta filmin tüm metni ile çeşitli sahneler, bütün teknik veriler, ayrıca çalışanların ağzından filmin maceralı yapım öyküsü yeralıyordu. Wim Wenders'in bu kitapta yer alan sözleri, somut bir senaryo olmadan çekim yapmanın ne kadar zor olduğunu da anlatır:

«Gece, herhangi bir köy otelinin bir odasında bazen büyük bir dehşet duygusuna kaplıyordum. Geceyarısı, saat iki ya da dört oluyor ve ben hâlâ ertesi gün ne çekeceğimizi bilemiyordum... ve orada 15 kişi oturuyordu ve hepsine para ödeniyordu! Bazen ertesi gün bile bir şeye karar veremiyordum. O zaman hepimiz bir motifin etrafında dönüp duruyorduk ve iki saat kafa patlattıktan sonra yeniden otele dönüyorduk. Ancak bazen, ne yaptığımızı yeniden duyumsamak için bu iyi geliyordu.

İlk kez film yaparken, fikirler ve para arasında bir ilişki kurulmuştu benim için. Bazen insan çekim yaparken fikirlerin para demek olduğunu unutur. Bu filmde bu doğrudan birbirine bağlıydı: Eğer yarına kadar şu sayfayı yazıp bitirmezsem, bu bana 3000 marka malolur. Tamam diyordum o zaman kendi kendime, bugün 3000 mark da böyle gitsin, önce bir uyku çekeyim, sonra yeniden düşünürüm.»

Zamanın Akışında sonunda 730800 marka maloldu. 35 mm.'lik sinemaskop çekilmiş üç saatlik bir film için bu bir mini-bütçe sayılır. Televizyondaki her polisiye dizi çok daha pahalıya yapılmaktadır.

Amerikalı Arkadaşım 1977

New York'ta bir semt. Sarı bir taksi bir evin önünde durur içinden bir adam çıkar, binaya girer. Tom Ripley (Dennis Hopper) kamuoyunda yıllar önce öldü diye bilinen yaşlı ressam Derwatt'ı (Nicholas Ray) ziyaret eder. Derwatt resim yapmayı sürdürür, Ripley onun yaptıklarını alıp Avrupa'ya götürür ve ressamın son eserleri diye satar. Böylece hem resimlerin değeri, hem de kazanç büyük ölçüde artar.

Ripley yeni bir resimle Hamburg'a döner. Bu kentte yeni taşındığı kocaman bir villada oturmaktadır. Bir müzik dolabı, devasa bir bilardo masası ve Amerikan kültürünü simgeleyen diğer bazı eşyalar henüz paketlerinden çıkmamıştır.

Derwatt'ın yeni tablosunun en gözde parçayı oluşturduğu bir açık arttırmada Ripley, Jonathan Zimmermann adında (Bruno Ganz) kendi halinde bir marangoz ustası ile tanışır. Çerçeve ve tamirat işleriyle uğraşan usta evlidir ve Daniel isminde küçük bir oğlu vardır. Ripley rastlantı sonucu, Jonathan'ın tabloya «sahte» dediğini ve bir dostuna almamasını tavsiye ettiğini duyar. Ancak bu dost, Ripley ve bir suçortağı fiyatı korkunç yükselttikten sonra sonunda tabloyu alır. Açık arttırmadan sonra Jonathan, Ripley'le tanıştırılır, ancak o Amerikalı'ya «Sizin hakkınızda çok şey duydum» diyerek elini sıkmayı reddeder ve çekip gider.

Ripley aşağılanmıştır. Açık arttırma bürosunda çalışanlardan birinden (Rudolf Schündler), Jonathan'ın çok huzursuz olduğunu öğrenir: Jonathan lösemiye (kan kanseri) yaka-

lanmıştır ve en fazla birkaç yıllık ömrü vardır. Ripley buna bir mim koyar. Aynı gece Ripley'in villasına bir ziyaretçi gelir, Minot (Gerard Blain) adındaki bu gangster, kendi çeteleri için cinayet işleyecek, göze çarpmayan ve kimsenin kendisinden böyle bir şey ummayacağı zararsız bir kişi aramaktadır. Ripley, böyle birini tanımadığını söyleyerek reddeder. Ancak Minot adındaki Fransız gangster, Ripley'e «ödenmemiş eski bir hesabı» hatırlatır...

Ertesi gün Amerikalı, Jonathan'ın atelyesine gider ve eski bir baskı için bir çerçeve ısmarlar. Jonathan kabul eder ve açık artırmadaki kaba davranışı için özür diler.

Kısa süre sonra Jonathan sanki bir dostundan geliyormuş gibi bir telgraf alır: Dostu Jonathan'ın kan hastalığının daha kötüye gittiğini öğrendiğini yazmaktadır.

Jonathan paniğe kapılır, derhal doktorunu arar, ancak doktor onu yatıştırır, son muayenede hastalığın ilerlediğini gösteren belirtiler bulunmadığını söyler.

Ertesi gün bir fenalık geçiren, Jonathan çabuk toparlanır. Minot atelyeye ziyarete gelir ve onunla konuşmak ister. Metroyla yapılan bir gezi sırasında Fransız, şaşkın marangoz ustasından, 250 000 mark için Mafya'nın bir adamını öldürmesini ister. Minot, onun hastalığını bildiğini ve kendisi öldükten sonra ailesinin bu paraya ihtiyacı olabileceğini söyleyince Jonathan iyice dehşete kapılır.

Jonathan yeniden doktorunu arar ve acil olarak iyi bir muayeneden geçmek istediğini söyler. O akşam karısı Marianne (Lisa Kreuzer) onu teskin etmeye çalışır, ancak ertesi gün posta kutusunda içinde bir kaç bin frank olan bir mektupla Paris'ten bir telefon numarası bulur. Jonathan şaşkınlık içinde telefon numarasını arar. Karşısına Minot çıkar ve ona «bağlayıcı olmayan» bir öneri yapar: Paris'teki bir kan hastalıkları uzmanından randevu almıştır. Zarftaki para da uçak bileti içindir.

Çerçeve ustası öneriyi kabul eder, Paris'e uçar, orada gangsterler tarafından karşılanır ve «American Hospital»e götürülür. Muayene sırasında Minot klinikte hastalar için hazır-

lanmış boş kartlardan birini yürütür. Sonunda Jonathan'ı oteline götürür ve sonuçlar belirlenince onu hemen haberdar edeceğini söyler. Aynı gün öğleden sonra Jonathan, Minot'yu telefonla arar ve kötü haberi öğrenir. Minot hemen ona görevini hatırlatır. Jonathan'a öldürülecek adamın fotoğrafını verir. Çaresizlik içinde kalan Jonathan görevi kabul eder...

Ertesi sabah Minot'nun suçortağı (Lou Castel) Jonathan'ı Paris metrosunun labirentlerine götürür ve kurbanını gösterir. Jonathan adamı izler ve çok saf görünmesine rağmen ıssız «La Defence» metro istasyonunda gerçekten de cinayeti işler. Aynı gece Hamburg'a geri döner. Karısına, Paris'teki doktorların bazı yeni yöntemleri onun üzerinde denemek istediklerini ve belki tekrar Paris'e gideceğini söyler.

Atelyesine döndüğü zaman yaptığı işin tüm dehşeti benliğini kaplar. Yeni yaptığı bir çerçeveyi kırar. Ripley —pek de raslantı olmayan bir biçimde— buna şahit olur. Minot'nun Jonathan'ı cinayeti işlemeye ikna ettiğini anlamıştır. Minot, Ripley'i ziyaret etmek ve ona başardıkları işi anlatmak için bir kez daha Hamburg'a gelir. Ancak geliş nedeni yalnızca bu değildir. Jonathan'ın bir cinayet daha işlemesini ister. Bu kez rakip çeteden bir gangsteri öldürecek, böylece her iki cinayetin karşılıklı intikam nedeniyle işlendiği sanılacaktır. Ripley dehşete kapılır, çünkü yavaş yavaş çerçeve ustasına sempati duymaya başlamıştır. Üstelik cinayet Münih-Hamburg treninde işlenecektir. Ripley çerçeve ustasının bu işi asla başaramayacağını söyleyerek Minot'yu iknaya çalışır.

Minot, Jonathan'ı bulur ve ona yaptığı işe karşılık 100 000 mark öder. Bu arada Münih'teki bir klinikte yeni bir muayeneden geçmesini önerir. Münih'e giderken, trende, «çok özel bir kişinin» bulunacağını öğrenmek de Jonathan'ı artık şaşırtmaz. İkinci görevi de kabul eder.

Bu arada Ripley, Derwatt'la konuşmak için New York'a geri dönmüştür. Derwatt onun tedirginliğini farkeder, ancak Ripley ayrıntılara girmek istemez. Derwatt onun halini «A little older, a little more confused» (Biraz daha yaşlı, biraz daha dağınık) diye yorumlar. Münih'te, Minot, Jonathan'a bir çelik boğma teli ve bir revolver verir ve bu ölüm araçlarını nasıl

kullanacağını iyice anlatır. İstasyonda ona kurbanını gösterir. Paris'tekinden farklı olarak kurbanı bu kez yalnız değildir, başka gangsterler de vardır.

Tren hareket eder. Jonathan, tuvalette tabancasını hazırlarken kurbanı onu görür. Aralarında bir boğuşma olur. Birden Ripley ortaya çıkar ve Jonathan'ı son anda kurtarır. Uzun açıklamalara girmeden —buna zamanları yoktur— kurbanı ve bir koruyucusunu öldürürler. Her ikisini de trenden atarlar, sonra saklanırlar.

Bu arada Hamburg'da kalan Jonathan'ın karısı Marianne, olup bitenlerden kuşkulanmıştır. Kocası geri döndüğü zaman, bu acayip geziler için öne sürdüğü gerekçelere inanmadığını söyler. Aralarında şiddetli bir kavga çıkar. Ertesi gün Jonathan ve Ripley buluşurlar. Ripley, çerçeve ustasına olayların içyüzünü anlatır. Ancak Jonathan, bu işlerin içine öylesine batmıştır ki, anlatılanlara çok fazla şaşıracak hali kalmamıştır. Ripler iyice tedirgin olur, artık Jonathan'la arkadaş olma isteği de suya düşmüştür.

Bu arada Marianne ilk ödemenin yatırıldığı banka cüzdanını bulur. Jonathan bu paranın nereden geldiğini söylemeyince onu terkeder. Jonathan evinde yorgunluktan yere yığılır. Kısa süre sonra telaş içindeki Minot, Jonathan'ın evine gelir, söylediğine göre esrarengiz cinayetlerin planlayıcısı olarak kuşkuları üzerine çekmiş ve evini havaya uçurmuşlardır.

Jonathan, kesinlikle gizlemesi gerektiği halde, tren cinayetinde Ripley'in de bulunduğunu söyler. Minot korkuyla oradan uzaklaşır. Giderken «Salopard» diye bağırır.

Jonathan hemen, Amerikalı arkadaşını arar. Rakip çete gangsterlerinin izi bulduğunu anlayan Ripley gelir ve onu kendi evine götürür. Büyük villada barikat kurarlar. Geceyarısı bazı adamlar peydahlanır. Bunlar trendeki gangsterlerdir. Ripley ve Jonathan adamları vururlar. Cesetleri, gangsterlerin gizlemek için getirdikleri cankurtarana yerleştirirler. Birden Marianne ortaya çıkar ve Jonathan'ın eve dönmesini ister, «Her şeyi konuşup halledebiliriz» der.

Ripley iyice yorgun düşmüş olan Jonathan'a cesetleri yoketmede yardım eder. İki arabayla deniz kıyısına giderler. Rip-

ley içinde cesetler bulunan cankurtaranı yakar. Jonathan son bir gayretle arabasına döner karısının yanına oturur ve gaza basar. Jonathan, Marianne'den Paris'teki muayene sonuçlarının kasten değiştirildiğini ve durumunun aslında o kadar kötü olmadığını öğrenmişse de, son olayların yorgunluğuna dayanamaz. Arabasının direksiyonunda ölür. Marianne el frenini çekerek kurtulur. Ripley kumsalda kalmıştır. Film New York'taki yaşlı ressam Derwatt'ı bir köprüden geçerken gösteren bir görüntüyle biter. *Amerikalı Arkadaşım* Henri Langlois'ye adanmıştır.

Wim Wenders'in hiçbir filmi üzerine bu kadar çok şey yazılıp çizilmemiştir. Berlin'li «Cinepromotion» ajansının usta çalışmaları sonucu daha çekim sırasında film dikkatleri üzerine çekmişti. Hemen her büyük Alman gazetesinde 1977 Cannes'daki ilk gösteriminden önce ayrıntılı haberler çıktı ve daha sonra da ilgi azalmadı.

Aslında bu o kadar da şaşırtıcı değil. Wenders'in en hareketli ve en pahalı filmi (3 milyon mark'a yapıldı) aynı zamanda onun en sevilen filmi oldu. Almanya'da seyirci rekorları kırdı.

Wenders böylece uzun süredir gerçekleştirmek istediği bir işi yaparak Patricia Highsmith'in bir romanını filme çekmiş oluyordu. Highsmith'in o güne kadarki bütün kitaplarının film hakkı satılmıştı. *Kalecinin Penaltı Korkusu*'nda kaleci Bloch, önünde *Kalpazanın Titremesi* afişi asılı bir sinemaya girer. Oysa böyle bir film yoktur. Wenders bu filmi çekmeyi çok istemişti, ancak filmin telif hakkı çoktan satılmıştı.

Sonunda Wenders, Patricia Haghsmith'in son romanı «Ripley'in Oyunu»nun telif hakkını piyasaya çıkmadan almayı başardı. Bu bayan yazarın üçüncü Ripley-öyküsüydü (bu arada «Ripley'i İzleyen Delikanlı» adıyla dördüncüsü yayınlandı).

Wenders romandaki temel öğelere ve polisiye öyküye dokunmadı. Ancak Handke'yi sinemaya aktarırken yaptığının tersine, esere bağlı kalmak yerine, öykünün ağırlık noktalarını değiştirdi. Coğrafi kaydırmalar bir yana (Roman Paris yakınlarında geçer) her şeyden önce Ripley tipini romandakine göre

oldukça değiştirdi. Romanda centilmen bir soyguncu olan ve karanlık işlerden oyun oynar gibi para kazanan Ripley'i, Wenders büyük kentlerde dolaşan ve aslında hiçbir yere ait olmayan bir gezginci, bir vatansız haline getirmiştir. Ripley, Patricia Highsmith'in romanında karısı Helois ile birlikte geleneksel ve özenle döşenmiş bir villada oturur, *Amerikalı Arkadaşım*da ise evli değildir. Villası iğreti gibidir. En pahalı eşyalar bile bir soğukluk yayar, her şey steril bir etki yapar:

Mor yatak takımları, yeşil ışıkla aydınlatılan bilardo masası ya da, diğer elektronik araçlar, hiç ses çıkmayan bir stereo müzik dolabı, üstünde yalnızca titreyen lekeler görünen bir televizyon...

Easy Rider'in yönetmeni Dennis Hopper (Peter Fonda ile birlikte aynı zamanda başoyuncusu) sanki bir zamanlar oynadığı rolü devam ettirir gibidir. O zamanların esrar satıcısı sekiz sene sonra rahatlıkla Mafya ile ilişkileri olan bir sanat tüccarı olarak düşlenebilir. *Amerikalı Arkadaşım*'da *Easy Rider*'e doğrudan gönderme vardır. Film başlarken Ripley yatak odasından balkona çıkar. Elbe nehrine bakar. «The river flows, it flows, to the sea...» diye şarkı söyler.

«Ballad of Easy Rider» adındaki bu şarkıyı kendi filminde Roger McGuinn söylemekteydi. Ve Ripley şöyle der: «Bu nehir bile bana yalnızca başka bir nehri anımsatıyor.»

Wenders'in Ripley'i, *Kentte Yaz*'ın Hanns'ı ve *Alis Kentlerde*'nin Philip Winter'i ile akrabadır. Hepsi aynı melankoli ile birbirlerine bağlıdırlar. Büyük kentlerde yollarını şaşırır ve hiçbir yerde sürekli kalamazlar. Philip, Alis'e korkmaktan korktuğunu söylerse Ripley de filmin başında ses kayıt aracına şöyle konuşur: «İnsan korkudan başka hiçbir şeyden korkmamalı. Kim olduğumu ve kimin ne olduğunu gittikçe daha az anlıyorum.» Hitghsmith'in Ripley'inin ağzından herhalde böyle sözcükler çıkmazdı.

Romanın sonu da büyük ölçüde değiştirildi: Romanın sonunda korkunç bir çatışma olur ve Jonathan vurularak ölür. Filmde ise çok zorlanması nedeniyle, yani hastalığının kurbanı olarak ölecektir. Birçok eleştirmen Wenders'in *Amerikalı Arkadaşım*'da eski konularından ve önceki üç filminin dingin-

lik ve bütünselliğinden tamamen uzaklaştığını öne sürdü. Buna karşın bu filmlerde kullanılan bütün motiflere *Amerikalı Arkadaşım*'da rastlanır. Jonathan ve Ripley başladıkları noktaya geri döndükleri amaçsız geziler yaparlar. İki erkek arasında gerçekten başlayacağı anda, olanaksız hale gelen bir dostluk vardır.

Ve kentler yine yaşanılmaz, rahatsız yerler olarak gözükürler. Wenders yine kadınların hiç rol almadığı bir erkek öyküsü anlatmıştır. Ripley'in romandaki karısı Heloise'ı filmden çıkarmıştır. Jonathan'ın karısının filmdeki rolü de romandakinden çok farklıdır. Ripley ve Jonathan arasındaki ilişkide önemsizdir, bu kapalı ilişkiye girme şansı da yoktur. Buna rağmen Lisa Kreuzer'in bunu bir yan rol gibi oynamadığı ve Wenders'in «Marianne» tipini ciddiye aldığı, en iyi şu sahnede belli olur: Ripley, Münih'e gitmeden bir gece önce Jonathan'ın atelyesine gelerek, ikinci görevi kabul edip etmediğini öğrenmeye çalışır. Birkaç kelime konuşurlar. Ve birden Marianne gelir. Kadının gelişi ikisini de rahatsız eder. O da bunu farkeder. Jonathan tıpkı bir kaçamak sırasında yakalanmış gibi vicdan azabı çeker. Ripley gider, Marianne üzülür.

Bu, Wenders'in ilk polisiye öyküsü değildir: *Kalecinin Penaltı Korkusu, Kentte Yaz* ve *Alabama*'da benzer motifler vardır. Ancak *Amerikalı Arkadaşım* tabii ki öncekilerin ötesinde bir polisiye filmdir. Bazı eleştirmenlerin iddia ettikleri gibi Hitchcockvari bir «gerilim» taşımasa da, Wenders bu türün gerektirdiği temel unsurları kullanmıştır. Bu öyküye duyduğu ilgiyi görüntülerle sunar Wenders, bir «erkek arkadaşlığı efsanesini» modern kentlere bakış ve öykü anlatma zevkinin örtüsü altına gizlenmiştir.

Ancak eski filmlerine göre elbette önemli bir fark vardır: Wenders burada ilk kez «büyük» sinema yapmış ve dar çevre içinde samimi üretim koşullarından ayrılarak, 3 milyon markık bir bütçenin sunduğu bütün olanaklardan yararlanarak profesyonel bir çalışma yürütmüştür. Robby Müller'in kusursuz kamera çalışması (bu film bütününde doğrudan ışıklandırma gibi zor bir yöntemle çalışmıştır) ve Peter Przygodda'nın metro

sahnesindeki başdöndürücü montajı daha ilk bakışta Wenders'in böyle başarılı bir sonuç elde etmek için ayrıntıları ne kadar önemsediğini gösterir. Dekorların zengin ve uyumlu bir biçimde döşenmesi de aynı özenin sonucudur ve bu nedenle kusursuz denebilecek bir boyuta ulaşmıştır. Böylece Wenders bu türün acımasız kurallarına teslim olmamayı başarmıştır. Gerçi çarpık cinayetler başoyuncuların davranışlarını da belirler, ancak Wenders yine de rolleri içinde kişilerin birbiriyle ilişkisini kısıtlamamıştır.

Böylece filmde belirgin sevecenlik görüntüleri ortaya çıkmıştır. Jonathan ve Marianne kavga ederlerken, küçük Daniel şaşkın ve üzgün bir biçimde banyo küvetinden onlara bakar. Hiçbir şey anlayamaz ve anlaması da mümkün değildir. Filmin başlarında Jonathan, oğlunun yatarken ışığı açık bırakma isteğini kabul eder. Filmin sonunda Marianne'nin, olup bitenlerden hiç haberi olmamasına rağmen, cesetlerin ortadan kaldırılmasına yardım etmeyi kabul ettiği sahnede, geçirdiği büyük ruh fırtınası yüzünden okunabilir. Korkusu ve kocasına duyduğu sevginin ona neler olup bittiği sorusunu bir an için nasıl unutturduğu duyumsanır.

Ses düzenine gelince; *Amerikalı Arkadaşım*'da Wenders Robert Altmen'ın *Nashville* için geliştirdiği yeni bir ses alma tekniğini ilk kez denedi. Wenders ve ses sorumlusu Martin Müller üzerine daha sonra müzik ve ses efektleri eklenen, tek şeritli ses düzeni yerine üç stereo ses alıcısından oluşan ve quarz bir ayarlama ile birbirine bağlı bir sistem denediler. Bu sistemin gereği çok sayıda mikrofon kullandılar. Böylece son montaj yapılırken, herhangi bir sahnenin orijinal seslerini aynen kullanabildiler. Jonathan'ın atelyesinde uzaktan duyulan köpek havlamaları, trenin raylarda çıkardığı gürültüye rağmen konuşmaların net bir şekilde duyulması bu ses düzeninin eseriydi. *Amerikalı Arkadaşım* 1977 yılının en iyi ses düzenine sahip filmi ilan edilebilirdi.

Bütün bunlara Jürgen Knieper'in Hitchcock motiflerini anımsatan müziğini de eklemek gerekir. Gerçekten de Wenders, bu müziği yer yer Hitchcock gibi kullanıyordu. Ancak aralarında önemli farklar da vardı. Hitchcock filmlerinde mü-

zik aslında hiçbir zaman tam anlaşılmaz, insan müziğin bilincine varmaz. *Amerikalı Arkadaşım*'da bu başka türlüdür. New York'ta Ripley'in taksiden indiği andan itibaren müzik sahneye çıkar ve sürekli bir tedirginlik ve tehdit havası estirir. Sık sık kullanılması bu etkinin amaçlandığını gösterir.

Paris'te metro istasyonundaki cinayeti gösteren nefes kesici 10 dakika boyunca müziğin tamamen kesilmesi ve yalnızca orijinal seslerin verilmesi de başka türlü açıklanamaz. Müzik ancak cinayet işlendikten hemen sonra yeniden başlar. Böylece müzik güçlendirici değil, yorumlayıcı bir işlev görür. Görüntülerin altını çizmek yerine düşünceleri biçimlendirir, ya da eylem süreçlerini noktalar.

Wenders filmi aslında değişik orijinal dillerde çekti: Dennis Hopper İngilizce, Gerard Blain Fransızca, Bruno Ganz Almanca ve biraz İngilizce konuşuyordu.

Filmin ilk orijinalı ne Alman sinemalarında gösterildi, ne de 1980'de televizyona çıkabildi. Wenders, ortak yapımcılardan biri olan WDR'nin istemi üzerine filmin Almanca seslendirilmiş bir kopyasını yapmak zorunda kaldı. Gerçi bu seslendirme çok başarılı yapılmıştı, ancak tabii ki orijinali seyredenler Dennis Hopper'in ABD-aksanının eksikliğini hissederler. Derwatt ile Ripley'in New York'ta Almanca konuşması da bu sahneye otantikliğinden çok şey kaybettirir.

Wenders, gangster rolleri için yönetmen arkadaşlarını kullandı: Nicholas Ray ressam Derwatt'ı oynadı (bu gerçi gangster rolü değildi, ama yine de karanlık işler çeviriyordu), Daniel Schmidt, Jonathan'ın ilk kurbanı rolündeydi. Samuel Fuller gangster şefiydi. Peter Lilienthal trende öldürülen ikinci kurbandı. Jean Eustache, Jonathan'a Paris'teki bir yeraltı meyhanesinde yara bandı vererek yardım ediyor, Sandy Whitelaw Paris'te onu muayene eden doktoru oynuyordu. Lou Castel ise Jonathan'ın muayene kartını değiştiren ve Minot'ya yardakçılık eden tıp öğrencisi rolündeydi.

Filmin, Wenders'in Paris'te kaldığı bir yıl boyunca sinema eğitiminin önemli bir bölümünü oluşturan Paris Sinematek'inin yöneticisi Henri Langlois'ya adanmasının görsel bir ifadesi de vardır. Daniel Schmid metroda öldürülmeden önce

«Liberation» gazetesini okur, çünkü Langlois'nın ölümünden sonra yaşlı adamın fotoğrafını basan tek Fransız günlük gazetesi odur. Bu kısa ama anlamlı bir sahnedir.

Film ayrıca sinema tarihine çeşitli göndermelerle doludur. Perdeye yansıyanlar yalnızca Jonathan'ın oğlunun bir keresinde oynadığı Zootrop gibi tarihsel araçlar, ya da resimleri üç boyutlu gösteren büyük seyir kutusu değildir. Daniel'in yatak odası lambasının üstünde «General» adlı lokomotifin bir resmi vardır. Bu lokomotif Buster Keaton'un aynı adlı filminde ikinci başoyuncudur. Malta haçı gibi film şeriti aktarmayı ilk kez mümkün kılan aracın bir tahta modeli de vardır filmde. Jonathan ve Ripleyde birbirlerine benzer şeyler armağan ederler.

Amerikalı Arkadaşım'da, Wenders başka filmlerden birçok alıntı yapar. Ancak bu tür alıntıları öyküye yedirmeyi başaran yönetmen bir başyapıt yaratmıştır. Böylece ortaya şimdiye kadarki konularının değişik bir uyarlaması ile sürekli zenginleşen görsel bir sözlüğün sentezi çıkmıştır.

Bu film aynı zamanda İsviçreli Bruno Ganz için de önemliydi. Ganz'ın bu filmiyle yaptığı çıkış Geissendörfer'in *Valşi Kaz*'ından, Handke'nin *Solak Kadın*'ında, Rohmer'in *O Markizi,* ya da Peter Stein'ın tiyatro-filmi *Yaz Misafirleri*'ndeki rollerinden çok daha güçlüydü. Wenders, Bruno Ganz'la çalışmasından sözederken, onun ancak *Amerikalı Arkadaşım* fikri ile tiyatro oyunculuğundan, sinema oyunculuğuna atladığını söyler. Bu filmden sonra Bruno, Almanya'nın ve Avrupa'nın en çok iş yapan oyuncuları arasına girmiştir.

Bruno Ganz o günleri şöyle anlatır: «1976 Ekim'inde Hamburg'da balık pazarı yakınındaki bir evde çekime başladık. Başlangıç zordu. İlk örnekleri gördükten sonra Wenders, 'Şimdiye kadar hep böyle çalıştım ve artık böyle çalışmak istemiyorum' dedi. Öyleyse aramak gerekiyordu. İlk ve ikinci cinayetin öncesini ve sonrasını gösteren bazı sahneler çektik. Bu ne demektir? Senin lösemin var ve belki bir gün, çok çok üç yıl yaşayacaksın. Birisini öldürüyorsun. Para için. Bu işlerde hiç deneyimim yoktu. Hepsi kurgusal şeylerdi benim için. Zamanla Jonathan'ın kişiliğinde ne gibi bir değişim oluyor? Bu sıçramalı çekimde her şey belirsizdi. Yine de 2 Şubat 1977'de

Paris'te La Defense istasyonunda nihayet ilk ve belirleyici cinayet sahnesini çekerken (bu benim sondan bir önceki çekim günümdü) Daniel Schmid'i yani kurbanı, önümde yürüyen merdivenin üzerinde görüp tetiğe basınca, artık 'hayır ben asla böyle bir şey yapmam' diyemeyeceğimi anlamıştım. Bir de Dennis Hopper var. Wim ve Robby ile çalışmamın yanısıra Dennis benim için gerçek bir boy ölçüşmeydi. Ondan çok şey öğrendim. Dennis, Coppola ve Brando ile birlikte *Kıyamet* filmini çevirdiği Manila'dan başında bir kovboy şapkası ve sırtında bir kamuflaj elbisesiyle çıkıp geldi. Hey Allahım! Espri doluydu, herkesle her an konuşup şakalaşırdı, sonra «motor» denince sigarasının son dumanlarını elleriyle dağıtır ve yere attığı izmariti ayağıyla ezerken, birden korkunç sakin ve konsantre bir biçimde oynamaya başlardı. Wim'i hemen sevdi, sonra bütün ekibi ve filmle ilişkili herkesi sevdi. Dürüst ve yüce gönüllüydü, aynı zamanda kalın kafalı ve çok da alıngandı. Disiplin anlayışına akıl erdiremiyordum ve bana çok maceracı geliyordu. Hey Allahım.

Güzel bir maceraydı. Ekip çok kez son dayanma sınırına kadar, hatta bazen bunu da aşarak çalıştı (Hamburg bazen çok soğuk olabilir). Herkes bu filmi seviyor ve inanıyordu. Jonathan gibi biz de başka bir yaşamı merak ediyorduk.»

Nick'in Filmi - Suda Pırıltılar

Nicholas Ray; *They Live By Night (1974), In A Lonely Place* (1950) *Johnny Guitar* (1954), *Rebel Without A Cause* (1955) *Bigger Than Life* (1956) gibi filmlerin yönetmenidir. Son olarak *We Can't Go Home Again* (1973) filmini yaptı. Hollywood'da çektiği son film *Pekin'de 55 Gün* (1961) olmuştu.

Bu film, yönetmenin büyük stüdyolardaki resmi kariyerinin sonuydu. Wim Wenders onunla 1976'da *Amerikalı Arkadaşım*'ın çekimi sırasında tanıştı. Ray, bu filmde yaşlı ressam Derwatt'ı oynuyordu. Ortak çalışma sırasında genç ve yaşlı yönetmen arasında doğan derin dostluk onları *Nick*'in *Filmi-Suda Pırıltılar*'ı birlikte çekmeye yönetti. Ray'in uzun süre önce yakalandığı gırtlak kanseri o sıralarda oldukça ilerlemişti. Buna rağmen Jon Jost'la birlikte gerçekleştirilmesi düşünülen *(Angel City)* filmi senaryosu üzerinde çalışmalarını sürdürüyordu. 1979 yılı başlarında bu projeyi Wim Wenders ele aldı. O sırada Ray'ın artık çok fazla yaşamayacağı kesinlik kazanmasına rağmen, *Hammett*'in çekim çalışmalarını sürdüren Wim'le birlikte çalıştılar. Bu senaryo *Amerikalı Arkadaşım*'daki yaşlı ressam Derwatt rolünün bir tür devamıydı.

Ancak kısa süre sonra yaşlı adamın fiziksel durumunun planlanan filmi bitirmeye elvermeyeceği ortaya çıktı. Ortak çalışma, Ray'in kliniğe yatması sonucu kesildi. Sonunda iki yönetmen, Ray'in ölümü üzerine bir film çekmeyi kararlaştırdılar. Belgesel film değil, birlikte sahnelenen bir belge olarak. Ray, 16 Haziran 1979'da 688 yaşında öldü.

O güne kadar çekilen malzemeden montajcı Peter Przygodda, iki saatlik bir yapım olan «*Nick'in Filmi*'ni ortaya çıkardı. Bu film ilk kez 1980 Cannes Film Festivali'nde gösterildi. Ancak bu filmi pek beğenmeyen Wenders, aynı malzemeden 90 dakikalık başka bir film yaptı. Wenders'e göre «Cannes-versiyonu» çok belgesel olmuştu, bu film sonra ortadan kalktı. Film son biçimiyle 1980 kasımında Hofer Sinema Günleri'nde gösterildi.

Film *Amerikalı Arkadaşım*'dakine çok benzeyen bir sahneyle başlar: New York caddelerinden birinde bir taksi durur. Ancak içinden Dennis Hoper değil, Wim Wenders iner ve yaşlı dostu Nicholas Ray'i ziyarete gelir. Ray uyumaktadır. Wenders, Ray'ın bir arkadaşı, Tom Farrell tarafından karşılanır. Ray ertesi sabah uyanır. Bu uyanış ağır hastalığının kesin belirtilerini taşır. Acı dolu bir öksürük zayıf vücudunu baştan aşağı sarsar, kendini toparlamakta zorluk çeker, ancak yine de hırsla ilk sigarasına uzanır.

Yaşlı adam şaşkınlıkla «Oh Wim, when did you come in» (Ah Wim, ne zaman geldin) diye şaşkınlıkla sorduktan sonra Wenders ve Ray sohbete başlarlar. Wenders *Hammett* projesinden ve 6 milyon dolarlık bütçesinden sözeder. Ray, bunun onda biri ile *Suda Pırıltılar*'ı gerçekleştirebileceğini söyler...

Sonra çalışanların adlarının alfabetik sıralamasıyla jenerik girer: Arka planda, New York körfezindeki bir Çin yelkenlisi görüntüsüyle birlikte Wenders'in karısı Ronee Blakley «Suda Parıltılar» şarkısını söyler. Blakley bir ara şarkıyı söylerken de görülür. Yelkenlide büyük bir skop-kamera, bir montaj masası —ve içinde Ray'in külleri bulunan bir kavanoz vardır.

Bu sahne filmin sonunda tekrarlanır, ancak bu kez ekip yelkenlide bir tür anma töreni yapar. Çin yelkenlisi, ilk senaryoda ortaya atılmış bir fikirdi. Buna göre gırtlak kanserine yakalanmış olan yaşlı ressam bir Çinli ile tanışıyor ve Çinli ona bu hastalığa iyi gelen ve yalnızca Çin'de yetişen bir bitki kökünden sözediyordu. Öte yandan «Slow boat to china» ölümü anlatan bir Amerikan deyimidir.

Başlangıç ve bitiş sahneleri arasında kalanları ise anlatmak zordur, çünkü herhangi bir öykü yoktur. Nicholas Ray'in giderek kötüleştiği görülür. Wim'le konuşmaları görüntüye gelir, çalışma ekibi aletleri hazırlarken izlenir. Bir keresinde Wenders, Ray ve yine perdede sıkça görülen Ray'in genç karısı Susan, Ray'in son filmi *They Can't Go Home Again*'i izlerler. Bu bitmemiş bir filmdir. Ray, bir kolejde *The Lusty Men* filmi üzerine bir konuşma yapar. Ray ve Susan'ın arabayla koleje gidişleri de görüntülenir.

Bu filmin belgesel bir film olmadığı ve gerçekte yaşananların sinema kamerası için uygun bir biçimde yeniden canlandırıldığı, vurgulanır. Wenders, Ray -sahnelerini, Ray de Wenders- sahnelerini çeker.

Bu kurgu video çekimleri tarafından kesilir. Bu çekimler 35 mm.'lik kameranın düzgün ışıklı görüntüleri yanında kaba ve biçimsiz kalırlar, fakat Ray'in fiziksel çöküşünü daha açık biçimde gözler önüne sererler. Filmin doruk noktası Ray'in yaklaşan ölümünü gösteren son kısmıdır. Oldukça iddialı bu sahnede Ray ve Wenders, bir anlamda rolleri değişirler: Wenders, Ray'in ölüm döşeğine yatar, kameramanın ve teknisyenlerin karşıdan göründüğü tamamen yapay bir çekimle, film ekibi yatağın önünden tören geçişi yapar. Bu sahne rahatsız edici bir etki yapmaz, çünkü ölüm konusu sinemada hiç bu kadar derinden işlenmemiştir. Çünkü şimdiye dek ölüme yaklaşan hiç kimse sahnelenmesine Nicholas Ray kadar gönüllü olmamıştır.

Son sahnesi —filmde ve yaşamındaki son sahne— çok uzun, çok ezici ve nerdeyse dayanılmazdır. Yakın çekimde hasta adamın yüzü görünür. Yavaş ve zor anlaşılan bir sesle durumunun kötüye gittiğini anlatır. Yüzü yorgunluktan bitiktir. Son filmi onu en zorlayan film olmuştur. Artık gücü tükenmiştir, ama film yapmayı bırakmak istemez gibidir. Dışardan Wenders'in sesi duyuluyor «Ne zaman istersen, kes de!» Ray: «Kes!» Wenders: «Kesme!» Ray «Kesme... Kes!»

Film burada kesilir, daha sonra Wenders'i ve film ekibini yelkenlide gösteren beş dakikalık bir son sahne gelir. Yüzlerinde hem matem, hem rahatlama ifadesi vardır. Bir şey bit-

miştir... Hafif alkollü bir hava sezilir, hatta çalışanlardan birinin gemiyi yakma önerisi bile saçma değil ferahlatıcı bir etki yapar. «To have a wake»: Bu İrlanda deyimi ölen birinin arkadaşlarının, matem için değil, ama artık aralarında olmayan birini anmak, kafa çekmek ve ona dair öyküler anlatmak üzere biraraya gelmesini ifade eder.

Bu film yalnızca Wim Wenders ve Nicholas Ray arasındaki derin dostluk sonucu ortaya çıkabildi. *Nick'in Filmi*'ni gözü yaşlı, ağlamaklı havada kurtaran, herhalde bu ilişki oldu. Bu film daha çok iki erkeğin dostluğunu anlatan bir belge (Wenders'in diğer filmlerinin konularını anımsayanlar için bu hiç de şaşırtıcı değil) ve şimdiye kadar sinemanın olanakları ile hiç ele alınmamış tabu bir konuya, ölüme, iddialı bir yaklaşım oldu.

Nick'in Filmi'nin tahlil edilmesini, hatta kolayca anlatılmasını bile önleyen şey herhalde bu filmi gören herkesin kişisel olarak doğrudan etkilenmesidir. İnsan yalnız ölümcül hasta olan Ray'le beraber acı çekmez. 68 yaşındaki bu adamın son ana kadar süren sarsılmaz yaratıcılığı ile umut da kazanır, çünkü bu yaratıcılık insanın ancak özlem duyabileceği ütopik ögelerle bezenmiştir.

Önemli olan Ray ve Wenders'in bu filmi birlikte çekmiş olmalarıdır. *Nick* istemediği zaman çekim yapılmamış ve yaşlı adamın istemi dışında hiçbir sahneye yer verilmemiştir. Buna rağmen Cannes'teki ilk versiyon için, Wenders'i utanç verici bir röntgencilikle suçlayanlar oldu.

Wenders iki değişik versiyon arasındaki fark için şöyle diyor:

«*Suda Pırıltılar*'ın iki saatlik versiyonu ilk kez 1980 mayısında Cannes'da gösterildi. İlk kopya, atelyeden festivale son anda yetiştirildi ve ben de onu ilk kez seyirci kitlesi önünde gördüm. Korktum. Filmi adeta tanıyamadım. Her sahneyi biliyordum, ama hepsi sanki değişmiş ve başka bir ifade kazanmışlardı. Benim bitirmeden denize attığım ve tehlikeli sularda başıboş yüzen bir gemi gibiydi.

Bir şey kesindi, film daha bitmemiş, rahatlamamıştı ve böyle kaldığı sürece beni de rahata kavuşturmayacak, kendi

halime bırakmayacaktı. Ancak bundan başka hiç kimse değil, yalnızca ben sorumluydum.

Montaj nerdeyse bir yıl sürmüştü. Çalışmayı çok uzun yıllar beraber çalıştığım montajcı Peter Przygodda'ya bırakmıştım ve özellikle son kısımlarda *Hammett*'in hazırlık ve çekimi nedeniyle yeterince ilgilenememiştim. Peter malzemeyi uzun süre özenle incelemiş, üç aylık bir zaman diliminin belgelenmesi olarak ele almıştı. Olayın gerçeğine mümkün olduğu kadar yaklaşmak istiyordu. Filmin montajını belgesel bir film gibi yaptı, gerçeği imgenin önüne çıkarmakla yükümlü biri gibi davrandı.

Filmin ilk kez seyirciye gösterilmesi sırasında, başka bir şeyin tamamen yitip gittiğini farkettim: Bu da Nick'le benim karıştığım öykü ve sürekli olarak gerçekliğini yansıtmaya çalıştığımız kurguydu. Biz filmi bir belgesel gibi çekmemiştik. Film kuşkusuz sürekli bizim varlığımız tarafından yönlendiriliyordu, ancak biz de sürekli olarak bunu kurgulamaya ya da bu gerçeği kurgu gibi kavratmaya çalışıyorduk.

Nasıl olursa olsun, bu kurgu, ölüm ve biri genç diğeri yaşlı iki film yapımcısı arasındaki dostluk üzerine kurulan bu öykü, bütün film boyunca, ölümle ve bu iki adamla boğuşuyor, inatlaşıyor, onları sarsıyor ve sarmaş dolaş oluyordu.

Böylece yeni bir montaj odası kiraladım, çekilmiş bütün malzemeyi alıp üç ay boyunca içeri kapandım, *Nick*'i ve kendimi izledim ve eskisinden oldukça farklı yeni bir filmle ortaya çıktım.

Nick'le beraber çektiğimiz filme, tıpkı bize itici güç veren, kurtaran, ama aynı zamanda acımasızca sınırlayan gerçeğe, yaklaşabildiğim kadar yaklaştım.

Bu filmin sonsuza dek sürebileceğini biliyordum. Bitirmek, demir almak ve çekip gitmek benim şansımdı. Hepsi bu kadar.»

Ortaya çıkan son örnekte her ne kadar kurguya dayalı ve belgesel sahneler birbirlerinden belirgin bir biçimde ayrılsalar da, yine de bu iki düzlem, video çekimleri ve diğer görüntüler ayrılmaz bir bütünlük içinde sarmaş dolaş olmuşlardır. Bu yöntem yeni değilse bile —Kluge ve Godard anımsanabilir— tek

çizgili bir anlatım sinemasında pek kullanılmamıştır. Ve *Nick'in Filmi* öykülere bölüm bölüm değinerek bu alana girer.

Gerçekten de son sahne dışındaki bütün sahneler önceden yazılmış ve prova edilmiştir. Son sahnede uzun monologun bitiminde Ray «Cut» (Kes) der ve böylece filmin onun için artık bittiğini belirtir.

Böyle bir sahneleme, daha önce başka türlü planlanan «asıl» film için düşünülmüştür. Bu film için birçok fikir vardı: Birinde iki yönetmenin yalnızca bir kameraman ve ses sorumlusu eşliğinde bir çete halinde, yola koyularak, borçları ödenmediği için montaj atelyesinde elkonulan *We Cant't Go Home Again*'i çalmaya kalkmalarının öyküsü veya daha önce değinildiği gibi *Amerikalı Arkadaşım*'daki yaşlı ressamın öyküsünün sürdürülmesi.

Wenders'in *Nick'in Filmi*'ni önce Fransa'da gösterime sokması ve aylarca sonra Almanya'ya getirmesi şaşırtıcı değildir. Nicholas Ray'in filmleri Almanya'da nerdeyse hiç bilinmez, oysa Fransalı sinemaseverler için anlamı büyüktür: Onlara göre genellikle Hollywood - Asi'si olarak tanımlanan yönetmen bir *kült* yaratmıştır ve «Yavaşça İnen Gecenin Şairi» olarak bilinir. (Francois Truffaut)

İki iş yapan birinin öyküsü...

Hammett 1978-1982

San Fransisko. Yıl 1928. Eski Pinkerton-dedektifi Samuel Dashiell Hammett 34 yaşına gelmiştir. Tüberkülozu vardır, bu nedenle eski mesleğini terketmek zorunda kalmıştır. Şimdi yazar olarak bir yer edinmeye çalışmaktadır. Ucuz magazin dergilerine vermek için kısa polisiye öyküler yazar. Öykülerinde kendi eski deneyimlerini kullanır. Bu arada arkadaşı ve ustası Jimmy Ryan'ı öykülerinde değiştirerek anlatır, birgün gerçek olaylar anlattıklarını aşar.

Film, Hammett en son öyküsünün son satırlarını kağıda geçirirken başlar. O yazarken aynı zamanda öykünün sonu da filmde görülür: Sisli bir liman dalga kıranında Ryan, bir şantaj işini kendi gücüyle halletmek isteyen, ancak bunu başaramayan Sue Alabama ile karşılaşır.

Tam bu sırada gerçek Jimmy Ryan da Hammett'in odasına gelir. İki adam birbirini yıllardır görmemiştir, ancak yeniden buluşmaları hiç de candan değildir. Ryan, Hammett'i çalışmalarını öykülerinde sömürmekle suçlar. Bir keresinde onun hayatını kurtardığını anımsatır ve şimdi Hammett'in kendisine bir «iyilik borcu» olduğunu söyler. Hammett, Ryan'a esrarengiz biçimde kaybolan Crystal Ling adında genç bir Çinli kızı bulmak için yardım etmelidir. Hammett istemese de kabul etmek zorunda kalır.

Ryan genel bir arama yapacaklarını söyler, ancak daha ilk adımda zorluklar baş gösterir. Chinatown'a giderken genç bir yankesici iki dedektifi izlemeye başlar, anlaşıldığı kadarıy-

la Ryan'ın peşindedir. Chinatown'un dar sokaklarında Hammett yalnızca son yazdığı eseri kaybetmekle kalmaz, birdenbire Ryan da ortadan yokolur. Onların yerine O'Mara ve Bradford adında iki polis ortaya çıkar ve Hammett'e araştırmayı bir yana bırakıp daktilosunun başına dönmesini söylerler. Hammett eve dönerken, kendisini gazeteci diye tanıtan ve Ryan'la görüşmek isteyen Gary Salt adında biriyle karşılaşır. Dedektif onu atlatır ve eve döner. Son yazdığı eseri kaybettiği için kızgındır. Kit Conger adındaki kütüphaneci bayan komşusu onu teselliye çalışır. Hammett, Sue Alabama tipini ondan esinlenerek yaratmıştır. Ertesi gün Salt, Hammett'in evine gelir ve kendisinin de Crystal Ling'i aradığını öne sürer. Yanında kızın bir fotoğrafı vardır. Hammett, Ryan'ın bir telefonu üzerine bir sözlüğün içinde tanınmış bir işadamı olan C. F. Callahan'ın intihar ettiğine dair bir gazete haberi bulur. İntihar olayını araştırır ve düşkün bir doktordan gerçeği öğrenir: Callahan öldürülmüştür. Doktor, genç Çinli kızların sığınabileceği bir Hristiyan misyonundan sözeder. Hammett misyonda araştırmalar yaparken, eski yöneticiden Crystal Ling'in dokuz yaşında gangster Fong Wei Tau'ya satıldığını öğrenir. Kız sonradan misyona sığınmış, ancak Callahan'ın intihar haberi gazetede çıktığı gün ortadan kaybolmuştur.

Hammett eve döndüğü zaman bir sürprizle karşılaşır: Crystal Ling evine gelmiştir ve ondan yardım ister. Buna karşılık onun için «her şeyi» yapacaktır. Hammett bu sözlere aldırış etmez, yalnızca sorularına dürüstçe cevap vermesini ister. Cyrstal, Fong'un kendisini Callahan'a sattığını, onun yanına taşındığını ve sonunda karısının kıskançlık yüzünden adamı öldürdüğünü anlatır...

Dedektif, Fong'un gazinosuna telefon eder. Fong önce çok nazik davranır, ancak araştırmalarından vazgeçmeyince onu dövdürür ve bir odaya kapatır. Genç bir Çinli kız Hammett'i kurtarır ve farelerle dolu bir bodruma kapatılmış olan Jimmy Ryan'ın yanına götürür. İki adam birlikte kaçarlar, ancak kısa süre sonra Hammett'in komşusu Kit'in haberdar ettiği polisler —Bradford ve O'Mara— tarafından yakalanırlar.

Polisler, Hammett'e başrolünü Crystal'in oynadığı bir por-

no film gösterirler ve kızın geçen akşam apartmanında öldürüldüğünü söylerler. Morgdan çıkarken Hammett yine Salt'la karşılaşır: Sözde gazeteci panik içindedir, kaçarken ceketini düşürür. Hammett onun cüzdanında San Fransisko'daki altı ünlü milyarderin adını bulur. Hammett, Kit ve taksi şoförü Eli ile birlikte Salt'ın evini ararlar. Evde porno filmde kullanılan bazı dekorlarla birlikte Ryan adına yazılmış bir çek ve altı milyarderin Cyrstal'le birlikte göründüğü porno fotoğrafların negatiflerini bulur. Kit ve Hammett, Salt'ın dönüşünü beklerken gizlenirler. Salt, filmin başında Chinatown'a gelişlerinde Hammett ve Ryan'ı izleyen genç yankesici ile birlikte döner. Kavga sırasında Salt vurulur, katil Kit'i rehin alır, sonra kaçar. Kapının önünde bekleyen taksi şöförü Eli, adamın avukat E. L. Hagedorn'un yanında çalıştığını saptar. Hagedorn, Callahan'ın avukatıdır. Hammett avukata gider ve Salt'ın ölümünü anlatır. Hagedorn koruyucusunu vurur.

Geri dönerken Hammett Bradford'la karşılaşır, Bradford onu yanma alır ve Hagedorn, Fong, O'Mara ve altı milyarderle buluşmaya gider. Hammett, bu topluluğun önünde Callahan, Crystal ve Ryan tarafından tezgahlanan karışık şantaj öyküsünü açıklar. Şantaja uğrayanlar filmin negatifleri için bir milyon dolar ödeyeceklerini belirtir ve Hammett'in aracılık etmesini isterler. Dedektik kabul eder.

Paranın verileceği yer Hammett'in öyküsünde geçen sisli liman dalgakıranıdır. Orada Crystal Ling'le karşılaşır. Öldürülen o değil genç bir Çinli kızdır. Birden Ryan ortaya çıkar. Crystal onu vurur ve Hammett ustası hakkındaki hayalleri yıkılmış bir biçimde evine döner. Sonunda tahta altlıklı daktilosunun başına geçer ve «Malta Kartalı» adlı romanın ilk sayfasını yazmaya başlar.

Hammett, Amerikalı yazar Joe Gores'un aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Hammett yalnızca polisiye öykü severlerin tanıdığı bir kişi değildir. «Kızıl Hasat», «Malta Kartalı» gibi romanlarıyla Hammett, yirmili ve otuzlu yıllarda eskimiş görülen polisiye edebiyata yeni bir ivme kazandırmış, aynı zamanda dedektif romanı türünden yola çıkarak yaşadığı çağı ustaca betimlemişti.

Hammett yazar olmaya karar vermeden önce, Los Angeles'teki ünlü Pinkerton-acentasında özel dedektif olarak çalışmış, ancak ağır bir gırtlak hastalığı sonucu bu mesleğe veda etmek zorunda kalmıştı. Joe Gores, tarihsel olarak belgelenmiş bu olayı öyküsünün çıkış noktası olarak alır. Burada Hammett, ilk romanı olan «Kızıl Hasat» üzerine çalışmaktadır. Ancak öykü biyografik değil daha çok kurgusaldır.

Wim Wenders'in bu konuyu niçin çekici bulduğu bellidir. Hammett'i *Amerikalı Arkadaşım*'ın yönetmeni için ideal proje haline getiren birden çok neden vardır. Tabii öncelikle, Hollywood şartlarında, görece bol para ile böyle bir polisiye film yapabilme olanağı. Wenders kendisini, otuzlu yıllarda Amerikaya gelen ve Atlantiğin karşı kıyısında birden yepyeni üretim biçimleriyle yüzyüze kalan sinema göçmenlerinin doğrudan bir uzantısı olarak görüyordu.

Wenders'in ABD'ye gitmeden önce, orada çekeceği filmin «Wim Wenders'den» değil de, «directed by Wim Wenders» damgasını taşıyacağını bilip bilmediği sorusunu bir yana bırakalım.

İkinci neden kuşkusuz filmin içeriğiydi. Wenders her şeyden önce «Kara Seri» tarzında bir polisiye yapabileceğini düşünüyordu. Başlangıçta, *Hammett'i* siyah-beyaz çekme isteği yapımcılar tarafından kabul edilmedi, ancak Joseph Biroc ve Philip Lathrop'un usta katkılarıyla o güne kadarki en karanlık renkli filmi çekmeyi başardı.

Ancak esas tayin edici olan *Hammett*'in, eski Wenders filmlerinde görülen iki temel motifi birden içermesidir: Önce iki erkek arasındaki arkadaşlık (burada, Hammett ve ustası Jimmy Ryan arasında), sonra bir adamın kimliğini arayışı. Hammett yazar olmak için mesleğini bırakmıştır, ancak öykünün geçtiği sırada tam olarak ne yazar, ne de dedektiftir. Araştırmaları sırasında hata üstüne hata yapar, çünkü uzun süredir araştırıcı olarak da henüz kişiliğini ispatlayacak kadar başarılı değildir. Ucuz magazinlere sattığı öyküler henüz başlıbaşına birer edebi eser değildir, kendi geçmişini ve her şeyden önce ona istemeden malzeme veren arkadaşının çalışmalarını yüceltmektedir. Ryan'ın namus kavramını ayaklar altına

alması sonucu derin bir hayal kırıklığına düşen Hammett, «Malta Kartalı»nın baş kahramanı olan Sam Spade'in kişiliğinde bağımsız bir dedektif tipi yaratır. Bu dedektifin bağlı kalınması çok zor ilkeleri vardır. Ancak o hiçbir zaman bunlardan şaşmaz. Hammett'in ilk öykülerinde eylemlerin dış görünüşüne yönelen şeyler, Wenders'in filminde kişilerin ahlaki yapılarının belirlenmesinde çıkış noktasını oluşturur. Hammett için zararsız bir araştırma olarak başlayan şey, çılgın bir yozlaşma öyküsüyle sonuçlanır, dedektif bu öykünün sonunda hayallerinden arınır.

Böylece *Hammett* bir kişinin iki işi birden yaptığı bir film olur ve kısa süre sonra görüldüğü gibi işlerin ikisi de yürümez. Ancak Hammett sonunda daktilosunun başına oturup yeni bir yazıya başladığı zaman —eski yazısı limanın kirli sularına karışmıştır— işlerden birinde kazandığı deneyimle, diğerini daha iyi yapabilecek kıvama gelmiştir.

Tabii ki film böyle motifleri çok belirgin bir biçimde göstermez. Son biçimini alana kadar yıllarca süren aksilikler, sayısız senaryo taslakları —ne kadar çelişkili görünse de— sonunda filme bütün bu kavgalardan arınmış bir görünüm kazandırmıştır. Sonunda ortaya çıkan üründe hiçbirinin izi yoktur. *Hammett* filmi sanki bir defada kalıba dökülmüş gibidir. Biraz basitleştirilmiş bir öykü anlatılır, ancak eser Samuel Dashiell Hammett'in kişiliği hakkında anlatılandan öteye bir ilgi uyandırmaz.

Akılda kalan şey, Wenders ve kameramanlarının Zoetrop stüdyosundaki dekorlarda elde ettikleri görsel sansasyondur. Chinatown'un karanlığı, yirmili yılların son dönemlerini aynen yansıtan iç mekanlar, özenle seçilmiş araçlar - bütün bunlar artık çok yaşlanmış polisiye türe gecikmiş bir armağan gibidir. Bu filmde modern hiçbir şey yoktur, ancak bazı küçük kaprisler de —örneğin Hammett'in daktilosuna sürekli değişik perspektiflerden yaklaşmak gibi— kırklı yıllardaki bir «kara film»de herhalde yer alamazdı.

Teknik açıdan *Hammett* kusursuz bir filmdir, ancak özellikle konuşmalarda seksenli yıllarda yapıldığı belli olur. Bu filmin kişilerinde, Huston'un *Malta Kartalı*'nda ya da Howard

Hawks'ın *Büyü Uyku*'sunda Humphrey Bogart'ın yaydığı sinikliğe rastlanmaz. Yalnızca Callahan'ın sözde intiharına ilişkin ipuçlarını araştırırken Hammett'in karşılaştığı düşkün doktor, bu tür için tipik bir tavır olan «insanlara karşı umutsuz bir aşağılamanın» özelliklerini gösterir.

Hammett tabii ki beklenen ticari başarıyı gösteremedi. «Resimler arasına sıkıştırılmış» çok fazla dokundurma, geniş kitlenin öyküyü kavramasını güçleştirdi. Yalnızca bir polisiye film olarak kabul edilmesi de zordu. Bunun için yeterli gerilimden yoksundu ve çok dağınıktı. Ancak yazar Hammett'in anısına bir armağan olarak sunulması ikna edicidir ve Jean Luc-Godard herhalde bu nedenle Hammett hakkında şöyle demiştir:

«Bu Wim'in en güzel filmi. Öyküleri için kelleyi koltuğa alan, önce bir güzel dayak yiyip sonra daktilosuna sarılan yazar Dashiell Hammett'in öyküsü: Şimdi bir güzel yaz bakalım, dostum! Bu Gide ve Pirandello'dan bile daha güçlü. Çok iddiasız, ama inanılınaz bir güçle dolu. Tıpkı Coltrane'nin bir saksafon solosu gibi.»

"There's never been a place people had it so good like Hollywood"

Olayların Gidişi 1982

Filtreli bir siyah-beyaz fotoğrafın karanlığından koruma elbisesi giymiş ıssız ve vahşi bir arazide ilerleyen bir grup insan ortaya çıkar. Konuşmalarından büyük bir yıkım yaşandığı anlaşılır: Tehlikeli bir ışından ve sağ kalanların erime tehlikesinden sözedilir. Gruptaki çocuklardan biri yolda ölür, diğeri ise ışınlara karşı daha dayanıklıdır. İlerleyen grup sahilde bonbalanmış bir otelin yıkıntılarına gelir. Kameranın çevrilişi gizemi ortaya çıkarır: Bilim-kurgusal bir film çekildiği anlaşılır, film ekibi sahnede görülür. Ve tanıtma yazısı gelir: *«Olayların Gidişi»*

Portekiz'de —sonradan öğrenileceği gibi— Alan Dwann'm 50'li yıllardaki kurgu-bilim klasiklerinden *The Most Dangerous Man Alive* filminin bir sahnesi çekilmektedir. Yönetmen Friedrich, yaşlı kameraman Joe'ya kameranın otel panaromasını gösteren geniş çekimini açıkladığı sırada, kameraman kestirmeden film malzemesinin tükendiğini, günlerdir artan parçalarla çekim yaptığını söyler.

Friedrich (ya da çalışma arkadaşlarının adlandırdığı şekilde Fritz) «bu müjdeyi» oldukça sakin karşılar. Yeni malzemenin Los Angeles'ten çıktığını, yolda olması gerektiğini, zaten herkesin biraz dinlenmeye ihtiyacı olduğunu söyler...

O gece çalışma ekibi otel restoranında biraraya gelir. İnşaat yıkıntıları yalnız kulis olarak değil, oyuncuların ve teknisyenlerin barınağı olarak da kullanılmaktadır. Herkes bol miktarda içer ve çalışmanın sürdürülmesi konusunda Fried-

rich'in yaptığı açıklamalarla pek kimse ilgilenmez. Los Angeles'te oturan yapımcı Gordon'a sarsılmaz bir güveni olan yalnızca, herhalde yalnızca odur.

Odalarına kapanınca ekiptekiler kendilerini farklı uğraşlara verirler. Öykünün sürdürülmesinde zorluk çeken senaryo yazarı Dennis sürekli kafayı çeker; kameraman Joe, ABD'deki bir hastanede yatan karısının ölüm haberini beklemektedir, oyuncu Jane Amerika'daki arkadaşına telefon eder. Filmde bütün bunlar bir içe kapanma gösterisi olarak sunulur. Birkaç gün böyle geçer. Beklenen ham filmler gelmez. Yalnızca filmin çocuk oyuncuları iki küçük kız, bu zoraki paydostan hoşnuttur.

Nihayet Fritz hafta sonu Los Angeles'e uçmaya karar verir. Orada Gordon'dan haber çıkmamasının nedenini araştıracaktır. Onu artık telefonla da bulamıyordur. Kameraman Joe bu arada karısının öldüğünü öğrenir. O da Amerika'ya döner, ancak Fridrich'e karısını toprağa verdikten sonra, hemen çekime döneceğine söz verir. Los Angeles uçmadan önce Friedrich'in başına ilginç bir şey gelir. Gordon Portekiz'de çekim yapılan yerin yakınlarında bir villa satın almıştır. Friedrich boş villayı gezmek için gittiği zaman, orada senaryo yazarı Dennis ile karşılaşır. Dennis ona özel bilgisayarını gösterir. Çekilmesi planlanan film sahne sahne bilgisayarın beynine kaydedilmiştir. Dennis ayrıca bu çekim işinde en büyük zarara uğrayabilecek kişinin kendisi olduğunu da söyler. Friedrich, onun bu sözlerle ne demek istediğini anlayamaz.

Los Angeles'e gelen yönetmen Gordon'un bürosuna gider, ancak yapımcının nerede olduğunu öğrenemez. Aynı şekilde avukatı da, Friedrich'e yardımcı olmaz - ancak onu imalı bir biçimde uyarır. Bazı başka kişiler de Gordon'un peşindedir. Friedrich dikkat etmelidir - yoksa bu kişiler Friedrich'in onun yerini bildiğini sanabilirler...

Bir otomobil parkında Dennis'in kız arkadaşı ile karşılaşır. Kız ona bilmediği bir şeyi anlatır: Senaryo yazarı kendi özel parası ile çekimi planlanan filmin büyük bir bölümünü finanse etmiştir. Friedrich, Dennis'in villada söylediklerini anımsar...

Aradığı adamı sonunda bir büfenin yanında parketmiş bir karavanda bulur. Gordon burada gizlenmektedir. Aynı zamanda şöförlüğünü de yapan bir koruyucusu vardır. Üçü birden geceleyin Hollywood'da arabayla gezinirler. Gordon, Friedrich'e olup bitenleri anlatır: Film için parayı verenlerden bazısı gangsterdir. Bunlar şimdiye kadar Portekiz'de çekilen örnekleri görmüş, ancak beğenmemişlerdir. Paralarını geri isterler. Gordon zaten iflas etmiştir. Bu acı gerçeğin öğrenilmesinden sonra düş fabrikasının eski ve yeni felsefesi üzerine aralarında bir konuşma geçer, ancak konuşma sonunda, Friedrich ve Gordon'un birbirlerini dinlemeden sürdürdükleri birer monologa dönüşür. Birisi sinemada öykü anlatmak için yaptığı denemeleri anlatır, diğeri ise düş kurar: «Hollywood, Hollywood-There's never been a place people had it so good like Hollywood.» (Hollywood, Hollywood-insanların Hollywood'daki kadar rahat ettiği başka bir yer yoktur.) Şafak söker, uzun gece sona erer. Karavan hareket ettiği yere döner. Friedrich ve Gordon arabadan çıkar ve birbirlerine veda ederler. Park yerinin önünden bir araba geçer, bir el silah sesi duyulur. Gordon yere düşer. Friedrich, her zaman yanında taşıdığı süper 8 mm.'lik kamerasıyla canilerin arabasına nişan alır, sonra o da bir kurşunla yere yıkılır. Görüntü sallanır, film biter.

Bu son sahne çaresizliği gösterir: Kameranın kurşuna cevap vermesi boşunadır. Hiç değilse ilk bakışta bir çaresizlik simgesi olarak görülebilen bu film Hollywood'daki mutsuz bir Alman yönetmenin düş fabrikası labirentlerindeki acı anılarını anlatmaktadır. Wim Wenders için Hammett'ten sonra olayların gidişi böyledir. Wenders bütün tersliklere rağmen Hammett'le gurur duyduğunu her zaman vurgular ve bu konuda ona hak vermek gerekir. Ancak bu film, etrafında yıllardır süren çatışmalar iz bırakmıştır. Kalan izlerden biri de *Olayların Gidişi*'dir. Bu filmi yalnızca bir otobiyografi olarak değerlendirmek, kuşkusuz hatalı bir yorum olur. Belki bu filmi izlerken sürekli *Hammett'i* anımsıyorlar belli çağrışımlar yakalar. Ancak esas konu bu değildir. Wim Wenders'in Hollywood'daki gerçek öyküsüne değinmeler, yönetmen Friedrich Munro'nun öyküsüyle öyle ustaca kaynaştırılmıştır ki, gerçekle ba-

ğıntısını ancak bu alanın uzmanları farkedebilir. Wenders hiçbir zaman Hollywood patronları ile basit bir hesaplaşma düzeyine inmez ve Gordon da hiçbir zaman Francis Ford Coppola'nın simgesi olarak görülemez.

Wenders çok daha ötesini hedefler. Onun ele aldığı konu, Avrupa'nın yönetmen sineması ile Amerikan düş fabrikasının sanayi gibi ürettiği görüntüler arasındaki farktır. Her ikisini de yaşamış bir kişi olarak iki üretim tarzının birbiri ile hiç ilgisi olmadığını görmüştür. Wenders'e göre en önemli fark senaryo konusundadır:

«Benim bildiğim Avrupa geleneğinde senaryo, çekilen film tarafından değiştirilebilen bir şeydir. Film bir macera, ya da kendini arayış olarak da görülebilir. Ben bu geleneği *Zamanın Akışında* ya da *Olayların Gidişi*'nde en uç noktasına kadar götürdüm. Bunlarda hiç senaryo yoktu, yalnızca başlangıç durumları vardı. Filmler kendi öykülerini arıyorlardı, ya da çekim süreci senaryo yazmak gibi bir şeydi.

Hollywood'da yaratıcı enerjinin büyük kısmı senaryoya yöneltilir, böylece ilk çekim gününden önce film nerdeyse hazır hale gelir. Çekim çalışmaları o zaman yalnızca daha önce belirlenen düşüncelerin, karakterlerin ve tasarıların gerçekleştirilmesi olarak görünür. Senaryo hazırlanırken, başarılı olması için her sahnede o kadar çok şey üzerinde durulur ve işlenir ki, çekim sırasında değişiklik yapmak artık olanaksız hale gelir. Bu yöntemle kontrol sağlanır, ancak kendiliğindenlik yitirilir. Tabii bu, konuyu çok basit bir şekilde ortaya koymak olur, ama geçerli bir sınıflandırma olduğunu sanıyorum, diğer bazı faktörlerin de tabii rolü var. Amerika'da film yapmak pahalıdır. Bu nedenle yapılan yatırımı karşılamak için filmlerin daha çok şey vermesi gerekiyor. Amerika'da film öncelikle sanayi olarak görülüyor, Avrupa'da ise hâlâ filmin bir sanat biçimi olduğu görüşü var. En azından bu düşüncenin henüz ölmediğini düşünüyorum. Ama belki ölmüştür de bana kimse haber vermemiştir...»

Yalnızca Gordon'un karavanındaki uzun sahne değil, daha önceki tüm sahneler de bunu anlatır: Film başlarken beyaz

perdeye yansıyan kurgu-bilimsel görüntü Hollywood usülü kurgu-bilimsel büyüklük tutkusuyla arasındaki farkı ortaya koyar. Yetersiz bir dekor, gerilimsiz bir olay, bütün bunların kurgu-bilim türünün alışageldiği malzeme kıyımı ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Filmin bir yerlerinde bir «Kıyamet»ten de sözedilir, ancak bu Amerikan Yıldız Savaşları tarzına uygun bir sözcük değildir. Portekiz'deki çekim sırasında ilişkileri de büyük stüdyolardaki çalışma tarzından tamamen farklıdır. Wenders başoyuncularını eli kolu bağlı gösterse de sinemanın sanayi olarak üretilen görüntülerinde rastlanmayan yaratıcı bir bağımsızlık sezilir.

Gordon'un villasındaki bilgisayar, film yapımcılığının «el sanatı» olmaktan nasıl tamamen uzaklaştığını gösterir. Filmler «tasarlanıp çizilir», perdede gösterilmeden önce masada işleri bitmiştir. Bu geleceğe ait bir şarkı değil, günümüzün gerçeğidir: Sinema elektronik resimlerin akar-bandına giden yolu bulmuştur. *Hammett* filmi de çekilmeden önce resimlerle desteklenen bir radyo oyunu haline getirilmiş, böylece filmin taslağı, çekilmeden önce izlenebilir duruma gelmişti.

Wenders'e göre *Olayların Gidişi* hem bir bitişi, hem de yeni bir şeyin başlangıcını duyurur. Daha sonra *Paris, Texas* için bu benim ikinci filmim diyecek ve daha önce çektiği bütün filmleri «birinci film» olarak sayacaktır. Ancak bu sonuç bir ikilem taşır: Anlatılan öykü, o güne kadar Wenders filmlerini özgün kılan bir üretim tarzının yokolup gitmesine duyulan üzüntüyle doludur. Öte yandan yine de, özgürleştirici etki yapan ve ileri doğru giden yolu gösteren olumlu bir sonuç çıkar. Wenders, artık sanat tekniği olarak örnek aldığı Yasujiro Ozu'da hayranlık duyduğu noktaya ulaşmıştır:

«Her şeyden önce ondan, filmlerdeki biricik sansasyonun yaşamın kendisi olduğunu öğrendim. Sonra 'öykülerin' hiçbir zaman kişilere karşı değil tam tersi —zorunlu olmamakla birlikte bazen— öykülerin bir karakterden çıkıp geliştiğini öğrendim. Ancak genellikle bir öykü de yoktur. Ve eğer kullandığı dil, yani film, insanı ikna etmiyorsa, ya da ona büyük bir güven duymuyorsa, bir filmde hiçbir şey anlatamayacağını öğrendim.»

Wenders'in *Olayların Gidişi*'nde özellikle, konuya ilgi duymayan kişilerle bir öyküyü anlatmanın ne kadar zor olduğunu anlatması kendini beğenmiş bir teshire dönüşme tehlikesi taşıyor. «Film İçinde Film» kitabında Horst Schafer bu eseri «çok katmanlı» ve yer yer «ah-vahlı, yer yer özlü» olarak tanımlıyor. Kuşkusuz Wenders, François Truffaut'nun *La Nuit Americanne*'de sinemaya ilam aşk etmesinden çok farklı bir bakış açısı taşıyor (Truffaut da Hammett'i çevirmesi için bir öneri almıştı. Ancak ABD'de hiç film çevirmemiş olan Truffaut teşekkür ederek bu öneriyi reddetti. Nedenleri üzerine ancak spekülasyon yapılabilir). Yine de *Olayların Gidişi* ve Truffaut'nun filmi arasında bir karşılaştırma yapmak ilgi çekici olur. *Amerikan Gecesi*'nde de belli bir sinema biçiminin sona erdiğinden sözedilir. Büyük oyuncuların hasılatı garantilediği ve öykünün ikinci planda olduğu bir dönem sona ermiştir. Buna karşılık Wenders'in filmi, Avrupa tarzı yönetmenin damgasını vurduğu filmlerin kaybolmakta olduğunu anlatır. Avrupa'da çekilen filmler de bu olguyu artık önlememektedir. Yönetmenin kişiliği tarafından belirlenen bir anlatımla, kazanca yönelik masraflı ve başıboş görsel değerler arasındaki ara gittikçe açılmaktadır.

Uluslararası başarı kazanan yönetmen sinemasının sonuncularından biri olan İsviçre'li Alain Tanner bu açmazı şöyle tanımlıyor: «Hâlâ çalışabilirim, kendime bir isim yaptım, adımı duyurdum ve eğer çok büyük bir bütçe istemezsem, her zaman bir yapımcı bulabilirim. Ancak genç sinemacıların iki seçeneği var: Ya büyük pahalı filmler yaparlar, ya da bir ressam gibi atelyelerinde çalışırlar, kamuoyundan soyutlanır ve çok az parayla yetinirler. İlk yolu seçenler genellikle başarısızlığa uğrarlar - çünkü başarısızlık korkusuyla zaten kaskatı kesilirler. Bir hata yeter ve artık hiç film çeviremez hale gelirler.»

Medyaya duyulan sevgi, öykünün derinden kavranması bir işe yaramaz ve *Olayların Gidişi*'nde sinema geleneğine sayısız değinme yapılmasını seyircinin büyük çoğunluğu farketmez bile.

Wenders'in ayrıntılı alıntı yaptığı John Ford'un *The*

Searchers filmini bugün kim bilir? Yönetmen Friedrich'in Hollywood'da kullandığı arabanın plakasının anlamını kim bilebilir? Plakada «*Sam SP-8*» yazılıdır. Yalnızca çok dikkatli seyirciler bunun «Sam Spade» anlamına geldiğini çözebilirler. Ancak bunu çözenlerin hepsi, bu adın, Hammett'in «Malta Kartalı» romanındaki zor bilmeceyi çözen dedektife ait olduğunu bilemezler. Tamam, herkes bunu bilmek zorunda değildir, ancak böylesine alıntılar, artık kaybolmakta olan bir seyirci kitlesine yöneliktir. Truffaut, filminde seyirciye sinema üzerine yumuşak-ironili bir ağıt söylüyorsa, Wenders çok daha ileriye gider: Yalnızca kâr düşünenlerin eline düşmüş bir sanat biçiminin ölüm-kalım savaşını gösterir. Başka bir deyişle, farklı bir yapımcı tipi Avrupa sinemalarına da yavaş yavaş yerleşmektedir. Bu kişiler geçmişte sinemaya duydukları sevgiyle bazı rizikoları göze alırken, bugün parayla iş çevirmenin gururu içindedirler.

Olayların Gidişi'ni «kurgusal bir durum üzerine nerdeyse belgesel bir film» diye tanımlayan Wenders şöyle der:

«*Olayların Gidişi* herhalde bugüne kadar yaptığım en karanlık film. Yalnızca görsel olarak değil (film daha önce Abel Gance, Jean Coctteau ve Marcel Carne ile çalışmış olan Fransız kameracı Henri Alekan tarafından siyah-beyaz çekildi), aynı zamanda hava olarak da «kara bir film», herhalde benim o dönemdeki havama uyuyor.»

1982'de Wim Wenders bu filmle Venedik Film Festivalinde «Altın Aslan» ödülünü kazandı. Uluslararası jürinin *Olayların Gidişi*'ni tarihsel bir film olarak ödüllendirdiği düşünülüp teselli bulunabilir. Film sinemalarda başarısızlığa uğradı. Geniş bir seyirci kitlesi, Hollywood'da mesleği hakkında yeni bilgiler edinen bir yönetmenin deneyimlerine ilgi göstermedi. Wenders şöyle anlatıyor:

«Hollywood'da kendini sinemanın merkezi olarak gören bir yapımcının stüdyosunda çevrilen bir Amerikan yapımı Amerikan sinemasının tarihini yazan da işte bu şartlardır. Hayran olduğum ve bana temel bilgileri veren filmler hep böyle yapılmış. Böyle film yapmak öylesine başka ki, benim daha önce yapımcılığını da üstlenerek peş peşe çevirdiğim 7 filmin, yani

Avrupalı yönetmen-geleneğinin nerdeyse tam tersi. Hammett benim görüşüme göre, çalışmak için Hollywood'a gelen (çoğu Alman) Avrupalı yönetmenlerin sinema geleneğinin bir uzantısı. Ben de bu geleneğe uymak istedim. Bu kez üstünde «Wim Wenders'in Filmi» yerine «Directed by Wim Wenders» yazan bir film yapmak istedim. Bu gelenek benim için öyle bir mit haline gelmişti ve Amerikan sineması öyle uzun süre peşime düşmüştü ki, Francis Ford Coppola buraya gelmemi ve Hammett'i gerçekleştirmemi önerince, bu benim için kaçamayacağım bir düello çağrısı gibiydi.»

New York'tan Mektup

Chambre 666 1982

Hammett'in çekim çalışmaları sırasında Wenders, Fransız televizyonu için, bu projenin gerçekleştirilmesini yansıtan bir kısa film yapar. Bu sırada bugüne kadar ikisi çevrilen bir «film günlükleri» dizisi fikri ortaya çıkar, *Tokyo-Ga* adım taşıyan üçüncüsü ise Yasujiro Ozu'nun eserlerini konu almaktadır. Wenders bunlardan uzun bir film yapmayı düşünmektedir. *Chambre 666*'da bir çok ünlü yönetmen meslektaşına —bu arada Antonioni ve Godard'a— sinemanın geleceğine dair sorular yöneltmiştir. Filmin adı perdede görülen yerden gelir: 1982' de *Hammet*'in ilk kez gösterildiği Cannes Film Festivali sırasında Wenders, Hotel Martinez'in 666 nolu odasında kalmış ve bu odada diğer yönetmenlerle konuşmalar yapmıştır.

New York'tan Mektup sinema mektubu gibi bir şey olmuştur. Aşağıdaki metin, New York resimleri ve *Hammett*'in çekim çalışmalarını gösteren fotoğrafların altına yorum olarak konmuştur:

«Yine bir gece, yine bir havaalanı, yine başka bir kentten dönüş... Adam yorgundu ve yaşamında ilk kez gezmekten yorulmuştu. Bütün kentler tek bir kente indirgenmişlerdi ve çocukken okuduğu bir kitabı anımsıyordu.»

Bir öykü, ya da bir film böyle başlıyabilir. Ancak buradakinin bir öyküsü yoktu. Öyleyse ne anlatır?

«Kendimi anlatmaya çekinirim. Filmler yaparım, iyi hoş,

kendime has filmler de yaparım, ama bunlar hiçbir zaman gerçekten kişisel değildir. Televizyon izleyen bir seyirciye kendimi anlatamam. Yine de bu program için resimli bir günlük tutma fikri hoşuma gitti. Uzun zamandır, belki 12 yıl, ya da daha fazla, bir öyküye bağlı olmayan görüntüleri çekmek için kamerayı elime almadım. O zamandan bu yana 12 yıl, ya da daha fazla bir süre geçti. Bu süre içinde tam 10 film çektim, yani 10 öykü anlattım. Bunların çoğu Almanya'daydı. Burada dendiği gibi 'Avrupa'da. (Burası), dört yıldan beri yaşadığım ABD...

Uzun süreden beri işim görüntülerle öykü anlatmak olduğu halde bu bana bir meslek gibi gelmiyor. Belki de öykülerden çok resimlere önem verdiğim için. Öyküler, aslında resim yapmak için bir bahane oldukları için.

Ve belki de zaman zaman haftalar ya da aylar boyunca resimleri yitirdiğim için. Bu süreler içinde hiçbir şey görmem, hiçbir resim bana dikkate değer gelmez, herhangi birisini saklama isteği duymam, buna rağmen denemeye kalkarsam yaptığım iş birden zoraki görünmeye başlar. Herhangi bir bakış açısı verilemeyen başıboş resimler. Ve olabileceklerin en kötüsü: Turistik bakış açısını seçmek...

Öykü olmadan anlatmak, yalnızca resimleri istediğin gibi değiştirmek değil, kendi biçimini ararken kaybolup gitmek, gibi bir şeydir. Resimdeki nesneler sana suçlayarak bakar, sanki 'bizi rahat bırak' derler. Benim için kabus dolu resimler dönemi başlar. Sinema bu konuda yardımcı olamaz, tam tersi, Amerikan filmleri gittikçe daha fazla kendi reklam panolarına benzemeye başlamışlardır. Burada her şey kendi reklamını yapma eğilimindedir. Resimlerin işgali ve enflasyonu vardır. Televizyon —her zamanki gibi— gözleri zehirler.

Günlerce başıboş dolaştıktan sonra, resim zevkini sonunda geri veren ve anlatmanın anlamını anımsatan eski bir kitap olur. Ayrıntılara saygı duyan bu basit ama örnek alınacak resimli öykü, bana sinemanın da böyle şeyler anlatabileceğini anımsatır. Yani orada da her şey olduğu gibi gösterilebilir. Ve böylece aklıma hemen yeni bir öykü gelir...

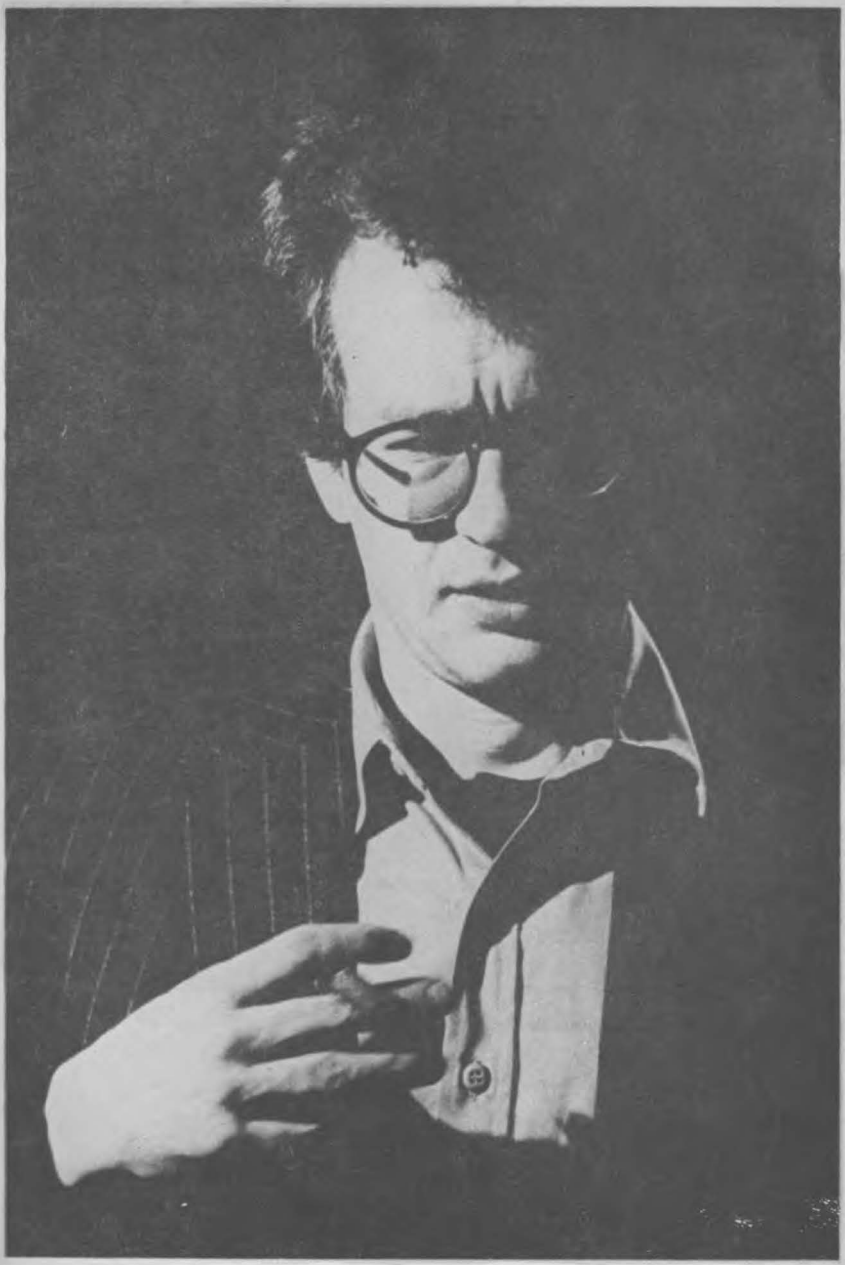
'Kadın pencerede duruyordu. Gökyüzüne ve parka bakarak bekliyordu.'

Aynı zamanda bugünlerde sona erecek başka bir çalışma var: Benim Hollywood'da çevrilen, Amerika'daki ilk filmim *Hammett*'in montajı. Üç kesim ustası üç ayrı odada, ellerinden geldiğince hızlı çalışıyorlar. Bu tür bir montaj benim şimdiye kadar gördüğümden tamamen farklı. Filmin öyküsü ve resimler bütünüyle benim elimden alındı. Şimdiye kadarki filmlerimde yaptığım gibi artık ikisini de kontrol edemem. Bir gece televizyonda Tony Richardson ve Louis Malle ile Amerikan ve Avrupa sinemaları arasındaki farklar üzerine bir söyleşi vardı (Louis Malle son dakikada gelemeyeceğini bildirdi).

Geçen yıl *Hammett*'in çekimine ara verildiği bir sırada *Olayların Gidişi* adlı bir film yaptım. Bu film tam da bu çelişkiyi yansıtır. Film, Hollywood'da yönetmen ve yapımcının uzun bir söyleşisi ile sona erer.

Hammett'in yapımcısı New York'a gelir. Montajın son günleridir. Broadway sinemalarında birçok ön gösteri vardır. Buraya gelen rastlantısal bir seyirci kitlesidir. Sonra Coppola ve montajcılar uzun uzun konuşurlar. Film yeniden kısaltılacaktır. Amerikan sistemi budur. Film yapımcıya aittir. New York'ta oturduğum evin önünde, kentin üzerine inşa edildiği bazalt kayaları görünür. Yapacağım yeni filmde, Peter Handke'nin dört kitabından alınan yeni öyküde bunu da anlatacağım. Senaryoyu yazmaya başladım. Ancak Cezanne'nin bir cümlesine takılıp, düştüm:

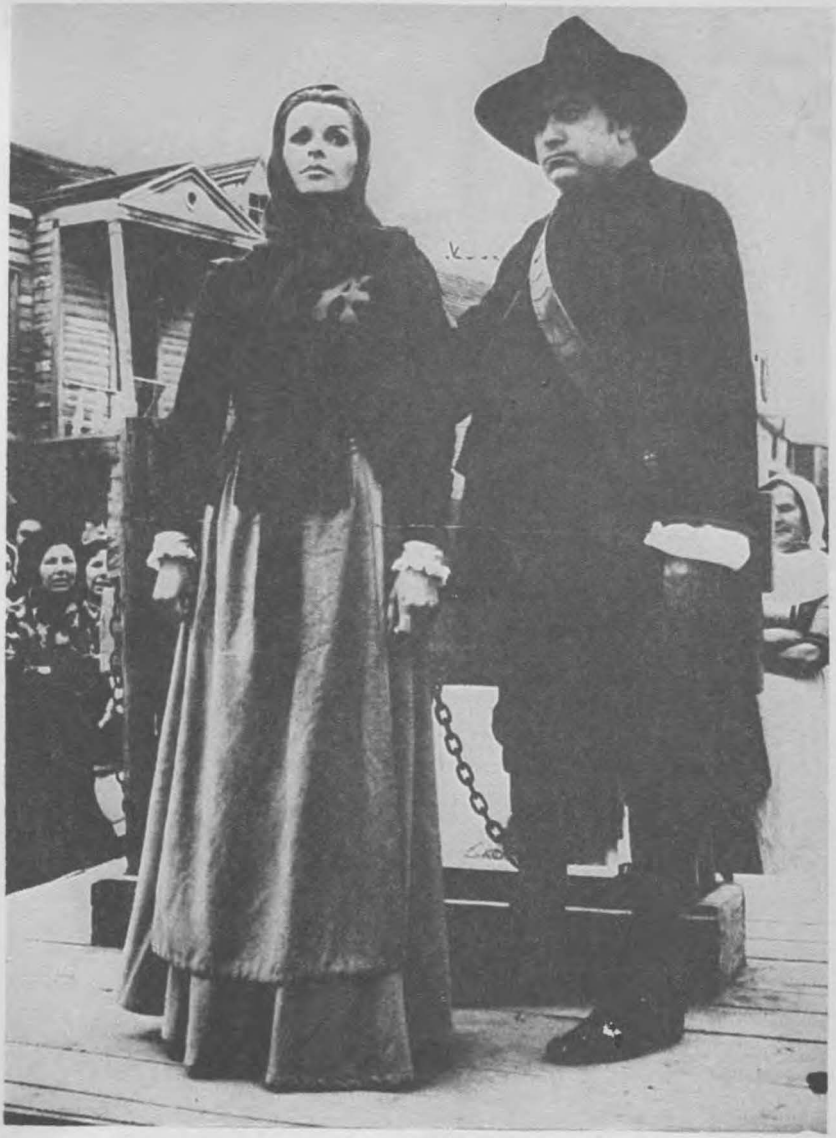
'Gidişi iyi değil. Bir şey görmek isteniyorsa, acele edilmeli, her şey yokolup gidiyor'.



Wim Wenders



Kalecinin Penaltı Korkusu'nun afişi



Hester Prynne (Senta Berger) zincire vuruluyor **Kızıl Harf**



Lisa Van Damm (Lisa Kreuzer) ve kızı Alice Almanya'ya gitmeden önce **Alice Kentlerde**



Yella Rotländer **Alice Kentlerde**



Rüdiger Vogler, Marianne Hoppe **Yanlış Hareket**'te



Hans Christian Blech **Yanlış Hareket**'te



Hanna Schygulla **Yanlış Hareket**'te



Nastassja Nakszynski-"Nastasia Kinski" **Yanlış Hareket**'te



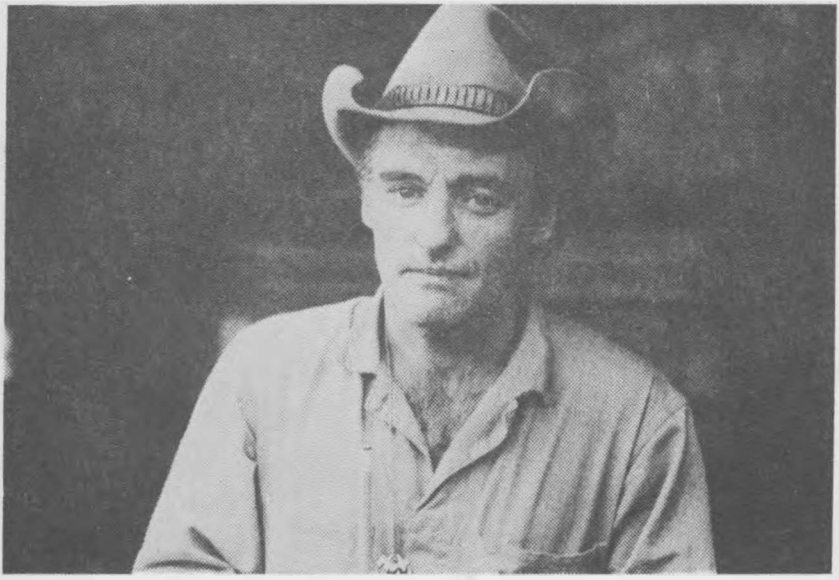
Hanna Schygulla, **Yanlış Hareket**'te



Lisa Kreuzer **Zamanın Akışında**



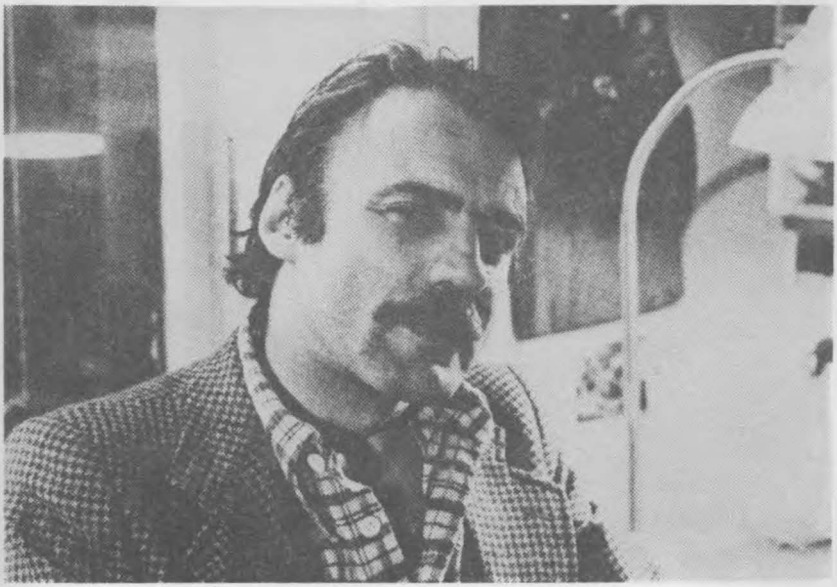
Rudiger Vogler ve Hanns Zischler **Zamanın Akışında**



Dennis Hopper **Amerikalı Arkadaşım**



Lisa Kreuzer **Amerikalı Arkadaşım**



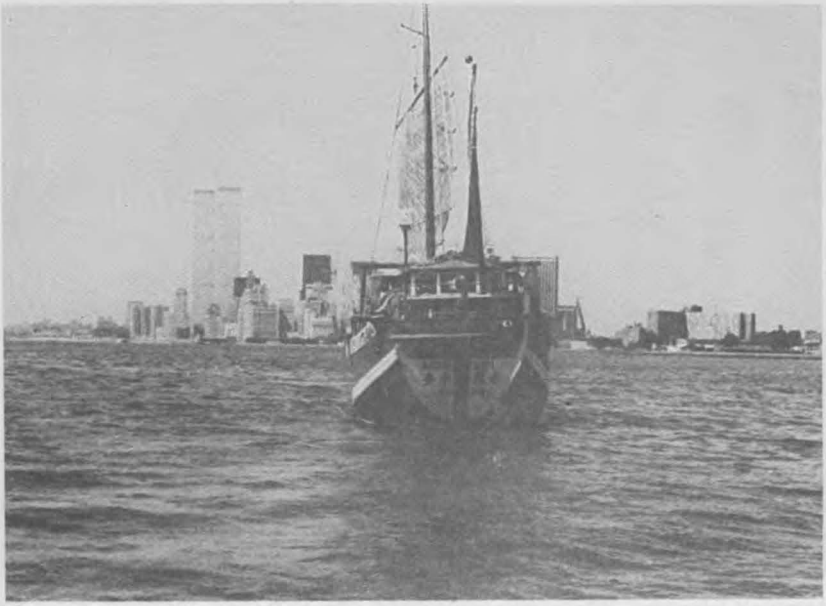
Bruno Ganz **Amerikalı Arkadaşım**



Nicholas Ray; ölü ressam olarak. **Amerikalı Arkadaşım**



Wim Wenders ve Nicholas Ray ortak bir proje üzerinde konuşuyor



Çin teknesi Nicholas Ray'i alıp Hudson Bay'dan ayrılıyor **Nick'in Filmi**



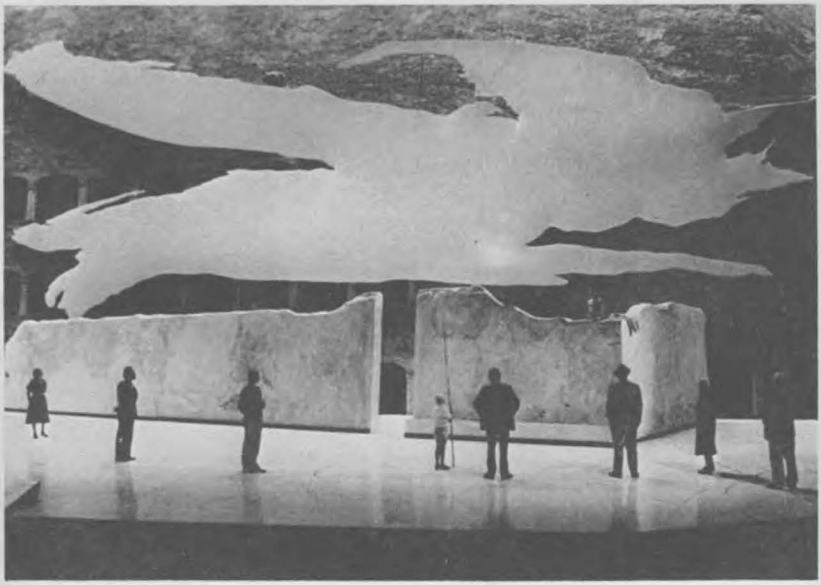
Frederic Forrest **Hammett**



Hammett izleniyor. Küçük gangster Pops (Royal Dano)



Yönetmen Friedrich Patrick Bauchau ve Samuel Fuller **Olayların Gidişi**



Köyler Üzerine: Jean-Claude Chambas ve Philippe Boudin'in dekorları



Harry Dean Stanton-**Paris-Texas**



Nastassja Kinski, **Paris-Texas**



Texas çöllerindeki çekim çalışmaları (Harry Dean Stanton ve Wim Wenders)



Baba ve oğul (Harry Dean Stanton ve Hunter Carson) Paris-Texas



Anne ve oğul (Nastassja Kinski-Hunter Carson) **Paris-Texas**



Frederic Forrest **Paris-Texas**



Travis ve Jane **Paris-Texas**

Dağın tepesinden ferman buyuran şair

Köyler Üzerine 1982

(Gerhard Jörder)

Pazar sabahı. Ayin saatinde Salzburg'da 1500 kişi Peter Handke'nin *Köyler Üzerine* oyununu görmek için dağcılık okulunun yolunu tuttu. Çanlar öğle saatinden sonra üç kez vurduğu zaman gösteriyi izleyen ahali dört buçuk saatlik toplu ayinden ruhları ezik bir halde çıkıp kente, lokantalara ve meyhanelere yöneldiler. Eserde Nova rolündeki Libgart Schwarz'm üç çeyrek saatlik kehanet bildirisiyle sağırlaşmış ve bu yeni kutsanmış dünyanın şoku içinde gürültülü, rengarenk bir pazar akşamüstü manzarasına baka baka dağıldılar...

Bir kendine getirme maratonu. Peter Handke'nin bu sahne oyunu yazarın onsekiz yıllık arkadaşı Wim Wenders tarafından Salzburg'un öbür ucundaki Kayalık Tiyatro'da sahneye kondu. Hollywood yorgunu ve büyük sinemalardan bıkmış olan Wenders tiyatroya ilk kez böyle yönelmiştir.

Bir tiyatro başarısı mı? Ya da bir başarısızlık mı? Böyle hor gören bir tarzda sormamak lazım. Sonunda, yazara yönelik kuvvetli yuhlamalarm yam sıra son perdeye kadar dayananların inatçı alkışları da duyuldu. İki perde arasında ve daha sonra çok kişi salondan sessizce kaçtı. Bu bir eleştiri konusu olabilir mi? Handke'ye göre herhalde olmaz. Çünkü onun gözünde hiçbir şey profesyonel «fikir hallaçları»nın lafları kadar zavallı değildir. Kutsal emirler ve kahin sözlerinin

sanat dergilerinin onayına ve kutsamasına ihtiyaçları yoktur. «Gayri ciddi alaycıları aşağılayın.» Şair, Nova'nın on kere on emrinde, bütün kötü ironikçilere, ilan ettiği doğruluk, iyilik ve güzelliğin ürpertisini teninde duymayanlara karşı kendini garantiye almıştır. Handke'nin yeni insanı, Yıldızlarüstümüzden eksik olmasın, şu az sayıdaki «gerçek», denenmiş, varlık sofularından biridir. Eleştirel aydınlanmanın eski ruhunu canlı tutmaya çalışan kuşkucuların havlamalarına aldırmaz.

«Evet» diye emreder Nova, mezarlıktaki yüksek merdivenin üstünde kendini dinleyen rengarenk giyimli insancıklara. «Biçim özlemiyle dopdolu teslim edin kutsal dünyayı —buna alayla gülenler— bilincini yitirmiştir. Böyle demek bile yanlış: Bunlar ruh kadavralarının azap çığlıklarıdır.»

«*Yuvaya Yavaş Dönüş*». Handke, sonuncusuna «dramatik şiir» dediği dört bölümlük eser dizisini böyle adlandırıyor. Daha önce «Yuvaya Yavaş Dönüş» (1979), şiirsel bir manifesto olan «Saint Victoire Öğretisi» (1980) ve «Çocuk Öyküsü» (1981) yayınlanmıştı. Bu eserler birbirleriyle bağlantılı olarak yazar Handke'nin, «büyük dünya»dan, yuvaya, yeniden kazanılmış bir varlık sofuluğuna, doğayı ölçü alan bir yaşama ve dünyaya güvene; yeni ve güçlü bir teslimiyet bilincine giden yolunu gösteriyorlar. Bu yol, yazarı Stifter'den Hofmannsthal'e uzanan Avusturya'nın büyük edebiyat geleneğine çok yaklaştırıyor, «yanlış yazı bilginlerinin» dağınık telaşlı kavram şamatası, son ve geç çağ karamsarlığı, lanetli dünya söylentisi olarak değerlendirdiği bugünkü çağın ruhundan ise iyice uzaklaşıyor.

Sergilenen şey, bir aile çatışmasının arkaik tarzda gelişen *İnsanlık Tiyatrosudur*. Gregor kardeşler. Yuvasına dönen «entellektüel», hep ovada çalışmış olan işçi Hans, kendilerine miras kalan baba evinde bir dükkan açmak isteyen ücretli Sophie, atalarının topraklarında karşı karşıya gelirler. Son derece retorik bir stilizasyon düzleminde gerçekleşen bu karşılaşma, atalarının mirası uğruna ölümüne bir kavgayla sonuçlanır. Ancak «yeni dönemin tanrıçası Nova» hakem olarak araya girer, teselli, barış, yeni bir kutsallık ve çocuk saflığıyla sunulan yeni bir gelecek vaadeder: «Önümüzde kocaman boş

bir ülke görüyorum... Gökyüzü kocaman. Köy kocaman. Sonsuz barış mümkün. Göklere yükselelim. Güneşin nabzını tutun ve çarpan kalbinize güvenin. Kirpiklerinizin titreyişi gerçeğin titreyişidir.»

Şairin gözünü diktiği hedef *pek aşağılarda değil,* O tamamen bambaşka bir şey istiyor. Böylece geçmiş yüzyıllarda sahneleri dolduran, her zaman uslu ve sağlam temelli psikolojik-eleştirisel ve sosyal gerçekçi bir tiyatroya geri dönüyor. Tahlil yerine toplu bakış, diyaloglarla konuşma yerine, marş ritminde konuşmalar, düzey koymak yerine sanat-bilinci.

Binlerce yıl öncesine uzanan Avrupa tiyatro geleneği günümüzün teknik-sivilize yaşamında yeniden boy gösteriyor. Yunan trajedisinin, antik trajedinin övgü şarkılarının biçimleri, günümüzün emek dünyasında da korunuyorlar. İnşaat Kulübesinin yöneticisi (Karin Baal) renkleri ve biçimleriyle yöreyi güzelleştirecek olan yeni sanatçıyı «büyük evlerin adsız ustasını» tutkuyla çağırıyor.

Geçmişi ve günümüzü bir bütünde eritecek yeni bir mit aranıyor ve deneniyor. Yer yer, öncelikle işçilerin bayramında çözülmez bir bilmece halini alan metin, geçmiş yüzyılların tümünden edebi çağrışımlar yaptırıyor (ve böylece edebiyat bilimcilerinin çok sevdiği bir arkeolojik kazı haline dönüşüyor). Gregor'un oyunun başında «deniz ötesinden gelen yabancı» sözcükleriyle, antik bir çehreyle tanıtılması «Parsifal»den bir efsane («Kardaki kan lekesi için kör»), Nietzsche'nin «Gölgesiz Yürüyüşçü sözleri ve Bob Dylan'dan bir alıntı ile bağlanıyor (Gregor, «Yeraltındaki sıla özlemi» korosuna aldırış etmiyor). Başlarda Gregor'u törensel bir biçimde tanıtan Nova ise Dante'nin «La Vita Nouva» eserinden çıkıp gelmiştir: Yeni yaşamın yeni insanın habercisidir.

Böylesine Yükseğe Sıçrayan, kolayca derinlere düşebilir. Yüceliğin gülünçlüğe, heybetin kendini beğenmiş anlamsız basitliğe düşmesine bir adım kalıyor. «Ve sonunda kazandığınız ciddiyeti şakalarla yitirmeyin. İyi şaka yoktur...» diyor Nova. Nova'mn bu bir saatlik duasını, kendine özgü alçalıp yükselen sesiyle, zaman zaman düşünceli biçimde durarak okuyan ve onu laf ebeliğinin korkunç boşluğuna düşmekten kurtaran

büyük oyuncu Libgart Schwarz bile, metnin bazı yerlerinde kalabalık arasındaki kıkırdamaları önleyemiyor.

Yazarın ilahi emirleri içerik olarak nasıl yargılanırsa yargılansın (bu Handke'nin aşağıladığı kavramlara göre «yeni tutuculuğunun» en açık biçimi) sözcükten sözcüğe, sahneden sahneye, saatten saate, bu dramatik şiir devam ettiği sürece, yumuşak papaz tavrı, yazar Handke'nin bu korkutucu kehanetler bildirisini dayanılmaz hale getiriyor. Çoktan öldü sanılan, Stefan Georg döneminden bu yana, idealizm çukuruna battığı ve kendi önemini abarttığı için kürsüden alaşağı edilen adam işte yine karşımızda: Daha çok bir şair peygamber, toplumsal hareketlerden kaçıp dağların doruklarına çıkmış bir yol gösterici. Şimdi ona inanmak ve onu izlemek gerek...

Belki de Handke'nin oyununda kendini en çok ele veren nokta bu: Dağıttığı umut, vaazettiği güven hiçbir yerde bu insanların içinden doğup gelişmiyor, onların hareketlerine ve ilişkilerine yansımıyor, yaşamlarında dile gelmiyor. İlahi emir basit bir biçimde dışardan iletiliyor. Dramatik, kişilerin ağzına yerleştiriliyor, bir yerlerden bir ilahi şarkı gibi geliyor. Her şeyin ölçüsünü yalnızca şair ve yalnızca o belirliyor.

Yalnızca bir kez, Salzburg'daki bu dört buçuk saatlik uzun, ağır gösterimde yalnız bir kez insanın nefesi kesiliyor. Else Quecke, şu yaşlı kadın, içe işleyen acımasız sesiyle yeni köyün sakinlerini lanetlediği zaman:

«Bugün yalnızca elektrikli oyunların seslerini işitenlerin, ağızlarını lanetlemek istiyorum, onların ağzı kumbara ağzı gibi yalnızca işine bir şey atılmaya yarar. Artık onlardan hiç ses çıkmaz. Lanet olsun onların yanlış yüklerine, alçı beyazı çoraplarına, göğüslerinde deri parçalarına ve kurukafa gibi kocaman delikli geyik boynuzundan düğmelerine.»

İşte bu sözler kanı çekilmiş bir soyutlama içinde kaybolup gitmeye yüz tutan dilin gücünü ortaya koyuyor. Çelişkili ama anlamlı: Tam da yazar Handke'nin kısa süre kürsüyü terkedip çağdaş ve kuşkulu bir gözlemci gibi diğer insanların arasına karıştığı yerde ortaya çıkıyor bu etki.

Else Quecke'nin çıkışından başka oyunda pek anlatılacak bir şey yok. İnsan uzun bir süre kaya tiyatrosunun geniş muh-

teşem doğal-yapay sahnesinin etkisinde kalıyor. Jean Paul Chambas sahneye devasa ve parlak bir mermeri biraz yatık bir biçimde yerleştirmiş, sütunlar arasında görünen kayadan duvarın üzerinde pamuk pamuk dağılan süt beyazı bir bulut yüzdürüyor. Wim Wenders, Martin Schwab (Gregor), Rüdiger Vogler (Hans), Elisabeth Schwarz (Sophie) ve daha önce belirttiğimiz diğer oyuncularla birlikte büyük bir parti veriyor, ancak eseri bu da kurtarmıyor. Uzun ölçülü yürüyüşler, neşeli, törensel düzenlemeler ve simetrik ayarlamaların dışında bir şey yok. Her türlü «efekt» ise zaten yasaktır.

Wenders de Peter Handke'nin yine Nova'sının ağzından insanlara söylediği şu sözlere sıkı sıkıya bağlı kalmış: «Yavaş yürüyün... dikkati çekmeyecek kadar yavaş hareket edin.»

Paris, Texas

Kayalarla kaplı bir çöl manzarası içinden bir adam çıkar. Yanında son bir yudum alıp fırlattığı plastik bir mataradan başka bir şey yoktur. Traşsızdır, üzerinde eskimiş elbiseleri vardır ve dümdüz gidişi hiç de bir hedefe yönelik gibi değildir. Sonunda çölün ucundaki bir servis istasyonuna gelir. Alçak binaya girer, dosdoğru buzdolabına gider ve dolaptan aldığı buzları ağzına tıkar. Sonra olduğu yere yığılır.

Çağrılan bir köy doktoru, muayene ederken adam uyanır, doktor adını sorar. Ancak yabancı yanıt vermez. Doktor, cebinde bir kartvizit bulur. Orada yazılı numaradan Los Angeles'i ararlar. Telefona Walt Henderson adında biri çıkar ve hemen bulunan adamın kardeşi Travis olduğunu tahmin eder. Walt şaşırmıştır, çünkü kardeşi Travis 4 yıldır kayıptır. Karısı da biraz şaşkın ve korkuludur, ancak Walt kardeşini ta uzaklardaki Texas'dan alıp getirmek için hemen yola koyulur.

Oraya gelince, Travis'in yeniden başını alıp gittiğini öğrenir. Doktorun hesabını öder ve kardeşinin peşine düşer. Sonunda onu tozlu bir şosede bulur ve arabaya binmeye ikna eder. Ancak Travis hiç konuşmaz ve sorulan hiçbir soruya yanıt vermez. Walt önce bir motelde konaklar ve yakındaki kasabadan Travis'e yeni giysiler almak için ayrılır. Geriye döndüğü zaman Travis yine kaybolmuştur.

Walt yeniden onun izini bulur ve Los Angeles'e götürmek için arabaya alır. Sonunda çok yavaş ve çekingen bir biçimde Travis suskunluktan sıyrılır, ancak son dört yılını nerede

nasıl geçirdiğini anlatmaz. Onun yerine kardeşine çıplak bir arazinin ezik büzük bir fotoğrafını gösterir. Burada Texas'taki Paris görünmektedir. Ailesine bir ev yapmak için orada bir arsa satın almıştır. Walt niçin özellikle orası olduğunu da öğrenir: İkisinin babası anneleriyle ilk kez orada bir arada olmuştur. Travis ana rahmine orada düşmüş olabileceğini düşünmektedir... Yavaş yavaş onun da bir ailesi olduğu anlaşılır. Kardeşi, kaybolduğu bu yıllar içinde karısı Jane'den haber alıp almadığını sorar. Travis 'hayır' der. Ve Walt ona küçük Hunter'i, yani oğlunu anlatır.

El Paso havaalanında Travis, Los Angeles'e giden uçağa binmemekte diretir, otomobille gitmek siter. Walt gerçi önce onu ikna eder, ama kalkıştan kısa süre önce Travis uçaktan iner. Walt boyun eğer, ama Travis daha önce kiraladıkları arabayla gitmek isteyince tepesi atar.

Sonunda Los Angeles'e gelirler. Anne, kayınbiraderini içten bir dostlukla karşılar, ancak gerçek babasını hiç hatırlamayan Hunter ürkek ve çekingen durur. İkisinin beraber geçirdiği ilk gece ilişkileri soğuktur. Ertesi gün Travis, Hunter'i okuldan almaya gider. Ancak küçük oğlan bir arkadaşının annesiyle eve dönmeyi tercih eder. Travis hayal kırıklığına uğrar. Aynı gece Walt, Travis'in kaybolmasından önce çektiği bir tatil filmini gösterir. Filmde iki aile küçük Hunter'le birlikte görülmektedir ve ilk kez Travis ve Hunter birbirlerine ürkek bakışlar fırlatırlar. Küçük oğlan filmden sonra yatmaya giderken hem Walt'a hem Travis'e «Good night, dad!» («İyi akşamlar baba!») der.

Travis ertesi gün de oğlunu almak için okula gider, ancak bu kez daha iyi hazırlanmıştır. Meksikalı bir hizmetçi kızın dostça yardımıyla kardeşinin gardrobunu yağmalamıştır. Çakı gibi elbiseler içinde «çölden gelen yolcu»yu tanımak çok zordur. Bu kez Hunter kabul eder. Önce okul arkadaşına iki babası olduğunu anlatmaya çalışır, sonra Travis'in peşine takılır. İlkin karşı kaldırımdan yürür, ama eve birlikte dönerler. Geceleyin birlikte bir aile albümünü karıştırırlar ve Travis ona kendi ana-babasını anlatır. Hunter Jane'i sorar, ancak Travis yanıt veremez.

Aynı gece Anne, Travis'e Jane'nin her ay Houston'daki bir bankadan Hunter'in adına para yatırdığını söyler. Travis bir ipucu bulmuştur, ertesi gün bir araba alır, kardeşine karısını aramaya gittiğini söyler. Hunter'i yine okuldan alır, ancak planını anlatınca küçük oğlan da onunla birlikte gelmek ister. İkisi birden Texas'a doğru yollanırlar. Yoldaki bir telefon kulübesinden Hunter Los Angeles'te dehşet ve üzüntü içindeki ana-babasını arar. Anne'nin korktuğu şey başına gelmiş, çocuğu gerçek babasına kaptırmıştır.

Travis ve Hunter, Houston'da bankanın önünde pusuya yatarlar. Gerçekten de Jane'i kırmızı bir Chevy ile bu otomobil-bankasından ayrılırken görürler. Kısa bir takipten sonra, kadının çalışma yerine, pek hoş olmayan bir semtte, alçak bir binaya gelirler. Hunter arabada kalır, Travis içeri girer. Orada Jane'nin bir tür peep-show'da çalıştığını öğrenir. Bu odalarda müşteriler tek yanlı aynalı camın arkasından soyunan kızları izlerler. O gece Travis kafayı çeker ve ertesi gün geri dönmek ister. Ancak yol kavşağına gelince Hunter yeniden geldikleri yönü işaret eder. Yeniden peep-show yapılan yere gelirler. Travis Jane'i odaya çağırır. Bir gün evvel onu yine çağırmış, ancak bu pis yere daha fazla dayanamayıp çıkıp gitmiştir.

Şimdi daha cesaretlidir: Jane'e bir öykü anlatmaya başlar. Öyküde kendinden çok daha genç bir kadına aşık olan bir adam vardır. Kızla evlenmiştir, ancak kıskançlığı bu evliliği yavaş yavaş mahvetmiştir. Eşi bir çocuk doğurduğunda ilişki kısa süre düzelir gibi olur, ancak uzun vadede birarada kalamayacakları anlaşılır. Adam karısına artık yalnızca işkence çektirmektedir ve bir gün kadın oğlunu yanına alarak kaçar.

Bu öykü sırasında Jane'nin yavaş yavaş Travis'in kendi öykülerini anlattığını farkettiği görülür. Jane, Travis'i tanır ve ona kendi çektiği acıları, Hunter'i niçin Walt ve Anne'ye bıraktığını anlatır. Ona iyi bir anne olamayacağını düşünmüştür.

Travis Hunter'i bıraktığı otelin adresini Jane'e verir ve oraya gitmesini rica eder. Jane sözünü tutar. Otelin üst kattaki odalarından birinde Hunter annesiyle kucaklaşırken, Tra-

vis aşağıdaki park yerinde otomobiline biner ve gider. Son sahnede Travis otomobiliyle ufuklarda kaybolurken, yolun kenarında bir reklam panosu üzerindeki şu sözler okunur: «Together we will make ip happen» (Birlikte başarırız).

Bir adam geri döner. Arkadaşları onu çoktan defterden silmiştir ve kendisi bile yaşadığına inanmaz. Travis doğrudan doğruya çölden çıkıp gelir ve sonuna kadar da bu dört yıl içinde ne yaptığı bilinmez. Geri gelmesi bile yeterince şaşırtıcıdır. Karısı ve çocuğunu yüzüstü mü bırakmıştır, yoksa tersi midir? Bunun birçok nedeni olabilir, ancak herhalde en önemlisi, filmin ilk yarısında bu iyice vurgulanır, Travis'in herhangi bir yeri yuva olarak benimseyememesidir. Sıradan bir öykü. Günlük yaşamın yükünü kaldıramayan biri çeker gider, sonuçsuz bir çağrıya kapılıp gider. İlişkiler kurulduğu gibi çabucak çözülür. Yıkımlar yürüyen bant gibi peşpeşe gelir. Yürüyen banttaki kazalar gibi yaralar çok yavaş kapanır.

Anlayışlı bir kişi olan Walt, yitip giden kardeşini, topluma kazandırmak için büyük çaba harcar ve sonunda Travis'in Los Angeles'te tepeden tırnağa yerleşik bir burjuva ailesinin yanında kısa süre kalmasının sonuçsuz bir girişim olup olmadığı sorusu askıda kalır. Filmin sonu yeni bir yıkıntının başlangıcı da olabilir. Travis çekip gider, peki daha önce «başarısızlığa» uğrayan küçük Hunter ve annesi ne olacaktır? Bir peep-show odasının boş çerçevesindeki itiraflar her şeyin yeniden başlamasına yeter mi? Kırıp parçaladığı şeylerin artık yapıştırılamayacağını en iyi Travis bilir. Ancak ortaya çıktığı kısa süre içinde Hunter'i evlatlık edinen ana-babasmdan alıp, onu kan bağı olan annesine vermesi yeni bir çılgınlık değil midir?

Paris, Texas'ta bütün bu sorular ortaya atılır, ancak tek bir yanıt verilir: Filme adını veren noktada bile Travis'in düşü gerçekleşmeyecek, orada bile yalnızca yakmtılar bırakacaktır.

Wim Wenders'in «ikinci filmi». Diğer bütün eserleri ise birinci filmi. Wim Wenders *Paris, Texas*'ı bir keresinde biraz da kendini beğenmiş bir biçimde böyle tanımlamıştır. Ama gerçekten de, konu olarak *Paris, Texas*'m, bundan önce *Zamanın Akışında - Yanlış Karar* ve *Amerikalı Arkadaşım*

gibi filmlerde anlatılan «erkek öyküleri» ile ilgisi yoktur. Yalnızca *Alis Kentlerde* ile bazı paralellikler kurulabilir. Her ikisinde de yalnız ve umutsuz bir adam bir çocukla kurduğu ilişki sonucu yeniden «toplumsallaşır» ve bayağılıklarına dayanamayacağını sandığı bir topluma yeniden «uyum sağlar». Ancak Travis'in yolu gazeteci Philip'inkinden farklıdır. Gazeteci kısa süre için küçük Alis'in sorumluluğunu üstlenip, böyle bir şeye henüz hazır olmadığını farkederken, Travis oğlunun sorumluluğunu almaya can atmaktadır. Fakat bu sorumluluğu alır almaz, hemen üstünden atar. Philip'ten farklı olarak böyle bir şeyi, anlamsız yaşamına bir seçenek gibi görmez.

Böylesine doğrudan ve duygusal bir öyküyü, böylesine doğrudan ve düz bir biçimde anlatan kişi yanlış anlaşabileceğini de hesaba katmak zorundadır. Cannes'daki zaferden ve yüceltici eleştirilerden sonra beklenen şey oldu. Film hakkındaki tezahürat sürüp giderken Federal Almanya'da sekiz aylık bir gecikmeyle gösterime girmesi, yani hiçbir Alman seyircinin bu arada filmi görmemesi de, çeşitli polemiklere yolaçtı. Filme yöneltilen «kitsch» suçlaması, en kolay göğüslenebilecek eleştiriydi.

Eğer «kitsch» belli bir bakış açısı dışında her şeyi gözünü kapamak diye tanımlanırsa, *Paris, Texas* için kişilerin sosyal temelinin belgelenmemesi eleştirisi kabul edilse bile bu pek geçerli olamaz. Jane ve Travis arasındaki ilişkinin niçin yürümediği o kadar önemli değildir, aynı şekilde Travis'in kaybolduğu dört yıl içinde ne yaptığı da önemsizdir. Önemli olan, sonunda bunun bir yanılgı olduğu görülse bile, her şeyin yeniden düzelmesi umudunun yaşandığı andır.

«Zeit» gazetesinde Dieter Wellershof daha derinlerdeki bir çelişkiye işaret etmiştir: «Filmin asıl skandalı, analık konusunda, çocukların, anne gibi davranmasalar bile onları doğuran annelere ait olduklarını söylemesi.» Tabii filmin temel konusu bu değildir, ancak bu oldukça riskli bir sondur. Travis ve Jane arasında geçen konuşmadan sonra oteldeki Happy-End sahnesine birçok eleştirmen ve seyirci gerçekten de alerjik bir tepki göstermiştir.

Wenders filmin bu bölümünün kendisini çok zorladığını şu sözlerle kabul ediyor:

«Jane sonunda benim için artık bir kurban değildi. Geçmişinin kurbanıydı. Travis'le olan ilişkisi sonucu, bu çocuğa artık bakamayacak duruma gelmeseydi, böyle bir mesleği seçmesi için herhangi bir neden yoktu. Ve sonra bu Travis'in öyküsü oldu: Artık karısıyla ve çocuğuyla bir aile olarak yaşayamayacağını kavramıştı, öyleyse herkesi kurtarmak onun göreviydi... Çocuğu anaya, anayı çocuğa. Ve aynı zamanda kendisinin ikisinden de vazgeçmesi. Sam'a gönderdiğim taslak buydu.

Başlangıçta hiç konuşamayan biri, sonra iki insanın birbiriyle konuşarak bağlarından kurtulması... Gerçekten de sonunda bir peep-show'un genel atmosferi içinde iki insanın birbiriyle konuşabilmesi düşüncesi filmi kurtardı... Bir de sağır dilsiz olan bir adamın bu noktaya gelmesi. Başlarda hiç konuşulmayan bir filmin, sonunda uzun bir konuşmayla bitmesi önemli bir çıkıştı. Hatta çok önemli bir çıkıştı. Yalnızca bu film değil, benim çalışma tarzım ve diğer filmlerimin çizgisi içinde bu çözüm önemli bir adımdır.» (Wim Wenders, basın açıklaması)

Başlangıçta farklı bir son düşünülmüş, babanın ve çocuğun birlikte çöle gittikleri mitolojik bir bitiş tasarlanmıştı. Senaryo yazarı Sam Shepard bu konuda şöyle diyor:

«Şimdi tam olarak bunu kimin ortaya attığını anımsamıyorum, ama en çok heyecanlanan Wim olmuştu. Ve uzun süre bunu düşündük, ne olursa olsun, film hangi doğrultuda gelişirse gelişsin, sonunda babanın oğlunu sırtına alıp, ona öyküler, efsaneler anlatarak Texas'ın Paris'ine doğru mitolojik bir yürüyüşe geçtiği bu sahneyi çekecektik. Ve sonunda bu sahne gerçekleşmedi. Ancak bu o kadar kötü değil. Şimdiki son daha gerçekçi. Adamın tek başına halletmesi gereken bir şeyler var. Kırılan bir şeylerin yeniden yapıştırılmasının yetmeyeceğini bilmek önemli. Aslında kırılan şey adamın kendi içinde. Onu yeniden yapıştırmak ve öncelikle ne olduğunu anlamak için bu sorunla tek başına yüzleşmesi gerekiyor. Her şeyi basit bir şekilde yeniden yapıştırır ve memnun bir biçimde seyrederse, aslında eski durumun aynısını yeniden yaratmış olur. Geçmişteki kırıkları toplasa bile bu yetmez; sonunda

gelmesi gereken nokta kendi içinde kırılan şeyleri toparlamak olacaktır. Ve bunu da yalnız başına yapmalıdır. Yani sonunda geldiği nokta budur: Jane'i ve çocuğu biraraya getirmiştir, ama şimdi kendisiyle hesaplaşmalıdır.

Aslında bu bir ailenin değil, bir aile düşleyen insanların öyküsüdür. Sanıyorum ki bu film, bir eş ya da bir yaşam hakkında düşünülen şeylerle, gerçeğin her zaman uyuşmadığını ortaya koyuyor. Bunu yalnızca düşünce olarak değil, filmin duygusal içeriği olarak da önemli buluyorum. Kadın-erkek arası ilişkilerde bu büyük bir sorun: Her birinin diğeri hakkında düşündüğü şeyler, sıradan günlük şeylerde bile birbirleri hakkındaki idealize edilmiş tasarımlarla davranmaları. Şu iki şey her zaman yanyana durur: Birlikte olduğum insan hakkındaki düşüncem ve gerçekten beraber olduğum insanın kendisi.»

Paris, Texas'ın sonu, insan, Travis'i peep-show'un sıkışıklığı içinde izlemekte zorluk çekersede, filmin geri kalanından ayrılır. Olayın ilk bölümleri, Travis'in yavaş yavaş yuvaya dönüşü ve Jane'i arayışı, yalnızca sorular ortaya atarken, birdenbire bir yanıt verme denemesi stilin bozulması olarak görülebilir. Ancak burada Wenders daha önce değindiği şeyleri açar: Kısa çizgilerle, Travis' in ilginç Odise'sinin (geriye dönüşünün) nedenlerini anlatır. Aslında film tam sona ermemiştir. Bittiği noktada üç yeni öykü birden başlayabilir. İlk olarak artık benimsedikleri çocuktan ayrı yaşamak zorunda olan Anne ve Walt' m öyküsü, Jane ve Hunter'in öyküsü ve nihayet herhalde artık çöllere dönmeyecek olan Travis'in öyküsü.

Paris, Texas'ın Wim Wenders'in eserlerinde yeni bir dönemin başlangıcı olarak görülmesi, yalnızca bu açık bırakılan sondan ötürü değildir. *Olayların Gidişi* film yapımcılığının belli bir türüne yakılmış bir ağıtsa, bu film klasik konulu sinemaya dönüş gibidir. Ancak bu dönüş, tabii ki usta bir yönetmenin benzersiz stilini yansıtır. Wenders son eserinde, başoyuncu Friedrich Munro'ya şöyle dedirtmiştir: «Öyküler yalnız öykülerde vardır. Bu arada yaşam, öykülere dönüşmeye gereksinim duymadan akar gider.»

Wenders ilk kez bu filmde görsel zenginliğini tamamen öykünün hizmetine verir. Daha önce yalnızca meraklılar için

yaptığı sinema tarihine yönelik değinmelerin, kıyıda köşedeki küçük oyunların yerini tamamen olaylara yönelik dramaturjinin disiplini almıştır. Ancak bu hiçbir zaman Wenders'in olayları yalnızca görüntülerle aktardığı anlamına gelmez. Tam tersi: *Paris, Texas*'ın başındaki görsel stil, filmin ortaları ve sonundakiyle karşılaştırıldığı zaman, kamera dilinin her zaman oyuncuların diliyle uyuştuğu görülür.

Başlarda manzaraların genişliği, Anne ve Walt'ın oturduğu evin yumuşak renklerle süslü korunaklı havası ve sonunda peep-show'un soğukluğu, Travis ve Jane'in yeniden yakınlaşmalarının yarattığı sıcaklığın bu soğukluğa direnmesi: Bütün bunlar yalnızca bir mesajın biçimlendirilmesinin değil, iç ve dış dünyalar arasındaki bağlantının duyumsanmasının da inceden inceye düşünüldüğünü gösterir.

Ve Wenders artık film çevirirken bazı teknik riskleri göze alacak noktaya gelmiştir. Bir söyleşide bu olguyu peep-show sahnesine ilişkin olarak çok canlı bir biçimde anlatıyor:

«Esas olarak oradaki ikinci sahnede bazı riskleri göze aldım, hem de çekinmeden. Bu sahneden çok emindim, hiç kuşkum yoktu. Normal olarak böyle risklere girilmez, sıkışınca kurgu masasında üstünde oynama yapabilecek malzeme çekilir. Oyuncular bu sahneyi tıpkı tiyatrodaki gibi oynadı, yani sözcüklere tamamen sadık kalarak. Birisi tek bir sözcüğü bile yanlış söylese hemen çekimi kesiyorduk. Yani metin doğru olduğu sürece kamerayı çalıştırdık, tabii böyle yapınca işi sağlama alma olanağın olmuyor. Ve ben seyircinin de bunu hissetmesini istiyordum, bu nedenle bu sahnenin tamamen başka bir ritmi vardır.

Sahnenin ikinci kısmını tek bir açıdan peşpeşe çektik. Sahne sekiz dakika sürüyordu ve bu bizim, kameraya her seferinde yeni bir kaset takmamız demekti. Peep-show'daki son çekim günümüzdü, ertesi gün Houston'a dönmek zorundaydık! Son bölümü çekmeye başlayınca elimizde yalnızca dört kaset kalmıştı ve sahneyi tek bir açıdan çekme dışında olanağımız yoktu. Bütün bunlara ek olarak bir de zaman ve parasal nedenlerle tek bir sözcüğü bile değiştirememe çılgınlığı. Aynı zamanda, özellikle Nastassya için çok güç ve çetin bir sahneydi. Üç kere

çekimi kesmek zorunda kaldık ve geriye yalnızca tek bir kasetimiz kaldı. Bu kaseti filmde, görebilirsiniz. O tek ve son sahnede Nastassya kusursuz oynadı. Nerdeyse komaya giriyordum...

Bir de, ayna vardı. Senaryodaki peep-show sahnesinde yer alıyordu. Ama çift yanlı bir ayna kullanmamızı Robby Müller önerdi. Pencere camından yapılmış basit bir aynanın da aynı işi görebileceğini sanıyordum. Ama Robby 'Hayır gerçek bir çift yanlı ayna kullanmalıyız' dedi. Böylece bazı efektleri tek bir çekimle elde edebiliyorduk:

Travis içeri girer ve aynada kendine bakar. Sonra kabinede ışık yanar ve ayna bir pencereye dönüşür. Sonunda aynayı tersine çevirmesi de ancak çift taraflı bir aynada mümkün olabiliyordu.

Ancak bu sahneleri çekmek oldukça zordu, çünkü aynanın bir yüzü diğer yüzünden iki üç kat daha fazla ışık istiyordu. Bir yığın spot lambası getirdik ve küçük kabin cehenneme döndü. Ayrıca çekimin tamamı bitmeden bu sahnelerin herhangi bir örneğini görmemiz de mümkün değildi. Ama Robby bu riski göze aldı. Oyuncular için bu oldukça heyecan verici bir durumdu: Nastassya içerden kamerayı göremiyordu. Tıpkı peep-show'daki gibi yalnızca kendini görüyordu.»

Wim wenders: film ve müzik yazıları

Aşağıdaki metinlerin büyük çoğunluğunu Wenders, kısa filmlerini çevirdiği sırada yazdı. Bu yazılar *Filmkritik ve Süddeutsche Zeitung*'da yayınlandı. Bu seçmelere Robert Altman'ın Nashville üzerine Wenders'in «Die Zeit» gazetesine yazdığı eleştiri eklendi. Seçmeler kitabın yazarı tarafından yapılmıştır.

Werner Schroeter'in filmleri

Werner Schroeter'in yapay insanlar hakkında fantastik filmleri.

«Marilyn Monroe, Maria Callas, Alain Delon, belki bir de Marlene Dietrich.»

İnsan Marilyn Monroe'yu seyretmek için *Let's Make Love* filmine gittiği zaman, tam Marilyn Monroe'yu seyretmeye başladığı anda, Yves Montand'ı gösteren kareler girer araya. Hatta Marilyn Monroe sahneye çıkıp şarkı söylerken bile, yine arada Yves Montand'ı seyretmek zorunda kalırsınız, hayranlıkla gözlerini kapar, hiç hoşlanmadığınız hareketler yapar.

Carla Aulaulu ya da Magda Montezuma'yı ise Werner Schroeter'in filmlerinde yalnız seyretmeye başlamakla kalmazsınız, sonuna kadar da seyredersiniz. Araya başka kareler girmediği, ya da kamera uzun süre sabit kaldığı için değil, daha çok görüntülerin hepsi aynı bakış düzleminde olduğu için. (Elvis Presley'i seyretmek için Elvis Presley-Filmine gittiğiniz zaman, görmek istediğiniz şey, Rolling Stones'u seyretmek için bir Rolling Stones konserinde görmek istediğiniz şeyin aynısıdır.) Bir şeyler hiç kesilmeden sürüp gitmelidir. Marilyn Monroe sahnede tek başına şarkı söylemeyi sürdürmelidir. Elvis Presley, Hawai sahillerinde durmayı sürdürmelidir. Mick Jagger aynı şekilde hareketlerini sürdürmelidir. Pornografi her

anında pornografik olmalıdır. Her şey daha yoğun olmalıdır. Televizyondaki sunucunun dili sürekli sürmelidir.

Werner Schroeter'in filmleri, insan Marilyn Monroe'yu nasıl seyretmek istiyorsa, sinemada her şeyi nasıl görmek istiyorsa öyledir.

Werner Schroeter'in filmlerinde, insanın ilk kez duyunca, aklında tutmak istediği cümleler geçer. Film bittiği zaman insan bunları o kadar çok duymuştur ki, nerdeyse ezberlemiştir. «Ne kadar solgunsun. Bu gece bitmeden önce bir felaket üçümüzü de umutsuzluğun denizlerine fırlatacak.» «Ölmemi istiyorsun, sana yalvarıyorum, bana acımıyorsun. Söyle, daha ne yapayım?» «Sonra gece yağmurunun ilk damlaları düştü, boğuk bir gümbürtü duyuldu. Kısa süre sonra kendimi burada buldum ve o hep eskisi gibiydi.»

Argila bir çifte gösterim. Perdenin sol yanında filmin siyah-beyaz kopyası, sağ yanında ise yarım dakikalık bir zaman farkıyla aynı filmin renklisi gösteriliyor. Böylece izlemekte olduğunuz film aynı zamanda kendi anısı oluyor ve filmden çıktığınız zaman, son yıllarda sık sık seyrettiğiniz bir filmi görmüş gibi oluyorsunuz.

Gregory Markopoulos'un filmleri de belki yoğundu, ama sinemaya giderken yaşanan sonsuzluk duygusu bu filmlerde yoktu. Warhol'un filmlerinde harika şeyler uzun uzun gösterilir, ama yoğun değildir.

Alın size her türlü anlatımla alay eden bir haber:

«İngiltere'de bir parkta pazar günü gezintiye çıkanlar gözlerine inanamadılar. Parkın yollarında kanlar içinde bir adam tökezleyerek yürüyordu. Bileklerinde iki derin kesik vardı. Ancak parkta gezinen çok sayıdaki insandan hiçbiri bu ağır yaralıya yardım etme gereğini duymadı. Herhalde hepsi —başta Franz Ausböck'ün de düşündüğü gibi— bir film çevrildiğini düşünüyorlardı. Sonunda Franz Ausböck biraz endişeye kapıldı. Adam'a 'Neyiniz var?' diye sordu. Adam kısaca: 'Hiçbir şeyim yok. Kan kaybetmek istiyorum' dedi. Ausböck: 'İşte o anda, işin ciddi olduğunu farkettim. Heyecandan nerdeyse kalbim duracaktı' Ausböck, polise haber verdi ve polis 28 ya-

şmdaki intihar girişimcisini Schwabing hastanesine kaldırdı. Adam intihar tehlikesini atlattı.» (31.3.69 tarihli akşam gazetelerinden.)

Werner Schroeter üç yıldan beri aynı oyuncularla film yapıyor. Ve her film bir öncekini tekrar etmesine rağmen her biri ötekinden daha yoğun. Belki Lumiere kardeşlerle, ya da Nekes veya Dreyer ile kıyaslanabilir.

Kömür Almak Daima İyidir, Bir Dahaki Kış Mutlaka Gelir!

Werner Kliess, *Zeit* ve *Film*'de Werner Schroeter hakkında şunları yazdı: «Werner Schroeter'in *Argila* (çifte gösterim) ve *Neurasia* filmlerinde iç gıcıklayan biçimde giyinmiş oyuncular homoseksüel ayinler yapıyorlar. Üst tarafları çıplak ve bellerinde tehlikeli bir şekilde ışıldayan kemer tokaları ile dolaşan erkekler, hayatı kaymış bir şekilde bakan kadınlar, tavuk yumurtasına bile yönelse çarpık görünen arzular, bütün bunlara ek olarak gözyaşlı parçalar ve opera hıçkırıkları.» Ve son bir cümle: «Küçük sapık azınlıkların haklarını savunmak daima iyidir.»

Belki Werner Kliess gerçekten de gördüğünü yazmıştır, ya da tersini. Kendisinden başka kimseye bundan kötülük gelmez. Ancak bu tür bir kötüleme hiç de hoş değil. Kendi saçma cümlelerini biraz sonra çürütmesi, bir cümlede kurduğu tezleri, diğerinde yıktığını izlemek neşeli olsa da, önce bir *Sapıklık* yaratmak sonra da ondan hoşlanmadığını söylemek doğru bir şey değildir. Bu tam bir beceriksizliktir.

Meysenburg, *Glamour Girl.* Comic strip. Kavga-Çağı-Kitapları 2-*Oh Muvie.* Fotoroman. Kavga-Çağı-Kitapları 5.

Her iki kitabın Werner Schroeter'in filmleriyle ortak yanı başrolü Carla Aulaulu'nun oynamasıdır. Yalnızca bu nedenle bile çok güzeldirler. *Oh Muvie*'de bir fotoğrafı vardır, altında şöyle yazar: «Kendisini bir ifadede öylesine yoğunlaştırabilir ki çığlıkları, resimden dalga dalga yayılır.» *Neurasia* filmini izleyen birinin aklına da böyle bir cümle gelebilir.

Wim Wenders, *Filmkritik* 5/69

Pan-Am büyük uçuşta

Bob Dylan'ın «Nashville Skyline» Albümünün (Columbia KCS 9825) arka kapağında Nashville ve Tennessee'nin manzarası görülür ve kentin resmi tıpkı Bob Dylan'ın yeni şarkıları gibi ıssız ve sakindir.

Melville'in *Kovalanan Birinin Milyonları* filminde Amerika'da sonu gelmeyen otomobil gezileri vardır. Bir keresinde boş bir otobanda gökyüzü yavaş yavaş kararırken motor kaputunun üstünden ufukta bir ışıklı reklam ve alçak bir bina görülür: *Motel.* Belmando «Burada geceleriz» diye söylenir kendi kendine. Van Morrison'un «Astral Weeks» uzunçaları (Werner Bros. WS 1768) Amerika hakkındaki aynı izlenimi ve aynı dinginliği anlatır.

Coogan'ın Büyük Blöfü filmi uzaklarda bir tuz gölü ve onun da arkasında sıradağları gösteren bir manzarayla başlar. Film New York'un helikopterden görülen bir manzarasıyla biter. Jefferson Airplane'nin «Bless it's Pointed Little Head» (RCA LSP 4133.) Jack Palance'ın da oynadığı *Las Vegas'da Bir Cuma* filminde, sabahın saat dördünde ya da beşinde Las Vegas'ın ölü sokakları gözükür. Eğer bu filmi göremezseniz Harvey Mandel'in şu iki uzunçalarını dinleyin. «Christo Redentor» (Philips PHS 600-281) ve «Righteous», (Philips PHS 600-306.)

Amerika üzerine filmler, Amerika üzerine plaklarda çoktan görüldüğü gibi tamamen manzaralardan oluşmalı.

Wim Wenders, *Filmkritik* 6/69

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, Beatles 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 yalarcasma 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»dir. Bu şarkı «Beggers 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 melodosi olarak çalınmasını isteyen yapımcıyı tokatlamıştır. Stones grubu parçaları üzerine konuşmaz. Parça hoşlarına gitmezse çalmayı ke-

serler. Yalnızca Keith Richard, Charlie Watts'a başlarda tabları 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 ütopyayı seyreder gibi olur ve kameranın stüdyoda yavaşça gezinişi, 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 konsentrasyonu, kamera belli belirsiz zoom'larla ve çok yavaş hareketlerle aynen aktarır. Bunu seyretmek bir seyir şölenidir, öylesine yoğundur ki, kamera duymaya başlar, başlıbaşına kulak kesilir ve kendinden geçerek göstermeyi tamamen bırakır, artık yalnızca ordadır, kendini unutur, 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 zamanını araştırmak hem çok daha anlamlı, hem çok daha gereklidir. Belki de bu, içinde bulunduğumuz tarihsel konumda hâlâ anlamı olan çok az şeyden biridir.» (Ronald D. Laing, *The Politicis 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 sold 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 yatışır 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 kiled 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*'mn son sahnesinde Godard'ın filmi Rolling Stones ile bütünleşir: Bütün zorlamaları ve gösteri beceriksizliklerini bir yana bırakır. Ve Anne Wiazemski 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 Avrupa'lı 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 wealtlı and taste,
And I lay traps for troubadours
Who get killed before they reached Bombay.

Pleased to 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.

Wim Wenders, *Filmkritik* 7/69

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 bulabilirmiyim bilmiyorum.

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

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. Veşke Columbia altından kalkabilseydi ve bu filmle beraber bir program broşürü yerine, gişede 10 kuruşa 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 mek-

tup geliyor, benden resim ve imza istiyorlardı. *Wild Angels*'i yaptığım zaman çok fazla mektup gelmedi. *The 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 motorsiklet gezisidir. Uzun boş yolların, boş benzin istasyonlarının, Monument Valley'in evlerin üstünden kendilerinden daha büyük reklam panoları olan banliyölerin öyküsü.

Banttan «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 motosiklete binerek, ot sarıp içerek özgürlüğü yakalayabilen herkesi. Bu ülkede hepimiz kafamızı kabuğumuza çekmeye alıştık. Biz işlerimizi yürütelim de, başkaları isterse yerin dibine batsın.» (Peter Fonda/«Ralling 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 yanlıştı. Tek yapabileceğim onları öldürmekti. Bir tür intiharla bitiriyorum; işte Amerika'da bunu yapıyor.» (Peter Fondo/«R.S.»)

Peter Fonda *Easy Rider*'i 300 000 dolara yaptı. Bu bir buçuk motoksiklet 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, motorsikletlerinden 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. İngilterede 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 Allahım nesi var bunun?» diye düşündüm. Bütün bunları yıllar önce Almanya'da görmüştük.

Jimi : ... Bütün o ölüm cehennneminden 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 kitler bunun tam tersini söylüyor.

Jim : Bu düşler ülkesinde *gerçekte* kimin yaşadığını biliyormusunuz? 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'in 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 sakin olduğu için, müzik güzel olduğu için, Peter Fonda'nın hareketleri güzel olduğu için, Dennis Hopper'in yalnızca oynamadığı aynı zamanda Los Angeles ve New Orleans arasında bir film yaptığının anlaşıldığı için politiktir.

Electric Prunes «Kyrie Eleison»u çalar.

Film Bob Dylan'ın «It's alright Ma (I'm Only Bleeding)» parçasıyla sona erecekti.

So don't fear, if you hear
a foreign sound to your ear
It's alright Ma, I'm only sighing.
Disillusions words like bullets bark
as human Gods aim for their mark
made everything from toy guns spark
to flesh colored Christs that 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 konwledge waits
can lead to hundred dollar plates
Goodness hides behind it gates
but even the President 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 kamyona 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 film 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 çıkarınca plağın böyle de duyulabildiğini farketmesi 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 birgün de beni vuracaklar diye düşündüm. Bir-

kaç gün önce adamın biri havalı bir tüfekle bir arkadaşıma ateş etti.

Tıpkı bir filmdeki gibi.

Wim Wenders, *Filmkritik* 11/69

Kızıl güneş

Baby, you can drive my car, and maybe I'll love you

Birçok günlük gazetenin arka sayfalarında, üç dört kareden oluşan karikatür bantları vardır, birbirine bağlı bir öykü aylar boyunca sürer gider. Eğer gazeteyi düzenli izlemezseniz, ya da arada bazılarını kaçırırsanız, birgün okuduğunuz bir bölüm, tamamen anlaşılmaz hale gelir ve resimlerin doğal anlatımları sizi nerdeyse korkutur.

Uzun yıllar önce bu tür öyküleri gazetelerden keser ve defterlere yapıştırırdım. İşte *Kızıl Güneş* bana bu tür Fantoma —ya da Sarışın kız defteri gibi geldi: Çok basit, çok ucuz ve sanattan uzak bir şey ciddiye alınmış ve itinayla işlenmişti.

Kızıl Güneş, yalnızca Amerikan sinemasma öykünerek aslında New York'ta ve Humphrey Bogartl'a çekilmeleri gerektiğini göstermek isteyen filmlerden değil, daha çok hiç zorlamadan 90 dakika boyunca yalnız yüzeydeki şeyleri göstermek gibi Amerikan filmlerindeki bir tutumu benimseyen ender Avrupa filmlerinden birisi. Bu tavır filmdeki her sahnede kendini belli ediyor: Çekimlerin sıklığından yalnızca tek bir görüntü boyutu kullanan görsel tekniğin monotonluğunda, yalnızca zorunlu olanı gösterip duran kamera hareketlerinin bayağılığında tıpkı Miki Fare kitaplarmdakine benzeyen renklerin acayip renksizliğinde: Az önce sarı olan duvarların birden maviye dönüşmesi kimseyi şaşırtmıyor. Öykü de aynı garip şekilde sürüyor. Kimse zorlamadığı halde, kendi kendine sürüp

giderken yine de bir bitiş noktasına geliyor ve çok yapmacık gelen bir *Son Sahne* görünüyor. Güneş batıyor, ya da çıkıyor. Televizyon dizileri ve Western filmleri böyle biterler. Filmin bittiğini belirten bir sahne görülür. Filmin 90 dakkada bitmesini öngören ekonomisi aynı zamanda öykünün de ekonomisidir.

Kızıl Güneş'de insanlar filmin akışı kendilerini hiç ilgilendirmiyormuş gibi konuşuyorlar. O anda içinde bulundukları duruma aldırmaksızın konuşuyorlar. Sanki yalnızca durdukları yerde duruyorlar. Ve öykünün nasıl gelişeceğini bilmiyorlar.

Film onların öyküsüne uymuyor, kendini onlara kabul ettirmeye çalışmıyor. Film Münih'te oynuyor. Ve bundan utanmıyor.

I like the way you walk
I like the way you talk
Oh, Suzie Q.

Wim Wenders *Filmkritik* 1/70

Kinks'in 10. uzunçaları

Alfred Hitchcock'un 51. filmi

Creedence Clearwater Revival'ın 4. uzunçaları

Harvey Mandel'in 3. uzunçaları

«Arthur» PYE record, LVDS 17166
TOPAZ, Universal

«Willy and the Poor Boys», America, 30 AM 6064
«Games Guitars Play», Philipb, PHS 600-325

İnsan bazen geçmiş deneylerinden, yapacağı şeyin, hem yeni hem bildik bir şey olacağını anlar ve yapmaya biraz çekinir:

Birden,

bir plakçının önünden geçerken ve plak almak hiç aklımda yokken Creedence Clearwater Revival'in yeni çıkan uzunçalarını görürüm, grubun son uzunçalarını hâlâ hiç bıkmadan her gün dinlemekteyimdir.

Birden,

sinema afişlerinde bugünden itibaren son Hitchcock filminin gösterileceği yazar, daha önce filmin gösterileceğine dair herhangi bir şey görmemiş ve okumamışsınızdır.

Birden,

telefonda bir arkadaşım bu sabah Kinksi'n son uzunçalarını dinlediğini söyler, bense Kinks'in eski 45'liklerinin hepsini otomotik pikaba üstüste yerleştirmişimdir. «Willy and the Poor Boys»u satın alırım ve birkaç saat sonra ilk kez dinlerim: Bildik, dostça, yoğun ve akıcı müzik, tıpkı bir önceki uzunçalardaki gibi; Amerika'da çalınan ve Amerikan görüntülerini sergileyen bu müzik tıpkı bir önceki uzunçalardakine benziyor, ama yine de bambaşka bir şey. Arada Creedence Clearwater gerçekten de kapakta görülen çamaşır tahtasını çalgı olarak kullandıkları gibi gene kendi buldukları bir bas ve akustik gitar çalarlar. Ve sanki kendileri bulmuş gibi o çok eski «Midnight Special»i yorumlarlar.

Birkaç gün sonra nihayet *Topaz*'ı seyrediyorum: Bildik, basit, yapay, raffine görüntülerle anlatılan bir ajan öyküsü, tıpkı Hitchcock'un bir önceki filmindeki gibi, ama yine de bambaşka. Kısa bir süre yaşlı şişman adam kameraya bakıyor, Che Guevara gerçekten de gülümsüyor.

Bir süre sonra nihayet «Arthur»u dinleyecek zaman buluyorum: Ray Davies'in bildik, üzüntülü, uykulu ve hoş sesi, onun şarkıları İngiltere'yi herhangi bir İngiliz grubundan çok daha fazla anlatır. Çok kısa süren ve kesilen bir gitar solonun

ardından bir siren, hava alarmı veriyor. «Gerçekten nefesim kesildi.»

John Harvey Mandel'in şimdi üçüncü uzunçaları çıktı. Her üçü de Almanya'da ancak ithal plaklar arasında bulunabiliyor. Çünkü plaklarla uğraşan sanayi kolu, tıpkı filmleri berbat edenler kadar aptal.

Emotion pictures (Duygu resimleri)

(Slowly Rockin' On)

Sergeant Rutledge, The Man Who Shot Liberty Valance, The Last Hurras, The Horse Soldiers, The Searchers, She Wore A Yellow Ribbon, Wagonmaster, Three Godfathers, Fort Apache, My Darling Clementina, Stagecoach.

John Ford'un bu western'leri ve belki birkaç tanesi daha geçtiğimiz aylar içinde Münih'te gösterildi. Hepsi ancak bir iki kez o da gece matinelerinde oynatıldı. Kopyalar ve seslendirme kötüydü. Ancak bütün bunlardan daha çok acı veren şey, filmlere olumsuz tepki gösteren seyircilerdi. Bu tepkiler insanın görmesini engelleyen ve sesleri tokat gibi kulağa çarpan şu lanet olası piyasa filmlerinin toplumda alışkanlık yaratarak geleceklerini garantilediklerini o kadar açık gösteriyordu ki!

Çok az sayıdaki istisnalar hariç, seyredilebilecek hangi film kaldı ki? Piyasadaki filmlerde insan görmeyi özlüyor: John Ford'un filmlerindeki dostluğu, özeni, ayrıntıları, güveni, ciddiyeti, dinginliği ve insancıllığı özlüyorum, yapmacık hareketlere zorlanmayan insan yüzlerini, yalnızca bir arka plan

olarak görülmeyen doğayı, batıcı ya da komik olmayan duyguları, alaycı da olsa alay etmeyen öyküleri, kendilerini derinliğine değiştiren oyuncuları özlüyorum, öfkeli John Wayne'i, asık suratlı Henry Fonda'yı, dürüst Constance Towers'i, utangaç Vera Miles'ı, alçakgönüllü John Qualen'i, İrlandalı Victor McLaglen'i, anaç Jane Derwall'i, mızmız Russell Simpson'u, küçük bir oğlana benzeyen Harry Carey'i ve *Searchers*'te oynayan bütün şu Komançileri özlüyorum: Away Luna, Billy Yellow, Bob Many Mules, Exactly Sonny Betsuie, Feather Hat Jr., Harry Black Horse, Jack Tin Horn, Many Mules Son, Percy Shooting Star, Pete Grey Eyes, Pipe Line Begishe, Smile White Sheep.

John Ford artık film yapmıyor.

Yeni Amerikan filmleri umutsuz, tıpkı insanın, tilt zevkini boşyere yeniden bulmaya çalıştığı Chicago'daki yeni teneke tiltler gibi.

Amerikan müziği ise filmlerde kaybolan duyarlığa gittikçe daha çok yer veriyor: Blues-rock ve yerel müziğin yoğunlaşıp kaynaşmasından, dinlemenin ötesinde resimlerle zaman ve mekan olarak algılanabilen bir şey ortaya çıktı.

Bu müzik her şeyden önce Batı Amerika'nın müziği, John Ford'un filmleri de Batı'ya hücumu anlatır ve Batı'nın ikinci kez fethini anlatan bu müzik de «Avrupalı» Doğu kıyısından çok Nashville ve Batı kıyısı arasındaki bölgede ortaya çıktı. San Fransisko ve Los Angeles aynı zamanda Amerikan sinemasının yaratıldığı yerdir. Ama «Motion Pictures» bu geçen süre içinde bir müzik tanımı haline gelmiştir. *Easy Rider*'de film görüntüleri yalnızca müziği resimlendirdikleri için artık gereksiz hale gelmiştir. Bunlar müzikle, çok daha geniş alana yayılmış bir anlaşılırlığın artıkları gibidir, tek başlarına bu resimler yalnızca güzelliklerini, nostaljiyi ya da efsanelerini kendileri yaratmış filmleri anımsatırlar.

Gerçekte Amerika'yı arayışı anlatan «Born to be wild» ve Buyds'ün «Wasn't born to follow» adlı parçalarıdır, yoksa Peter Fonda'nın görüntüleri değil.

I used to walk on the City streets
Now I wandered for a while.
And I never found my happiness,
Till I moved to the country side.
Now follow me all quietly,
I'am riding on the trail
Away from smog and traffic fog
Where all the pigs have tails
Oh dear shady groves
It's shady grove, my honey,
shady grove, my true love,
I am bound for shady grove.

Quicksilver Messenger Service'in «Shady Grove» parçasından (Capitol Records, *Skao* - 391).

Duygu resimleri, bunlara sinemada çok az rastlanır, bulanık ya da hüzünlü değil, çok berrak ve bilinçli bir tutkuyu yansıtan resimlerdir.

Grateful Dead'in çifte uzunçaları «Live Dead» belki de Batı yakası gruplarının en anlamlısı ve en güzeli. Çok yavaş, rahat, cömert ve acılı hareketler ve resimler.

Renkli ve sinemaskop Kaliforniya manzaraları.

«Retrospective. The Best of Buffalo Springfield.» (Atco SD 33-283).

«3614 Jackson Highway.» Von Cher (Atco SD 33-298).

«Spiritual Guidance»: Sonny Bono. Sonny ve Cher'in 1965'de söyledikleri «The Beat Goes On»u hatırlarsınız. Bir de Byrds'ün söyledikleri «The Ballad of Easy Rider» adlı parça (CBS, 63 795)

If you'de been watching the city streets,
You can't see them get much greener,
And I'd know, where we're going to
Our Heads are feeling cleaner
Oh, shady grove...

Rolling Stones'un en iyi plağı Amerika'dan gelen plaklarıdır:

«Liver than you'll ever be». Bu parçanın müziği de tıpkı adı gibidir. Bu plak Stones'un geçen yıl Amerika'da yaptığı turnedeki kayıtlardan korsan imal edilmiştir. Daha önceki hiçbir plakta bu kadar canlı, bu kadar güçlü, bu kadar metalik ve saldırgan söylememişlerdir. Mick Jagger arada «All right, here we go, slowly rockin on» der ve Keith Richard hiçbir zaman bu kadar uzun gitar solosu yapmamıştır. Plaktaki parçaları: «Carol», «Gimme Shelter», «Sympathy for the devil», «I'm free», «Live with me», «Love in Vain», «Midnight rambler», «Little Queenie», «Honky tonk women», «Street Fighting Man...»

Biraz şansı olanlar bu plağı ve Bob Dylan'ın «Great White Wonder» plağını Almanya'da bulabilirler. Dylan'ın plağında «John Wesley Harding» döneminden kalan ve Columbia tarafından hiç yayınlanmamış 13 parça vardır. «Tears of Rage», «Mighty Quinn», «I Shall Be Released» ve «Wheels on Fire» bunlar arasındadır.

Ford filmlerinin korsan kopyaları henüz yok, ama buna başlamanın zamanı geldi gibi.

Wim Wenders *Filmkritik* 5/70

Olmayan bir tür

Bir Rock'n Roll ve pop müzik filmleri festivali, western ve korku filmleri ya da bir sanat filmleri gösterisinden farklıdır. Pop müzik filmleri festivalinde sinema çeşitli bağımlılıklarından daha çok kurtulur. Thomas Kuchenreuther'in Münih'teki Leopold sineması için derlediği program daha çok, piyasada göste-

rilmeyen ve İngiltere'den gelen filmlerden oluşuyordu. Bu festival birçok sinemanın işbirliği ile gerçekleşti. Filmler aynı zamanda Münih'te, Stuttgart'ta, Düsseldorf'ta ve Berlin'de gösterildi. Kazanç böylece garantiye alındığı için, Almanya'da genellikle olanaksız görülen bir şey daha oldu: Centfox'un genel müdürü ile yapılan bir telefon görüşmesi ile Frank Tashlin'in 1956 yılında çevirdiği *The Girl Can't Help It* filminin bir orijinal kopyası da festival için getirtildi.

Programda yer alan diğer filmler şunlardı: Elvis'in filmleri *Jailhouse Rock* ve *Kid Gallahad* (Festivalin tekrarı sırasında bunlara *Follow That Dream, Wild In The Country* ve *Roundabout* da eklendi). Billy Haley'in *Rock Around The Clock,* Beatles'ın *Yeah, Yeah, Yeah,* Bob Dylan'ın *Don't Look Back,* Chuck Berry, James Brown, Beach Boys ve Rolling Stones'un *T.A.M.I. Show,* Led Zeppelin, Eric Claptoon, Steve Stills'in *Supershow* ve *The Cream Last Concert,* ayrıca televizyon için yapılmış Jimi Hendrix'li, Stones'lu Eric Burdon'lu birçok film. Ancak *One Plus One, Let It Be, The Rolling Stones Rock'n Roll Circus, Woodstock ve Monterey Pop* filmlerinin gösterim hakkı alınamamıştı.

Bir rock müzik film festivali aynı zamanda şu bakımdan da farklıdır: Bu filmler başlıbaşına bir tür değildir, belli bir dönemi belli ölçüde yansıtırlar ve daha çok seyircilerin geçmişi ve deneyimleriyle ilişkilidirler. Leopold sinemasına girince genellikle Stones'un «The last time» adlı eski plağı çalınıyor ve insana eskiden asıl filmden önce gösterilen haftalık haber programlarını anımsatıyordu, hani şu Beatles ile birlikte Beat politikacıları Kruşçef, Adenauer ve De Gaulle'ün göründüğü programları.

Bu festival hakkında hayal kırıklığı ve öfke ile yazmamın nedeni, böyle bir festivalin yapılması ya da organizasyon sorunları değil, filmlerin seçimine de bir şey demiyorum. İyi seçilmişlerdi. Ben daha çok filmlerin kendisine ve başlıbaşına bir tür olabilecekken böyle bir türün eksikliğine kızıyorum. Ve eski Rock'n Roll filmleri böyle bir türün ne kadar güzel olabileceğini gösterdikleri için yeni filmler insana daha çok acı

veriyor. Yeni filmler müziği çaresiz, değersiz, sakat ve uzaklarda bir şey gibi gösteriyor.

Beatles'ın ya da Rolling Stones'un konserlerinin gösterildiği haftalık programlarda, ön sıralarda kendinden geçmiş gençler, Beatles ya da Rolling Stones'lardan daha ayrıntılı gösterilirler: Çığlık atan bir genç kızın yakın planda çekimi aslında, hırsından çığlık atan bir kameramanın tersine çevrilmiş görüntüsü gibidir. Bu bir savunma, bir korku ve bir ihanet formülüdür. Bu mekanizma öyle çalışır ki, müzik ve müzikçiler iyice kıyıya köşeye itilir, nerdeyse görüntülerin dışına atılırlar. Stones'lar burada göründükleri zaman, insan onların kendilerine karşı duyulan tepkiyi sezdiklerini anlar. Uçaktan inerken ve kameranın önünden geçerken, Keith Richard güneş gözlüğünü takar ve ilerlere doğru bakar, Billy Wyman dudağını kıvırır, Brian Jones dilini çıkarır. Bu, yalnızca onların koketliği değil, kameradan kaynaklanan bir hınzırlıktır. Beatles'ın haftalık programlar ya da televizyon için çekilmiş filmlerini izlediğinizde, kameraya nanik yapmadıkları tek bir tanesini bile bulamazsınız: Başka çareleri de kalmamıştır.

Rock müzik üzerine filmlerin çoğu da bu haftalık programlara benziyor. Çektikleri nesneden çok, ona karşı duydukları ilgisizliği, hoşnutsuzluğu ya da aşağılamaya gösteriyorlar. Görülecek şeyleri, müzik yapanları, aletleri, sahneyi, çalışmayı müzik yapmanın zevkini ya da harcanan çabayı, herhalde gösterilmeye değer bulmuyorlar. Tam bir tepki göstermeseler de tutumlarında reklam filmlerinin, o bildik küçümsemesi seziliyor. Bu tür filmler de hiçbir şeyi yeterince iyi bulmaz ve onu daha da değerlendirecek ya da yükseltecek hiçbir şey yapmak istemezler.

Peter Whitehead'ın *Charly Is My Darling* adlı Rolling Stones filminde Charly Watts ile bir söyleşi yapılıyor, «language» sözcüğü duyulunca birdenbire söyleşi kesiliyor, Charly Watts çok tedirgin bir biçimde «language» sözcüğü ile bir cümle kurmaya çalışıyor, ama sürekli olarak bir «dil» bilmediğini söylüyor, bir süre sonra söyleşiyi yapan kimse konuyu başka yöne çekmeye çalışıyor ve Watts'a bir dayanak noktası olarak, en azından ritm ve blues dilini, Rolling Stones'un dilini

bildiğini söylüyor, «At least you know the language of Rolling Stones», ama Charly Watt bu sözlerle daha da tedirgin oluyor ve aslında eğer bu bir dil ise bu dili de bilmediğini söylüyor, dil mi, hayır bilmiyor, «Language, I don't know, perhaps, language...»

Pop müzik filmlerinin büyük çoğunluğu onların «dil»ini bildiklerini iddia ederler. Hiç anlamadığı için bir fıkraya gülenler de bu fıkranın «dil»i sandıkları şeyi hemen benimserler. Bu nedenle bu filmler, hele televizyon filmi diye geçinenlerin hepsi kekeme ya da maymun taklidi gibi filmlerdir.

Bir müziğin gerilimini göstermek isterler: Gergin ve kasılmış bir tempoda ileri geri zoom yaparlar. Ama bu bir kaydırma değil de parçalama hareketi olduğu için, paçavraya çevrilen görüntü her türlü derinlik ve biçimini yitirir ve görüntülenen şey yalnızca sürekli koparılıp bastırılan bir yara, bir acı haline gelir.

Bir müziğin hareketini göstermek isterler: Kamera nesneler üzerinde öylesine hızla gezinir ki, netlik sağlanamaz, yakın ve sıçramalı çekimlerden, kontrolsüz savuruluştan, ayrıntılar kaybolur gider, yalnız ayrıntılar değil, bazen daha büyük görüntü parçaları da kaybolur gider. İnsan tıpkı taşlı bir yolda otomobilin içinde gazete okumaya çalışırmış gibi olur.

Bir müziğin havasını vermek isterler: Sürekli fazla ışıklandırırlar ve çekimler birbirine karışır, renk ve kesintilerle görüntü bir süre sona çok bilmiş ve batıcı bir görsel numara haline gelir ve kendisi dışındaki her türlü fanteziye düşman kesilir.

Bir müziğin ritmini vermek isterler: Müziğin temposu ile birlikte saniyelik görüntüler üstüste biner. Ancak bilmecede olduğu gibi bu, küçük parçacıkların ardarda dizilmesi ile hiçbir şey ortaya çıkmaz. Yalnızca ardarda resimler sıralandığı için parçalanma ön plana çıkar: Baterist yana çevrili yüzüyle tam sopasını vururken, gitarist tam gitarını kaldırırken, şarkıcı tam mikrofonu ağzından çekip nefes alırken, bas gitar tam hiç duyulmayan bir şey çalarken, çünkü bas gitarı çalarken görüntüleyebilmek için insanın bir süre müziği dinlemesi ve bas sesini yakalaması, o anda çekmesi gerekir. Böyle

bir çekimde yalnız ayrıntılar kalmış, müziği yapan grup ve sahne kaybolmuştur. Eğer böyle filmler ses kaydı yapan kameralarla çekilmemişse ve görüntülerin montajda kronolojik bir diziye bile uymadığı farkedilirse, görüntülenen şey iyice batmış demektir. Bu resimler tamamen yalan resimlerdir ve böyle bir filmin amacını açıkça ortaya koyarlar: Bunların amacı görüntüledikleri şeyi yıkmaktır.

Bu yıkma yöntemi ilk bakışta müziğin kendisinden alınmış gibi görünse ve bu anlamda bir ölçüde haklı sayılda da, bu filmi yapan insanların bu müzikten hiçbir şey anlamadıklarını, üstelik bu işi küçümsediklerini daha berrak bir şekilde ortaya koyar. Bunlar, film kamerasını sopa gibi kullanırlar ve aslında her ikisini de, hem kamerayı hem de sopayı adam yiyen bir kurt zannederler. Münih'in akşam gazetesi Buz Sarayı'nda düzenlediği pop festivalinin film çekimi hakkını Alois Brummer'e sattı. Brummer herhalde kamerayı gerçekten kurt zannediyordu. Seyirciler çekim yaparken onu engellediler, çünkü o, pop müzik filmi çeviren diğer bazı kişilerin gizlemeyi becerdikleri şeyi çok açık ortaya seriyordu.

The Girl Can't Help It adlı konulu filmde Jayne Mansfield, Edmond O'Brien ve Tom Ewell, Little Richard, The Platter, Gene Vincent, Eddie Cochran, The Treniers ve Fats Domino oynuyorlar. Film zaten, müziğin ve gösterdiği nesnelerin yandaşı olduğu için uydurma bir hayranlık uyandırmaya çalışmıyor. Little Richard'ın sahneye çıkışı iki renkli papuçlarının yakın çekimi ile başlıyor, sonra kamera geri çekiliyor ve hiçbir zorlama yapmaksızın yarım boyda sakin bir şekilde duruyor. Görüntüde yalnızca Little Richard'ın kendisi görülüyor; piyanonun yanında durması ve şarkı söylemesinin iyi olduğu dışında herhangi bir yorum getirilmiyor. Şarkının sonunda Little Richard dizlerinin üstüne çökerken, kamera da belli belirsiz biraz eğiliyor.

Film bir müzik dolabının yakın çekimi ile başlıyor, sonra kamera yavaşça bir pencereden bir odaya süzülüyor, odada Gene Vincent ve Blue Caps, radyo vericilerine benzeyen kolonlarla «Be-Bop-A-Lula»yı çalıyorlar. Ne olursa olsun, ne denirse densin, tıpkı *One Plus One* gibi bir belgesel ve kurgu-

bilimsel bir film. Ne yazık ki hiçbir rock müzik filmi asla böyle olamadı. 15 yıl boyunca başlıbaşına bir tür heba edildi.

Kanunsuzların terörü

Başından beri yalnızca nasıl kaba ve vahşi bir biçimde yapıldıklarından başka hiçbir şey göstermeyen filmler vardır. Filmin nerede çekildiğini ya da filmdeki nesneleri bile değil, bunların nasıl sevgisiz biçimde kullanıldıklarını gösterirler. Bir evin köşesine bir köpeğin işemesini bile gösterseler, ikinci karede, ikinci adımda ya da cümlede kullandıkları kodak malzemesine karşı saygısızlığı ya da Arri-kamerasında kameramanın bir gözünü isteksizce nasıl kapadığını göstermekten geri durmazlar. Böyle filmlere çeşitli adlar verilir: Sanat filmi, seks filmi, gençlik filmi, tür filmi, trivial filmi, kültür filmi, porno filmi, belgesel film. Bir buçuk saatlik *Lokanta Sahibesinin De Bir Yeğeni Var* filminde iki kesekağıdı çekirdek yedim ve iki şişe cola içtim. Görülecek *hiçbir şey yoktu,* koskoca perde bomboştu, oyunculardan birinin parmağında ten rengi bir yara bandı vardı. Gözlerim yara gibi acıdı ve I. Bergman'ın filmindeymişim gibi dondu. Issızlığın içinde ara sıra göğüs ya da kıç olarak ayırdedilebilen şeyler fırlıyordu, onlara bakınca kötü oyuncuların yakın çekimlerini anımsıyor ve korkuyordum.

Filmden sonra sinemadan çıkarken *Savaş Ve Barış*'ı ve sonuna kadar seyredemediğim Alman filmlerini düşündüm. Kendimi aldatılmış gibi hissetmiyordum, ama içinde en azından bir şefkat belirtisi olan bir film seyretmek istiyordum. Melville ya da Straub'unkiler gibi sevgi dolu olanlarını bile değil. İnsan bazen sevdiği müziği yalnızca bir nebze duyuran plakları bile dinler.

Birkaç gün sonra Edgar Wallace'm, başrolünü Klaus Kinski'nin oynadığı *Karanlıktaki Yüz* filmini seyrettim. Film renk-

liydi, ama renklerin öyle koyu bir pırıltısı vardı ki, insana eski siyah-beyaz filmleri anımsatıyordu. Çekimler öylesine eski tarz ve sabitti ki, eski bir villanın giriş salonu gibi orijinal bir mekan, garip bir tiyatro kulisi gibi görünüyor, insanlar girip çıkıyor fakat kamera onları izlemiyordu. Böylece yakın çekimde izlenmeye alışılmış sahnelerde, insanlar geniş bir manzaranın ortasında küçücük kalıyorlar. Ve sahneler polisiye filmlerde görülmedik biçimde kesintisiz uzayıp gidiyor. Bunlara ilaveten film bazen adeta kendini unutuyor ve uyuklamaya başlıyor. Kızın biri bir sigara yakıyor, hiç konuşmadan içmeye başlıyor ve kamera gözünü ondan ayıramıyor. Kamera uzun ve sakin bir salınımdan sonra duruyor, ancak birden yeniden hareket ediyor ve Klaus Kinski'yi tam iki sütunun arasında göstermek için önce biraz geri sonra yine biraz ileri gidiyor. Ve Klaus Kinski sekreteriyle yatakta yatarken, kızın göğsünü okşuyor ve elini yavaş yavaş indiriyor bu elinin hareketini ve kızın göğsünü hayran bir şekilde seyrederek, bırakmak istemiyor ve sonsuzluğa uzanan bu sahne, kesintisiz sürüyor ta ki son parmak göğüse dokununcaya kadar...

Bu filmde Lumiere kardeşlerin ilk filmine benzer bir şeyler vardı, hareketin görüntülenmesine, bu gerçeklik anına ilişkin bir şeyler.

Birisi birkaç saniye gözlerini kapar.

Gözlerini açıp camdan bakınca sokakta hiçbir şeyin değişmediğini görür.

Ve korkar.

Wim Wenders «*Stüddeutsche Zeitung*» 6/7.9.69

Satılan her şeyi hor görmek

«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'le 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 kopye 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 sözeder gibi konuştuklarını gördüm: Filmin *tamamen çılgın bir dünya* olduğu başka bir yer yoktur.

Bara geçtikleri zaman, senli benli konuşulan sinema sahiplerini gördüm: Şehrin merkezinde birçok sinemaları vardı. Bunlar hangi filmi, ne zaman ne kadar süre oynatacaklarına dilediklerir gibi karar veriyorlardı. İstemedikleri filmleri reddediyor ya da başkalarıyla değiştirebiliyorladı.

Öfkeden titreyen, ağlayan ya da ellerini oğuşturan 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 başını 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 paramın 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*» 16.12.69

Nashville

Görmeyi ve işitmeyi öğretebilen bir film.

Ben film yapımcısıyım. Altı yıl öncesine kadar sinema eleştirileri yazıyordum, fakat kendim film yapmaya başlayınca bunu bıraktım. İkisini birden yapmak bana ters geldi. O sıralarda, altmışlı yılların sonuna doğru, Alman filmleri şimdikinden çok daha azdı. Bununla beraber günlük gazetelerde ve iki sinema dergisinde ciddi, dikkat çekici ve işini iyi bilen sinema eleştirileri göze çarpıyordu. Bugün, Amerika'nın en önemli yeni yönetmenlerinden biri olan Robert Altman hakkında bir şey öğrenmek istersem, yabancı dergilere baş vurmam gerekiyor, örneğin İngiltere'de hemen hemen hiç film çevrilmediği halde çıkmaya devam eden beş sinema dergisinden birine bakıyorum. Eğer şimdi Robert Altman'm bir filmi hakkında bir yazı yazıyorsam, yazmak istiyorsam, bunu Almanya'daki sinema eleştirilerine genel olarak kızdığım için, buradaki filmler üzerine yazılan yazıların havasına kızdığım için, filmler hakkmdaki yazılara gösterilen aşağılayıcı tavra kızdığım için yapyorum.

Çünkü bugün Federal Almanya'da altmışlı yılların son döneminden başka türde ve tüm dünyanın dikkatini çeken filmler yapılıyor. Hem bunlar öyle tek tük olaylar değil, bu işi sürdüren insanlar var. Fakat diğer yandan, «Cahiers du Cinema», «Nouvelle Vague» gibi dergilere benzeyen, «Yeni Alman Filmi»ni izleyecek tek bir sinema dergisi bile yok. Sıfır. Bölgesel bazı günlük gazete ve dergilerin sayfalarına aldıkları film eleştirileri dışardan gelme. Gerçek bir sinema dergisinin eksikliğini kapatmaya çalışan, yeni çıkan birkaç program dergisi var, «Szene», «Tip», «Blatt», «Hobo» gibi. Fakat burdaki sinema eleştirileri günlük gereksinimleri karşılıyor ancak: Daha ziyade film hakkındaki kişisel görüşleri ve beğeniyi içeriyorlar. Dağıtım şirketinin alıntı yapabilecekleri şeyler yazıyorlar, fakat sinema kültürü veya dili konusunda bir bilinç yok. Bu tür eleş-

tiri pek az film için yapılıyor, fakat bunlar bile sinema tarihinin, sinemanın bugün dünyadaki durumunun ve dünyanın durumunun çok gerisinde. Filmi sadece bakılan, seyredilen bir nesne gibi görerek hakkında yazı yazmakla, sinemanın yaşamla ilişkisini, sinemanın tiyatro, müzik ve resim sanatından çok daha anlamlı bir zaman belgeseli olduğunu, sinemanın bir yandan insanları kendi korku ve özlemlerine yabancılaştırarak zararlı, öte yandan, onlara yaşamı ve özgürlükleri gözler önüne sererek yararlı olabildiğini örtbas ediyorlar. Kısacası: sinemanın, film üreten sanayiyi aştığını unutturuyorlar.

Ancak ben, burada ülkemizde sinema üzerine gerçekten yazan birkaç kişiye haksızlık etmek istemem. Onların yaptıkları işle, film kültürüne verilen değer arasında doğrudan bir bağ olması onların suçu değil. Bu, otuz yıl boyunca Federal Almanya'da etkili olan Amerikan kolonisinin, sinema politikasının suçu, daha da kötüsü oniki yıl öncesine nazaran benzersiz biçimde çarketmesi. Bunun yanında, yerel gazetelerde, derin bilgi sahibi ve sinemayı çok seven insanlar var, fakat sütunlarına ayrı bir «Kültür» bölümü koymalarına bile izin verilmiyor. Film eleştirmenleri yerel bölümde kalıyorlar.

Benim de başıma çok gelmiştir. Sinema eleştirilerinin nasıl kuşa çevrildiğini, kısaltılıp değiştirildiğini, tamamen çizildiğini bilirim. Bunu yapanlar bazı yazıişleri kadrosundaki aptal ve karanlık görüşlü demagoglardır.

Bölge sınırını aşan haftalık dergilerde, özellikle son zamanda göze çarpan, «Spiegel»de filmler hakkında çıkan düşünce ve yazılar, sinema alanında yapılan bir tür gazetecilik gibi bir şey, ama ben bunu da çok umutsuz görüyorum. Bu yazarlar konudan çok, kendilerine değer verdikleri için yüzeysel kalıyor, derine inmeden iyi-kötü ayrımı yapıyorlar. Karaktersiz, belli bir tavrı olmayan, yani aslında anlamsız ve rastgele yapılan bu tür gazetecilik, kendi imajından başka hiçbir şey ortaya koymaz. «Spiegel»de yeni Alman sinemasının «Harika çocukları» üzerine bir yazı çıktı, birkaç hafta sonra onun tam tersi bambaşka bir uzun yazı yayınlandı. Yazının başlığı şöyleydi: «Film: Geleceği olmayan bir branş».

Sanki bir şey haksız yere göklere çıkarılmış da, bunun

acele düzeltilmesi gerekiyormuş gibi. Böyle bir şeyin sinemaya da, sinema üzerine yazı yazmaya da bir yararı olmaz. Daha çok yazılsın demiyorum, aksine, son yıllarda belki de yeni Alman sineması hakkında içeriklerinden dolayı zarar görmesinler diye politik nedenle pek çok reklam yazısı bile çıktı. Bunun sonucu olarak, her çıkan film «uluslararası en büyük Alman Filmi» diye sunulur oldu: Yanlış umutlar geliştirildi. Hayır: Umutlar yanlış geliştirildi.

Uluslararası, daha doğrusu Amerikan yapımı filimlerle eş değerde olabilecek bir Alman filmi olamaz. Bu yapımcılık açısından olanaksızdır. Ama bunun yerine, uluslararası sayılmayacak, fakat Alman sineması üzerinde bir hak iddia edebilecek Alman özelliği taşıyan film yapılabilir.

Sinema eleştirmeninin görevi, böyle bir düşünceye sarılmak, böyle bir bilinç sahibi olmak ve toplumu buna kazandırmak, yeniden kazanmak olmalıdır. Ya da bu henüz bulunmayan bir derginin görevi olmalıdır.

Kızdığım şeyleri sayıp döktüm. Şimdi bir Amerikan filmi üzerine yazmam, herhalde kendi görüşlerimle ters düşmek anlamına gelmez. *Nashville,* öyle reklamları kendi içeriğinden daha büyük olan dev filimlerden biri değil. *Nashville,* Amerika'nın iddialı bir şekilde dünyaya tantana ile duyurduğu filmlerden biri de değil. *Nashville,* Amerika üzerine, çılgın Amerika'nın yaptığı bağımsız bir film. Avrupa ölçülerine göre bir «yönetmen filmi». *Nashville*'in orijinal gösteriminin şimdiye kadarkinden çok daha fazla sinemada oynadığını bilmesem, herhalde bu yazıyı yazmazdım. *Nashville* devrim yaratan bir ses sistemi ile, sekiz mikrofonlu kayıt aracı ile, çekilmiş. Bu yöntem, montajda geri plandaki konuşmaların bile anlaşılır şekilde duyulmasını sağlamış ve orijinal bir ses karmaşası, şimdiye kadar görülmeyen bir ses bütünlüğü yaratmış. Kulaklarınıza her yandan çeşitli sesler geliyor. *Nashville* aynı zamanda gürültü üzerine bir film, sözle müziğin, reklamla trafiğin, radyo ile televizyonun oluşturduğu özgün Amerika gürültüsü. Bu filme dublaj yapmak, onu yarı yarıya yok etmek olur. Altyazıları ile film gayet iyi anlaşılıyor,hoş yazısız da anlaşılabilirdi.

Nashville beş gün boyunca 24 kişinin başından geçenleri

anlatıyor. Bu 24 kişi kısmen birbirleri ile ilişki içinde, kısden değil. Bazan yolları birleşiyor. Hepsinin de müzikle bir ilgisi var. Bu insanların öyküsüne sahne olan yer, Nashville, Tennessee, Amerika'nın Country müzik sanayisinin başkenti. Bütün büyük çekim stüdyoları, yayınevleri, müzik aleti yapımcıları, ajanlar ve her türlü müzik için konser salonları da buradadır. Burada rock-müziğinin hemen ardından ikinci popüler müzik olan Amerika'nın vazgeçilemez müziği yapılır. Ve bunlar adeta içiçedirler. Bu müzik, duyguları özlemleri dile getirir, yurttan, anadan, babadan dem vurur, «uzun yalnız yollar»dan «kırık kalplerden» söz eder. Arada sırada gerçekten insana dokunan bir müzik, ama çoğunlukla duygulardan değil, bunlardan para kazanma formüllerini içeren tatlımsı, tükenmiş bir şey... Bu müzik başkentinin merkezi Grand Ole Opry'dir. ABD'nin en eski radyo şovunun verildiği ve günde beş saat Country müzik yapılan bir konser salonu.

Altman, bu 24 öyküyü iki saat kırk dakika içinde, geriye dönüşler yapmadan psikolojik bağlantı kurmadan, ara sıra kenetleyerek, ama çoğunlukla yanyana sürüp götürüyor. Filmin oynadığı süre içinde, insan bu anlatım tekniğine alışıyor. Çünkü filmdeki kişilerin arasındaki karışık ilişki ile bu tekniğin bağlantısı giderek güçleniyor.

Bu anlatım biçimi, o insanların algılayış tarzını ve birbirlerine davranış şeklini gösteriyor. Yabancılar bir an sonra tanıdık oluveriyor ve sonra gene eskisinden daha yabancı oluyor. Altman, her öyküyü eşit, tarafsız bir gözle, bir değer belirtmeden anlatıyor. Yirmidört kişinin hepsi de kendilerini oldukları gibi ortaya koyuyor. Teker teker hepsi de bir anlamda «normal». Bazı filmlerde olduğu gibi öyle aranıp bulunmuş değiller. Hiçbirisi yıldız değil. John Ford gibi Altman da içlerinden çoğu ile yıllardır birlikte çalışmış. Oyuncular, Amerikan yapımcılık ilişkilerine pek uygun olmayan, alışılmamış bir şekilde bu filmde görev almışlar. Diyalogların ve olayların çoğu onlar tarafından oluşturulmuş; şarkıcıları oynayanlar şarkılarını kendileri yapmışlar. Orijinal senaryoda 17 esas tip var. Altman bunu oyuncuları ile beraber 24'e çıkarmış. Joan Tewkesbury, Altman'ın *McCabe And Mrs. Miller*'inde sekre-

terdi. Altman'a *Thieves Like Us* için senaryoyu da o kaleme aldı. Altman'ın gelecek filmi olan *Ragtime*de, aynı kadının hazırladığı orijinal metne göre çekilecek.

Ronee Blakley, şarkıcı Barbara Jean'ı, Nashville'in göz kamaştıran yıldızını oynuyor. Olayların başında, geçirdiği kaza sonucu uzun süre bir hastahanede kaldıktan sonra kente dönüyor, basın, televizyon, bir kolej orkestrası, yüzlerce hayranı onu karşılıyorlar. Fakat tam bu esnada düşüp bayılıyor. Öyküsü, devamlı bir «nervous breakdowns» ve durumuna layık olmak gayretleri üzerine kurulu. Bu yüzden son derece üzüntülü ve bu rolü öyle içten oynuyor ki, insan her an onun için endişe duyuyor. Bir konser sırasında, kendinden geçiyor ve küçük bir çocuk gibi, yarım yamalak, çocukluğuna ait öyküler anlatıyor.

Allen Garfield, onun kocasını ve Manager Barnett'i oynuyor. Barbara Jean'ı nerede feda edip nerede koruyacağını bir türlü bilemeyen bir adam. Şaşkınlığından ona yararlı olmak isterken zararlı oluyor. Kadını seviyor, bu belli, fakat sevgisi karısını çocuklaştırmasına sebep oluyor. Barnett, şişman ve durmadan terliyor. Birdenbire yüzünde umutsuzluk donup kalıyor.

Karen Black, şarkıcı Connie White'ı oynuyor. Barbara'dan sonra ikinci sırada. Barbara Jean olmazsa onun yerine geçiyor. İkisi birden hiç görünmüyorlar. Bu sistem içinde birbirlerinden nefret etmekten başka ne yaparlar? Karen Black'a Bob Raffelson'un «*Five Easy Pieces*» adlı filminde hayran olmuştum. Orada, Amerika'da çok rastlanan, fakat sinemada hiç görülmemiş, insanı korkutan, saf, sevilmeyen, çocukça, bayağı, şımarık bir tipi canlandırmaya cesaret etmişti. Connie White olarak da insana, tam bir Amerikan kadını imajını veriyor.

Henry Gibson, şarkıcı Haven Hamilton rolünde. Nashville'in kara hükümdarı. Sanki bütün kente hükmediyor, belediye başkanı gibi bir şey. Üzerinde işlemeli beyaz bir Cowboy-Gala-Kostümü ve başında iki renkli bir peruk var. Boyu çok kısa, ama son derece kendinden emin. Film, Haven ile başlıyor: Stüdyoda eline plağını alıp kaldırıyor ve şöyle diyor: «We must be doing something right, / To last two hundred years.»

Frog isminde bir stüdyo müzisyenini, uzun saçlarına sinirlendiği için işinden attırıyor. Frog rolünde filmin müzik yönetmeni Richard Baskin oynuyor. Çalgıcı olarak her fırsatta ortaya çıkıyor fakat 24 kişiden biri değil. Haven Hamilton'un otuz yaşlarında bir oğlu var, Bud (Dave Peel); onu kendisine bağlı tutuyor. Babası nerede ise Bud orada. Aynı zamanda Haven tıpkı oğluyla övünen mutlu bir anne gibi onu çevresine gösteriyor. Bir konser sırasında onu sahneye çıkarıyor: «Ne güzel, değil mi?». Halk alkışlıyor. Nashville Amerika'yı oluşturan her şeyden bahsediyor. Bunlardan biri de kadın ve erkek olarak, kadınların ve erkeklerin kişiliksiz oluşları. Haven daha çok, Miami Beach'deki zengin kadınlardan birine benziyor; Bud ise Haven'in oğlundan çok kızına benziyor.

Haven'in hiç yanından ayrılmayan, ona dizginleri takmış olan kadın, gece kulübü sahibi Lady Pearl (Barbara Baxley). Bir seferinde Haven ile bir şarkının nakaratı için tartışıyor; «Wonder, wonder» mi yoksa kendi dediği gibi «Wanda, wanda» mı diye. Sonunda kendi düşündüğü gibi şarkıyı söylüyor. Sesi tıpkı Daisy Dack'un sesi gibi çıkıyor. Cinsiyeti belirsiz.

Sueleen Gay bir kahvede garsonluk yapıyor, bir gün Country şarkıcısı olmayı hayal ediyor. Hayalini kötüye kullanıyorlar: Barbara Jean ile beraber sahneye çıkarılma sözü verilerek, bir politikacı tarafından kandırılıp bir erkek topluluğunun önünde striptiz yaptırılıyor. Sueleen sütyenine kağıt mendiller dolduruyor. Gween Welles, bu rol için uzun süre çalışmış ve Nashville havaalanındaki bir kahvede garsonluk yapmış, aptalca davranışları ve beceriksizce şarkı söylemesi çok şaşırtıcı.

Başka bir kız daha şarkıcı olmak istiyor. Albuquerque (Barbara Harris) bir kamyon ve çok yaşlı kocası Star (Bert Remsen) ile beraber dağlardan Nashville'e geliyor. Star onun şarkı söylemesini istemiyor, bu yüzden adamdan kaçıyor. Star onu her yerde araya dursun, Albuquerque de her yerde şansını deniyor. Başına çeşitli işler açıyor, arabalarda yatıyor fakat sonunda birdenbire kalabalık bir halk önünde şarkı söylemeyi başarıyor. Ve o kadar güzel söylüyor ki, dinleyenlerin nefesi kesiliyor. Şarkıcı Tom (Keith Carradine) birçok kadına

birden ilgi duyuyor, yani kadınlarla ilişkisi yok. Kendisine hayran ve otel odasında bir banttan kendi müziğini devamlı dinleyip duruyor. Keith Carradine de kendi müziğini kendisi yazmış. Tom; şarkısında anlattığı aşkla, kendisinin kendinden başkasını sevebilmek yeteneğinden yoskun olması dolayısı ile, tam bir tezat içinde. Rock müziği genellikle bu narsisizmi işliyor.

Shelley Duval, Los Angeles'ten Nashville'e gelen Martha'yı oynuyor. Martha kendine L.A. Joan adını takmış. İnsanlarla tanışmaya öylesine can atıyor ki, ne kimseyle tanışabiliyor ne de kimse onunla. Martha her an başka bir biçimde. Bir seferinde tuvalete gidiyor, dışarı çıktığı zaman, az önce konuştuğu adam onu tanıyamıyor, çünkü Martha bu arada saç biçimini değiştirmiş oluyor. Zaten Martha da artık bir başkası ile ilgileniyor.

Nikel çerçeveli gözlük takan genç bir adam, koltuğunun altında bir keman kutusu ile Nashville'e çıkageliyor. Kenny Fraiser (David Hayward) hakkında pek bir şey bilinmiyor. Etrafta dolaşıp her şeye bakıp duruyor. Bir defa annesine telefon ediyor. Telefona şu sözleri söylerken, telefonun düğmesini kapıyor: «Ben de seni seviyorum, anne, hem de çok.»

Müzik uğraşlarına paralel giden bir öykü de bir seçim kampanyası. Üçüncü parti durumundaki partinin adı «Redeplacement Party» ve seçim sloganları da: «Ulusa yeni kökler». Yeni bir başkan seçilecek. Adayın ismi Philip Walker, onun reklam kampanyasını yürütenlerden biri de John Triplette (Michael Murphy), Nashville'de onu tanıtmaya çalışıyor. Tripelette, yerli Matador Haven Hamilton ve Barbara Jean'i kampanyada yanına çekmeyi deniyor. Hatta Haven'e Tennessee valiliğinin verileceğini söylüyor. Kandırdığı insanların arkasından da onlarla alay edip eğleniyor. Hal Philip Walker'in, kendisi hiç görünmüyor yalnızca sesi duyuluyor. Bütün film boyunca reklam kampanyasını yapan arabanın hoparlöründen onun sesi işitiliyor. Ses devamlı, her şeyi ters yüz eden politik bir dil konuşuyor. Yazar Thomas Hal Philis, Altman için, orijinal senaryoda olmayan bu seçim kampanyasını yazmış.

Gerek politik dil, gerek gösteri dünyasının dili devamlı

«değerlerden» söz ediyorlar, değerlere inanmayı öneriyorlar, fakat aynı zamanda bu değerleri en koyu şekilde küçümsüyor ve ona yeniliyorlar.

Nashville'li bir avukat, Delbert Reese (Ned Beartty), çalışma hazırlıkları sırasında Triplette'e yardım ediyor. Kent iiyi tanıdığı için Triplette'in «gerekli ilişkileri» kurmasını sağlıyor. Delbert her şeyin doğrudan üzerine giden bir adam ama ara sıra çaresiz kalıyor. Ned Beatty onu son derece sade ve insani bir biçimde komik oynuyor.

Karısı Linnea (Lily Tomlin), zencilerin oluşturduğu bir koroda da şarkıcı. Reese'lerin onbir ve oniki yaşlarında iki çocukları var. İkisi de doğuştan sağır ve dilsiz. Lily Tomlin, Amerika'da bir televizyon dizisinde ün kazanmış bir komedi artisti. Bu onun ilk «ciddi» filmi. Güzel, akıllı yüzü, çocukları ile konuşma tarzı, veya bir ara İşaret Dili yararına şarkı söylemesi, Keith Carradine'nin onu baştan çıkardığı bir sahnedeki farkedilen şaşkınlığı, bütün bu anlar filmin görüntüsüne damgasını vuruyor; çünkü ancak bu anlarda insan genel gidişten sıyrılıp, nefesini tutarak kendini ve çevresini kavramaya başlıyor.

Nashville, aynı zamanda dili ve onun günlük konuşmadaki şeklini kuru gürültüye «noise»e kadar götüren bir film. Walker'in sözlerini kimse dinlemiyor. Bu hiçbir şey anlatmayan dil bir uçak gürültüsü gibi geliyor. İnsan gerçekten dinlemek istese bile bir laf kalabalığından başka bir şey duyamıyor. Albuquerque, Frog ile beraber, perişan bir sahnede «stock-car-race» üzerinde bir şarkı söylüyor; müzik, Nashville'deki her toplantıya müzik girmiş, fakat kızın söylediği şarkıdan hiçbir şey duyulmuyor, oysa elektrik düzeni var. Motor gürültüsünü yenemiyor. Sadece kıpırdayışlarını seyrediyor insan.

Haven, Opry'de halka, Barbara Jean'ın yeni bir fenalık geçirdiği için sahneye çıkamayacağını açıklamak isterken, şöyle diyor: «Gerçekten, gerçek gözyaşı döküyor.»

Nashville'e karşıt olan tek şey, Linnea ile iki çocuğu; gerçi konuşuyorlar ama kendileri duyamadıkları için büyük bir güçlükle ve yanlışlarla dolu olarak. Konuşmalarına işaretleri de katıyorlar. Linnea onları dinliyor ve seyrediyor onlara kar-

şılık verirken de çocuklar onu seyrediyorlar. Bu sahnelerde derin bir hareketlilik var. Bir hareketin bir dile, konuşmaya nasıl dönüştüğü açıkça görülüyor. Burada dinlemek aynı zamanda seyretmek oluyor. Ve bir anda insan bir filmin de dil (konuşma) olduğunu kavrayıveriyor. Lennea'nın ve çocukların işaret dilinde yalan yok; bu yüzden çevrelerinde dönen yalanlar daha bir göze çarpıyor.

Daha başkaları olarak şoför Norman (David Arkin), asker Glenn Kelly (Scott Glenn), ihtiyar Mr. Green (Keenan Wynn), zenci şarkıcı Tom Brown (Timothy Brown), bir sarhoş, Wade (Robert Doqui) ve Tom, Bill ve Mary Üçlüsü (Keith Carradine, Allan Nichols ve Christina Raineş) var. BBC röportajcısı olarak Opal'i (Geraldine Chaplin), sevmediğim için en sona bıraktım. Bütün öykülerin içine giriyor. Nashville üzerine bir röportaj yapıyor. Altman, Opal'i herhalde bir çeşit ana motif gibi düşünmüş ama bu, onun oynadığı role hiç uygun düşmemiş: Bir tek o, canlı biri gibi değil, uydurma, yaratılmış gibi duruyor. Gördüğü şeyleri ters yorumlayışı insanın sinirine dokunuyor, «Amerikalı'ya Avrupalı bakış»ı canlandırıyor. Altman burada, her şey için bir diyeceği olan, her şeyi açıklamayı deneyen ve olduğu gibi bırakmak istemeyen ve hemen abartan bir davranışı sergilemek istemiş, ama buna gerek yoktu: Zaten bir bütün olarak filmin kendisi böyle bir davranışa karşı olduğunu gösterebiliyor. Opal'in en kötü anı şu: Otobanda, meydana gelen, sadece arabaların hasar gördüğü bir zincirleme kaza sırasında bayılmak üzereyken mikrofona haykırıyor: «Kopan bacaklar gördüm. Burası Amerika!» Bu olaydan hemen sonra Linnea ona çocuklarının sağır ve dilsiz olduğunu anlatınca Opal derhal teybini durdurup şu sözleri tekrarlıyor: «Ne kötü!» «Acınası» bile korkunç bir gerçeği belli ediyor, alabildiğine saygısızlığını. Altman'ın bütün bu öyküleri birarada anlatmasının ve onları birbiri ile karıştırıp çatıştırmamasının nasıl bir iş olduğunu anlamak çok zor, böyle bir sıralamayı anlatmak da çok zor, Aksine: Onların biraraya gelişleri yepyeni bir öykü türü oluşturuyor. Bu çeşit bir öykü anlatmak, 24 tipin her birini, «Story»nin oyuncular üzerinde yaptığı zorlamalardan kurtarıyor. Oyuncular dram sanatına

uymak için güçlerinin üzerinde bir zorlanmayla kendilerini göstermeye kalkışmıyorlar. Nashville'de bunu 23 oyuncu yapabiliyor: Bir dram hikâyesinden arınmış olarak, «canlılık»larını koruyorlar, tabii bu arada biraz «rol» de yapıyorlar. Yaşamak için nasıl uğraştıklarını gözlerimizle görebiliyoruz.

Altman bir söyleşide şöyle diyor: «Biz bir öykü anlatmadık, onu gösterdik.» Bu da seyirciye dinlemek, görmek ve keşfetmek gibi yeni olanaklar getiriyor, ama sadece öyküler bol olduğu için değil. *Nashville,* Amerika üzerine yapılmış ansiklopedik bir film.

Robert Altman, bu filme ve kişilerine, Amerikan sinemasından çok ayrı bir konum vermiş: Kişilerden elde ettiğine değil onların anlayışına önem veriyor. Suelenen Gay'ın istemeden yaptığı striptiz sahnesinde onu sadece kahkahalara maruz bırakmıyor, küçük sahnenin çevresinde dizilip kıza «gözlerini dikmiş» erkekler topluluğunda bu kahkahaların nasıl oluştuğunu da göstererek, kızı koruyor. Kendisi bu gülüşleri onaylamıyor, sonunda, Sueleen'in çıplaklığına duyduğu saygı ile bakışları ondan kaçırıp tam bir mükemmelliğe erişiyor. Bunun başka bir örneğini, birkaç gün önce, Alexander Kluge'nin *Sytarkem Ferdinand*'ında gördüm, bir sahnede Ferdinand üzerindeki örtüyü çekip açtığı için kadın istemeden çıplak kalıyor. Kadının çıplak görünmeyi istemediği, dışlandığını hissettiği belli oluyor, fakat Kluge üstelik zoom yaparak kadının iri göğüslerine yöneliyor. Bu da başka bir konum. *Nashville* sarsılmış duyguları ve insanlar arasındaki korkunç ilişkileri ele aldığı için bir facia filmi de sayılabilirdi. Fakat *Nashville,* bu duygu boşalımıyla kendini özdeşleştirmekten kaçınmış, örneğin *Das flammende Infermo* veya *Erdbeben'de* olduğu gibi kendi yarattığı tiplerin korkularıyla eğlenmeye kalkmıyor. Altman, daha ziyade kabalığı, duygusal çöküntüyü ve isteriyi anlatarak başka şeylerin de var olduğunu gösteriyor, yani sevgi dolu bir yaklaşım, dikkat ve şaşkınlık.

Amerikan sinemasının söylediğimiz gibi başka bir geleneği vardır. Son zamanda iyi iş yapan filmlerden biri olan *Guguk Kuşu*'nda bu görülüyor. Film, bir kızılderilinin kendini kur-

tararak koşması ile sona erer, hayır: Kurtuluşu hayal ederek koşar. Yönetmeni Milos Forman'da onunla beraber sıvışıyor, çünkü nasıl olsa «akıl hastahanesinde» bir iki şakadan başka yapacağı bir işi de yoktu.

Altman, *Nashville*'de, film her ne kadar çok komik ise de hiç şaka yapmamış. Kişilere sırtını da dönmüyor, bunu Walker'e bırakıyor. Walker, Parthenon'a (*Nashville* «Güneyin Atinası»dır) başkan adayı olarak adımını daha atar atmaz, korku ile gerisin geriye kaçıyor, doğru dürüst kimse yüzünü bile göremiyor.

Neydi olan? 24 kişinin hepsi de orada toplanmıştı, müzik, gösteri dünyası ve politika birbirine karışmıştı. Büyük bir insan kalabalığı adayı bekliyordu, birden silahlar patlıyor. O ana kadar hiç konuşmadan etrafta dolaşıp durmuş olan tel çerçeve gözlüklü Kenney, keman kutusundan bir tabanca çıkararak, Barbara Jean'a ateş ediyor. Ortalık birbirine giriyor. Haven Hamilton bağırıyor: Burası Dallas değil, burası Nashville. Tamam mı! Haydi herkes şarkı söylesin, haydi söyleyin. Ve Albuquerque öne çıkıp, mikrofonu yerden kaldırıyor ve şarkısına başlıyor.. Bu, film boyunca Tom'un teybinden duyulan şarkıdır. Ses giderek yükselerek güçleniyor ve kendinden emin bir hale geliyor, gittikçe daha çok kişi şarkıya katılıyor. Sahnede bir ayin-korosu oluşuyor. Altman hepsinin ortasında. «You may say that I ain't free / But it don't worry me. / It don't worry me, It don't worry me. / They tell us, we ain't free, / But it don't worry me.» (Özgür olmadığımızı söylüyorlar, ancak bu bizi ırgalamaz.)

Kamera göğe yönelir. Perdede isimler belirir. Müzik devam eder. Her yerde ve her zaman olduğu gibi yazılar daha silinmeden perde kapanır. Dışarda Godard'ın bir filminden çıktığım zaman yaşadığım fırtınalı coşkuyu anımsıyorum. Bugün de gönlüm açık ve her görüntüden büyük zevk alıyorum.

Wim Wenders, *Die Zeit 21.5.1976*

4
Filmografi

Filmografi, Jan Dawson'un 1976 yılında çıkardığı röportaj bandı için hazırladığı filmografiden, çeşitli basın organlarından ve —olanak oranında— tek kopyaların gösteriminden ve diğer kaynaklardan yararlanılarak hazırlanmıştır.

1967
SEYİR YERLERİ

Yapım, senaryo, kamera, montaj: Wim Wenders. 16 mm., siyah/beyaz. Süre: 10 dak.

AYNI OYUNCU YİNE ATIYOR

Yapım, senaryo, kamera, montaj: Wim Wenders. **Oyuncu:** Hanns Zischler. 16 mm, siyah/beyaz, boyalı. **Müzik:** «mood music». Süre: 12 dak.

1968
SILVER CİTY

Yapım, senaryo, kamera, montaj: Wim Wenders. **Müzik:** «mood music». 16 mm, Eastman Color, Süre: 25 dak. **Dağıtım:** Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin.

POLİS FİLMİ

Yapım: Wim Wenders. **Senaryo:** Albrecht Gröschel, Wim Wenders. **Kamera, montaj:** Wim Wenders. **Oyuncular:** Jimmy Vogler, Kasimir Esser. 16 mm, siyah/beyaz. **Süre:** 10 dak.

1969
ALABAMA

Yapım: Münih Televizyon ve Sinema Yüksekokulu. **Yapım yönetmeni ve senaryo:** Wim Wenders. **Kamera:** Wim Wenders, Robby Müller. **Montaj:** Wim Wenders. **Müzik:** The Rolling Stones, Jim Hendrix, Bob Lylan, **Ses:** Wim Wenders. **Oyuncular:** Paul Lys, Werner Schroeter, Muriel Schrat, Christian Friedel. King Ampaw, Peter Kaiser. 35 mm , siyah/beyaz. **Süre:** 25 dak. **Dağıtım:** Münih, Televizyon Sinema Yüksekokulu.

3 AMERİKAN UZUNÇALARI

Yapım: Hessen Radyosu, **Yapım yönetmeni, kamera, montaj:** Wim Wenders. **Senaryo:** Peter Handke. **Müzik:** Van Morrison, Harvey Mandel, Creedance Clearwater Revival. 16 mm, Eastman Color. **Süre:** 12 dak.

1970
KENTTE YAZ

Yapım: Televizyon ve Filmcilik Yüksekokulu, Münih. **Yapım yönetmeni, senaryo:** Wim Wenders. **Kamera:** Robby Müller. **Montaj:** Peter Przygodda. **Müzik:** Kinks, Lovin Spoonful, Chuck Berry. **Ses** Gerhard Conrad. **Oyuncular:** Hanns Zischler, Edda Köchl, Libgart Schwarz, Gerd Stein, Helmut Würber, Wim Wenders. 16 mm, siyah/beyaz. **Süre:** 125 dak. **Dağıtım:** Televizyon ve Sinema Yüksekokulu, Münih.

1971
KALECİNİN PENALTI KORKUSU

Yapım: Yönetmenler Birliği (Münih), Avusturya Telefilm (Viyana), WDR (Köln). **Senaryo:** Wim Wenders, Peter Handke'nin bir romanından. **Diyalog:** Wim Wenders, Peter Handke. **Kamera:** Robby Müller. **Kamera asistanı:** Martin Schöfer. **Montaj:** Peter Przygodda, **Dekor:** R. Schneider, Mann - Au, Burkhard Schlicht, **Müzik:** Jürgen Knieper. **Ses:** Rainer Lorenz, Martin Müller. **Oyuncular:** Arthur Brauss (Josef Bloch), Kai Fischer (Hertha Gabler), Erika Pluhar (Gloria T.), Libgart Schwarz (Anna) Marie Bardischewski (Maria), Michael Toost (Satıcı), Bert Fortell (?), Edda Köchl (Müzik dolabındaki kız), Mario Kranz (Ev sahibi), Ernst Meister (Gümrük memuru), Rosi Dorena Otobüsteki kadın), Monika Pöschl, Sybille Danzer (Kuaförler), Rüdiger Vogler (Köyün mecbuzu), Karl Krittel, Maria Engelstorfer, Otto Hosch-Fischer, Gerhard Totschinger, Liane Goll, Ernst Koppens, Brigitte Svoboda, Paul Hör, Ottilie Iwald, Achim Kaden Alexandra Back, Ina Genée, Eberhard Maier Ernst Essel, Josef Menschik. Norma Mayer, Ulli Stenzel, Hans Pemmer. 35 mm. Eastman Color. **Süre:** 101 dak. **Dağıtım:** Yazarlar yayıncılık (35 mm.) Atlas (16 mm).

1972
KIZIL HARF

Yapım: Filmverlag der Autoren (Film Yönetmenleri Birliği), Batı Alman Radyosu (Köln), Elias Querejeta (Madrit). **Yapım yönetmeni:** Peter Gnée, Primitivo Alvaro. **Senaryo:** Wim Wenders, Peter Handke. **Kamera:** Robby Müller. **Kamera asistanı:** Martin Schafer. **Montaj:** Peter Przygodda. **Dekor:** R. Schneider, Mann-Au, Burkhard Schlicht. **Müzik:** Jürgen Knieper. **Ses:** Rainer Lorenz, Martin Müller. **Oyuncular:** Senta Berger (Hester Prynne), Hans Christian Blech (Chillingworth), Lou Castel (Dimmesdale), Yelina Samarina (Hibbins), Yella Rottlander (Pearl) Rüdiger Vogler (Bahriyeli) 35 mm, Kodachrome. **Süre:** 90 dak. **Dağıtım:** Filmverlag der Autoren.

1974
ALİS KENTLERDE

Yapım: Filmverlag der Autoren (Münih). **Yapım yönetmeni:** Joachim von Mengershausen. **Senaryo:** Wim Wenders, Veith von Fürstenberg. **Kamera:** Robby Müller. **Kamera asistanı:** Martin Schafer. **Montaj:** Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen. **Ses:** Martin Müller, Paul Schöler. **Müzik:** Can. **Oyuncular:** Rüdiger Vogler (Philip Winter), Yella Rottlander (Alice van Damın), Lisa Kreuzer (Lisa van Damm), Edda Köchl (New York'taki kız), Didi Petrikat (kız), Ernest Bohm polis), Sam Presti (eski araba satıcısı), Lois Moran (havaalanı hostesi). 16 mm, siyah/beyaz. **Süre:** 110 dak. **Dağıtım:** Filmverlag der Autoren, Atlas.

TİMSAHLAR AİLESİNDEN

Yapım: Bavaria/WWF (Münih). **Yapım yönetmeni:** Eva Mieke, **Senaryo:** Philippe Pilliod. **Kamera:** Michael Ballhaus. **Montaj:** Lilian Seng. **Ses:** Armin Münch. **Oyuncular:** Lisa Kreuzer (Sosyal uzman), Katja Wulff (Ute), Thomas Brant (Yuva yönetmeni), 16 mm, Renkli, iki band. **Süre:** 50 dak.

1975
YANLIŞ HAREKET

Yapım: Solaris Film (Münih), Batı Alman Radyosu (Köln). **Yapım yönetmeni:** Peter Genée. **Senaryo:** Peter Handke, Johann Wolfgang von Goethe'nin «Wilhelm Meister'in Öğrenim ve Seyahat Yılları» isimli romanından serbest uyarlama. **Kamera:** Robby Müller. **Kamera asistanı:** Martin Schafer. **Montaj:** Peter Przygodda. **Müzik:** Jürgen Knieper, **Ses:** Martin Müller. **Oyuncular:** Rüdiger Vogler (Wilhelm Meister), Hanna Schygulla (Therese Farner), Hans Christian Blech (Laertes). Peter Kern (Bernhard Landau), Nastassja Nakszynski (Mignon). İvan Desny (Sanayici), Marianne Hoppe (Wilhelm'in annesi), Lisa Kreuzer (Janine). 35 mm, Eastman Color. **Süre:** 103 dak. **Dağıtım:** Filmverlag der Autoren (35 mm), Atlas (16 mm).

1976
ZAMANIN AKIŞINDA

Yapım: Wim Wenders Yapımcılık (Münih), **Senaryo:** Wim Wenders. **Yapım yönetmeni:** Michael Wiedemann. **Kamera:** Robby Müller, Martin Schafer. **Montaj:** Peter Przygodda. **Kompozisyon:** Axel Linstadt. **Müzik:** İmproved Sound Limited. **Orijinal ses:** Martin Müller, Bruno Bollhalder. **Eşleme:** Paul Schöler. **Dekor:** Heidi Lüdi, Bernd Hirskorn. **Reji asistanı:** Martin Hennig. **Çekim yönetmeni:** Heinz Badewitz. **Yazım:** Gretl Zeitlinger, Brigitte Thoms. **Yükleme:** Michael Rabl. **Teknik:** Hans Dreher, Volker von der Heydt. **Oyuncular:** Rüdiger Vogler (Bruno). Hanns Zischler (Robert), Lisa Kreuzer (Kasiyer kız), Rudolf Schündler (Robert'in babası), Marquard Bohm (Kazada ölen kadının kocası) Dieter Traier (Benzinci), Franşiska Stommer (Sinema sahibi), Patrick Kreuzer (Küçük oğlan). 35 mm, Orwo, siyah/beyaz. **Süre:** 176 dak. **Dağıtım:** Filmverlag der Autoren (35 mm.), Studio 16 (16 mm).

1977
AMERİKALI ARKADAŞIM

Yapım: Road Movies Filmproduktion (Berlin), Les Films du Losange (Paris), Wim Wenders Produktion (Münih), Batı Alman Radyosu (Köln). **Yapım yönetmeni:** Michael Wiedemann, Pierre Cottrell (Paris ve New Yorkta). **Senaryo:** Wim Wenders, Patricia Highsmith'in «Ripley's Game» isimli romanından. **Genel yönetim:** Benée Otto-Gundelach, **Fransızca yapım yönetmeni:** Margaret Menegoz. **Fotoğraf:** Martin Schafer. **Kamera:** Robby Müller. **Kamera Asistanı:** Martin Schafer, Jacques Steyn, Ed Lachmann (New York'da). **Montaj:** Peter Przygodda, Barbara von Weiterhausen. **Yönetmen yardımcısı:** Fritz Müller-Scherz, Emmanuel Clot (Paris'te), Serge Brodskis (Paris'te). **Müzik:** Jürgen Knieper, **Dekor:** Heidi ve Toni Lüdi. **Orijinal Ses:** Martin Müller, Peter Kaiser. **Sahne ve ışık:** Hans Dreher, Andreas Wilim. **Kostüm:** Isolde Nist. **Maske:** Hannelore Uhrmacher. **Oyuncular:** Bruno Ganz, (Jonathan Zimmermann), Dennis Hopper (Tom Ripley),

Lisa Kreuzer (Marianne Zimmermann), Gerard Blain, (Raol Minot), Nicholas Ray (Derwatt), Samuel Fuller (Amermann), Peter Lilienthal (Marcangelo), Daniel Schmid (Igraham), Sandy Whitelaw (Paris'teki doktor), Jean Eustach (Sevimli adam), Lou Castel (Rodolphe), Andreas Dedecke (Daniel), David Blue (Allan Winter), Stefan Lennert Açık artırmacı), Rudolf Schündler (Müzayede memuru), Gerty Molzen (Yaşlı kadın), Heinz Joachim Klein (Dr. Gabriel), Rosemarie Heinikel (Mona), Heinrich Marmann (Trendeki adam), Satya de la Manitou (Angie), Axel Schiesseer (Lippo), Adolf Hansen (Makasçı), Klaus Schichan (Bütün efektler). **35** mm, Eastman Color Negative Film **5247** (ECN II). **Süre:** 123 dak. **Dağıtım:** Filmverlag der Autoren (**35** mm), Studio **16** (16 mm).

1980

SUDA PARILTILAR - NİCK'İN FİLMİ

Yapım: Road Movies (Berlin), Wim Wenders Produktion (Berlin), Viking Film (Stokholm) **Yapım yönetmeni:** Chriss Sievernich. **Genel yönetim:** Renée Gundelach. **Yönetmen:** Wim Wenders ve Nicholas Ray. **Yapım asistanı:** Tom Kaufman, Becky Johnston. **Bağlantı yönetmeni:** Pierre Cottrell, Laurie Frank, Jonathan Becker. **Kamera:** Martin Schafer ve Ed Lachmann. **Kamera asistanı:** Mitch Dubin, Tim Ray. **Video:** Tom Farrell. **Sahne ve ışık:** Stephan Czapsky, Craig Nelson. **Orijinal ses:** Martin Müller ve Maryta Kavaliauskas. **Yönetmen yardımcısı:** Pat Kirk, **Montaj:** Peter Przygodda (İlk nüsha) Wim Wenders (Son nüsha). **Montaj asistanı:** Barbara von Weitershausen. **Müzik:** Ronee Blakley. **Oyuncular** (Alfabetik sıra ile): Gerry Bamman, Ronee Blakley, Pierre Cottrell, Stephan Czapsky, Mitch Dubin, Tom Farrell, Marita Kavaliauskas, Pat Krick, Edward Lachmann, Martin Müller, Craig Nelson, Timothy Ray , Susan Ray, Martin Schafer, Chris Sievernich, Wim Wenders. **35** mm, Eastman Color Negetive Film **5247, Süre: 92** dak. **Dağıtım:** Skylight (Berlin).

1978-882
HAMMETT

Yapım: Zoetrope Studios (San Fransisko), Fred Roos, Ronald Colby, Don Guest. **Yapım yönetmeni:** Ronald Colby, Robert Huddleston. **Yayın yapımcısı:** Francis Ford Coppola. **Yapım asistanı:** Michael Hacker, Steve Danton. **Senaryo:** Ross Thomas, Dennis O'Flaherty. **Uyarlama:** Joe Gores'in romanından Thomas Pope. **Kamera:** Philipp Lathrop, Joseph Biroc. **Kamera asistanı:** Bill Johnson, Frederic J. Smith, Robert Torres, Todd Henry. **Montaj:** Marry Malkin, Marc Laub, Robert O. Lovett, Rendy Roberts. **Ses:** James Webb, Richard Goddman, Wylie Stateman. **Yönetmen yardımcısı:** Arne Schmidt, Ronadl Colby, David Valdes, Daniel Attias. **Müzik:** John Barry. **Donanım:** Dean Tavaularis, Eugene Lee. **Teknik:** Carl Manoogian, Pete Papanickolas, Bob Woodside, Larry Gihouley. **Oyuncular:** Frederic Forrest (Hammett), Peter Boyle (Jim Ryan), Marilu Henner (Kit Conger/Sue Alabama), Roy Kinnear Eddie Hagedorn), Elisha Cook (Eli, taksi şoförü), Lydia Lei (Crystal Ling), R.G. Armstrong (O'Mara) Richard Bradford (Tom Bradford), Michael Chow (Fong Wei Tau), Sylvia Sidney (Donaldina Cameron), Samuel Fuller (Bilardo oyuncusu), David Parick Kelly, Jack Nance, Elmer L. Kline, Royal Dano, Lloyd Kino, Fox Harris, Rose Wong, Liz Robertson, Jean François Ferreol, Alison Hong, Hank Worden. **Süre:** 94 dak. 35 mm, Technicolor. **Dağıtım:** Neue Constantin.

1982
OLAYLARIN GİDİŞİ

Yapım: Gray City Inc. (New York), V.O. Flims (Lizbon), Road Movies GMBH (Berlin), Wim Wenders Produktion (Berlin), Pro-jekt Filmprodüktion (Münih), ZDF (Mainz), **Yapımcı:** Chris Sievernich. **Yapım yönetmeni:** Antonio Gançalo (Lizbon), Steve McMillan (Los Angeles) **Senaryo:** Wim Wenders, Robert Kramer. **Kamera:** Henri Alekan, Martin Schafer, Fred Murphy. **Montaj:** Barbara von Weitershausen, Peter Przygodda, Joan Neuburger,

Danny Fischer. **Ses:** Maryte Kavaliauskas, Martin Müller, Michael Carton, **Yönetim Yardımcısı:** Carlos Santana (Portekiz), Greg Gears (Los Angeles), **Müzik:** Jürgen Knieper. **Şarkılar:** Joe Ely, The Del Byzanteens, David Blue, X Allen Goorwitz, **Donanım:** Ze Branco. **Teknik:** Joaquim Amaral, Manual Carlos Silva, Paul Soares, Pedro Efe, Domingos Guicho (Portekizde), Jack English, Dave Bodin, Tom Termeer, Naia Haast, Scott Butterfield, (Los Angelesde), **Oyuncular:** Patrick Bauchau (Friedrich Munro), Isabelle Weingarten (Anna), Rebecca Pauly (Joan), Jeffrey Kime Mark), Geoffrey Carey (Robert), Camilla Mora (Julia), Alexandra Auder (Jane), Paul Getty III (Dennis, Senaryo yazarı), Viva Auder (Kate, sekreter kız), Samuel Fuller (Joe, kameraman), Artur Semedo Yapım yönetmeni), Francisco Baiao (Ses yönetmeni), Robert Kramer (Kameraman), Allen Goorwitz (Gordon), Roger Corman (Avukat), Martine Getty (Sekreter), Monty Bane (Herbert), Janet Rasak (Karen), Judy Moradian (Hizmetçi) 35 mm, siyah/beyaz. **Süre:** 124 dak. **Dağıtım:** Filmverlag der Autoren.

1982

NEW YORK'TAN MEKTUP

Yapım: Chris Sievernich/Grav City Inc. **Senaryoyu geliştiren:** Wim Wenders. **Kamera:** Lisa Rinsler, **Ses:** Maryte Kavaliauskas. **Montaj:** Jon Neuburger. **Oyuncular:** Wim Wenders, Isabelle Weingarten, Tony Richardson ve Louis Malle, Francis Ford Coppola ve Hammett Produktion üyeleri. 16 mm, Renkli. **Süre** 16 dak.

CHAMBRE 666 (ODA 666)

Yapım: Gray City Inc./Chris Sievernich. **Senaryoyu geliştiren:** Wim Wenders. **Kamera:** Agnes Godard. **Ses:** Jean Paul Mugel. **Montaj:** Chantal de Vismes. **Oyuncular:** Jean-Luc Godard, Mike de Leon, Romain Goupil, Paula Rocha, Paul Morrisey, Noel Simsolo, Werner Herzog, Michelangelo Antonioni, Maroun Baghbadi, Steven Spielberg, Wim Wenders, Yılmaz Güney (yalnız ses). 16 mm. Renkli. **Süre:** 21 dak.

1982

KÖYLER ÜZERİNE

(1982 Salzburg Festivalinde tiyatroya uygulandı)

Sahneye koyan: Wim Wenders, Hannes Klett, Peter Handke'nin «Köyler üzerine» isimli dramatik şiirinden. **Sahne düzeni:** Jean-Claude Chambas, Philippe Boudin. **Kostüm:** Domenika Kaesdorf. **Müzik:** Jürgen Knieper, **Yönetmen Yardımcısı:** Hans-Jürgen Stockerl. **Sahne yönetmeni:** Franz Hlesovsky, Ark Nitsche, **Teknik müdür:** Gero P. Zimmarmann. **Teknik yönetim ve ışık düzeni:** Klaus Diers. **Maske:** Dorothea Arnold ve Wilhelm Riede. **Oyuncular:** Libgart Schwarz (Nova), Martin Schwab (Gregor), Karin Baal (Şantiye yöneticisi), Rüdiger Vogler (Hans, Gregor'un kardeşi), Jörg Hube (Anton), Edd Stavjanik (Ignaz), Tom Krinzinger (Albin), Elisabeth Schwarz (Sophie, Gregor'un kız kardeşi), Else Quecke (Yaşlı kadın), Günther Steinacher (Evin çocuğu).

1984

PARİS, TEXAS

Yapım: Road Movis Filmproduktion (Berlin), Argos Films (Paris), Batı Alman Radyosu (Köln), Channel 4 (Londra), Pro-ject Film (Münih), **Yapımcı:** Don Guest. **Yapım yönetmeni:** Karen Koch. **Yönetmen yardımcısı:** Bonna Newman, Allison Anders, Scott Kirby Dean Lent, Patrick Kreuzer. **Senaryo:** Sam Shepard. **Düzenleyen:** L.M. Kit Carson. **Kamera:** Robby Müller. **Kamera asistanı:** Agnes Godard, Pim Tjujerman. **Teknik:** Greg Gardiner, Scott Guthrie, Kevin Galbraith, Robert Feldman, Arthur Blum, **Donanım:** Kate Altman, Lorrie Brow. **Ses:** Jean-Paul Mugel. **Montaj:** Peter Przygodda. **Yönetmen yardımcısı:** Claire Denis, Michael Hefland. **Sekreter:** Helen Caldwell. **Müzik:** Ry Cooder, **Müzikçi:** Ry Cooder, David Lindley, Jim Dickinson. **Oyuncular:** Harry Dean Stanton, (Travis), Dean Stockwell (Walt), Aurore Clement (Anne), Hunter Carson (Hunter), Nastassja Kinski (Jane), Sam Berry (Benzinci), Bernhard Wicki (Doktor Ulmer), Claresie Mobley (Kiralık araba şirketi memuru), Justin Hogg (üç yaşındaki Hunter) Socorro Valdez (Carmelita) Edward Fayton (Hunter'in

arkadaşı), Tom Farrell (Köprüdeki deli), John Lurie (Dışarı atan), Sharon Menzel (Kendi kendine konuşan) The Mydolls (Rock'n Roll-Band), Slly Norvell («Nurse Bibs» Dadı). **Süre:** 145 dak. Renkli. **Dağıtım:** Filmverlag der Autoren.

1985
TOKYO - GA

Yapım: Wim Wenders Produktion (Berlin), Gray City Inc. (New York), Chris Sievernich, Filmproduktion (Berlin) dan Batı Alman Radyosu için (Köln), Yapımcı: Chris Sievernich. **Yapım asistanı:** Lilyan Sievernich, Ulla Zwicker. **Kamera:** Ed Lachman, **Montaj:** Wim Wenders, Solveig Dommartinve Jon Neuburger. **Eşleme:** Hartmut Eichengrün. **Müzik:** «Dick Tracy»: Loorie Petitgand, Meche Memecier, Chico Rojo Ortega. Kazuko Shibata, Prof. Hasumi, Dominique Auvray, Barbara von Weitershausen ve Peter Przygodda'ya katkıları için teşekkürler. **Emeği geçenler:** Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog. 16 mm, Renkli. **Süre:** 80 dak.



Wim Wenders

''Bugün 30'larında olan bu 68 kuşağı ya yıkımlardan geçmiştir ya da henüz onun içindedir, ama hâlâ evinden 2000 ışık yılı uzaktadır'' **(Wim Wenders)**.
68'lerin özgürlük, toplumsal eleştiri, yeni yaşam biçimleri arama ruhunun sinemadaki temsilcisi Wim Wenders, genç kuşak yönetmenlerinin en önemlilerinden biridir. **Amerikalı Arkadaşım, Hammett, Olayların Gidişi** (Venedik Film Festivali Birincisi), **Paris-Texas** (Cannes Film Festivali Birincisi), filmlerinin yönetmeni Wim Wenders'in sinemaya bakışını şu sözleriyle özetleyebiliriz:
''**Easy Rider**'in politik bir film olmasının nedeni, yalnızca Peter Fonda ve Dennis Hopper'in uyuşturucu sattıklarını göstermesi, bir hiç yüzünden hapse atılmaları, öylesine kolayca zımbalanmaları, Jack Nicholson'un bir bekçi tarafından öldüresiye dövülmesi ya da bir şerifin nasıl davranabildiğini göstermesi nedeniyle değildir. Güzel olduğu için politiktir; filmde bu ülkeden çekilen fotoğraflar güzel ve sakin olduğu için, Dennis Hopper'in yalnızca oynamadığı aynı zamanda Los Angeles ve New Orleans arasında bir film yaptığının anlaşıldığı için politiktir.''