

HEP YENİDEN, EN BAŞTAN BAŞLAYARAK PARIS, TEXAS...

Süheyla Tolunay İşlek

*John Ford'un **The Searchers** filmindeki arayışın benim sinemamın ana teması olduğunu düşünüyorum. Arayış içinde olan, ne için yaşadığını tanımlamaya çalışan, hayatlarının anlamını, hayattaki rollerini bulmaya çalışan insanlar...*¹

*Bütün filmlerim aslında nasıl yaşanması gerektiği sorusuyla ilgilidir — her ne kadar bunu uzun süre fark etmemiş olsam da. Çünkü ben de yanıtları arıyordum. **Mükemmel Günler**, bu soruya oldukça net bir cevap veriyor... Pek çok açıdan, Hirayama nasıl yaşanması gerektiğine dair kusursuz bir örnek.*²

1945 sonrası Almanyasında, çok yoğun Amerikan kültürel etkileri altında ve kendi kültürüyle tam olarak barışık olmayarak büyüyen **Wim Wenders**, gençliğinde Amerikan sinemasına -özellikle **John Ford**, **Nicholas Ray**, **Anthony Mann** gibi yönetmenlerin filmlerine- büyük bir tutkuyla bağlıdır. Kendi yol

¹ “ ‘There’s a film by John Ford called **The Searchers**,’ Wim Wenders once said, “and sometimes I think that’s my main topic... people who are searching, trying to define what they live for, trying to find the meaning of their lives, trying to find their role in life, looking for love: searching, searching, searching.” ([Bağlantı](#))

² Wim Wenders’in **Mükemmel Günler** filmiyle ilgili sözleri, 11 Şubat 2024 tarihli Guardian’da yayınlanır: “All of my films are dealing with that question of how to live, even though for a long time I did not know that, because I was searching for answers too. **Perfect Days** is quite a precise answer ... In many ways, Hirayama is a perfect example of how to live.” (Çeviriler bana ait)

sineması anlayışının yapıtaşları olarak gördüğü **John Ford** ve **Nicholas Ray**³ filmleri sayesinde Amerika'ya gitmeden Amerika'yı keşfetmiş gibi hisseder ama bir gün Amerika'ya dair bir film çekecek olursa, bu filmin daha önce izlediklerinden bütünüyle farklı olmasını da ister. Kariyerinin başından beri her filminde farklı bir estetik, özgün bir biçim yaratma çabasında olan **Wenders**, içerik açısından ise hep “nasıl yaşanılır?” sorusuna cevaplar arar. **Wenders**, 2023'te çektiği **Mükemmel Günler** filminde, Hirayama karakteri aracılığıyla “nasıl yaşmalı?” sorusuna sonunda bir yanıt bulduğunu söyler. Aslında bu yanıtın ipuçları bana kalırsa çok daha önce, 1984 yapımı **Paris, Texas**'ın finalinde, Travis'e yüklenen zor görevle belirginleşmeye başlar.

Wenders, **Paris, Texas** filmi henüz fikir aşamasındayken Amerikalı oyun yazarı **Sam Shepard** ile çalışmak ister. **Shepard**'ın Amerikan rüyası, kutsal aile, kapitalizm eleştirisi ve yalnızlık temasına dair yazınsal dili, **Wenders**'in sinematik vizyonuna uygundur. Başlangıçta film için tamamlanmış bir senaryo yoktur; **Wenders**, **Shepard**'ın yazacağı kısa hikâyelere dayanan parçalı bir yapı hayal eder. **Shepard** bir dizi sahne taslağı yazar ve **Wenders** de bu sahneleri bir araya getirir. Hatta diyalogların bir kısmı çekim öncesi bir zamanda doğaçlama geliştirilir. Dört yıllık bir sürecin sonunda senarist **L.M. Kit Carson**'ın da desteğiyle, temelini **Sam Shepard**'ın *Motel Chronicles* (Motel Günlükleri) adlı kitabındaki hikayelerden alan **Paris, Texas** ortaya çıkar. Ancak filmin finali son ana kadar belli değildir ve birçok farklı final önerisi gündemdedir. **Wenders** sonunda sağduyulu bir kararla, filmi bir kült haline getiren finale karar verir ve bu tercih, yıllar sonra **Mükemmel Günler**'de olgunlaşacak olan bilgelik hâlinin ilk izlerini taşır.

Wenders'in yol üçlemesiyle başlayan, **Paris Texas**'ın Travis'iyle derinleşen, **Mükemmel Günler**'in Hirayama'sıyla sonlanan anlam arayışında asıl mesele, insanın kendi zaaf ve bencilliklerinin farkına varma ve onlara mesafe alarak kendine içsel bir etik alan açabilme yetisi olsa gerek. **Wenders**, senaristlerin **Paris, Texas** için önerdiği tüm klişe finalleri bir kenara iterek Travis'i, sevdiği insanları ancak onlardan uzak durarak kendi zehrinden koruyabilen bir ‘yalnız kovboy’ figürü olarak kalmaya mahkûm eder. Travis karakterini her ne kadar **Wenders**'in yol filmi estetiği ve felsefesi içinde çok özel bir figür olarak konumlandırırsak da **Paris, Texas**'ın belirgin western ikonografisi sayesinde Travis'in aslen bir modern çağ western kahramanı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

³ Amerikalı yönetmenler arasında Wim Wenders'i en çok etkileyen isimlerden biri Nicholas Ray'dir. “Nicholas Ray olmasaydı **Paris, Texas** olmazdı. Onun filmleri bana Amerikan manzarasının ardındaki duygusal haritayı görmeyi öğretti” der Wenders.

Sergio Leone'nin spagetti westernlerine bir saygı duruşunu andıran biçimde; New Mexico çölünün geniş, uzun planları ve Amerikan sembolü kartala yapılan yakın çekimle açılan filmde, Travis —onu bulan doktorun da ima ettiği üzere— başlangıçta bir *kanun kaçağı* figürü olarak kodlanır. Zira western türünde *çölde olmak* her daim *tehlikeli* olmakla ilişkilendirilir ve biz Travis'i uzun bir süre çölde kararlı adımlarla yürürken izleriz. Western filmlerinde sürekli tekrarlanan semantik bir unsur olarak çöl, tehlikeli vahşi doğaya sahip araziler ile medeni Amerikan kasabaları arasında bir sınırdır ve Travis'in sınırın hangi yakasında olduğu bilgisi gözden kaçmayacak biçimde izleyiciye verilir. **Richard Slotkin**, kanun kaçağı figürünü genellikle "vahşi doğayla özdeşleşmiş" olarak tanımlar.⁴ Ancak çölde geçen açılış sekansının ardından **Paris, Texas**'ın sadece modern bir western değil, birkaç ana türün sınırlarında gezen bir film olduğu kısa sürede anlaşılır. Zira çöl ikonografisine aykırı kırmızı kasketi ve yırtık ayakkabılarıyla Travis, yenilmez kovboy imgesine ters düşecek şekilde bayılır ve bu anla birlikte filmin mizansenini, western ikonografisinden yavaş yavaş sıyrılmaya başlar. Doktorun derme çatma karavanında baştan aşağı yeşil ışığa bularanan Travis'in bir kanun kaçağı olduğundan kuşku duymaya başlarız. Karşımızdaki güçsüz düşmüş ve konuşamayan karakter, sessizliğiyle seyircide hem merak hem de empati uyandırmaya başlar. Western türünde kahramanın az konuşması alışıldık bir durumdur; ne var ki Travis'in, filmin ilk yarım saati —adeta susturulmuş bir karakter (*muted character*) gibi— tek kelime etmemesi türün revizyonist örnekleri için bile aykırı bir durumdur. Travis'in bu derin suskunluğu, bana **Mükemmel Günler**'in Hirayama'sını anımsatır; her ne kadar Travis'in suskunluğu travmanın ardından gelen bir içe kapanış, Hirayama'nın sessizliği ise gözlem ve sadeliğe dayanan bilinçli bir yaşam tercihi olsa da...

Travis'in suskunluğu ve diyalogların yalınlığı, filmin Hoppervari görsel dilini ön plana çıkarırken, **Wenders**'in plastik estetiği —özellikle Walt'un çöldeki sınır bölgesine ulaşıp Travis'i bir motele yerleştirdiği sahneden itibaren— daha belirgin bir hâle gelir. Travis motel odasında, neon ışıklar altındaki sokaklarda adeta bir **Edward Hopper** figürü gibi konuşmadan sadece bakar, dinler ve yürür. **Wenders**'in bir yabancı olarak Amerika'ya baktığı **Paris, Texas**'ta western ikonografi ve semantik öğeleri yerini *yol filmi* karakteristiğine ve belleğin katmanları açıldıkça ağırlaşan bir *dramaya* bırakır. Ancak tüm bu dönüşüm boyunca değişmeyen tek bir şey vardır: Travis'in yürüyüş sekansları... Filmde yedi adet uzun yürüyüş sekansı izleriz.

⁴ Slotkin, *Gunfighter Nation*, s. 147.

Roland Barthes *Çağdaş Söylenler* kitabında “yürümek belki de -mitolojik açıdan- en sıradan, en basit eylemdir. Her düş, her ideal imaj, her toplumsal promosyon önce ayakları ortadan kaldırır” der.⁵ İdeal imajların peşinde koştuktansa kendi bağımsız ve özgür sineması aracılığıyla anlam bulmaya çalışan bir sinemacı olarak **Wenders**, *Paris, Texas*’ta “dünyanın araba lastiklerinden çok ayaklar için yaratılmış olduğunu” söyler gibidir.⁶ **Wenders**’in yol filmlerinde (*Alice in the Cities*, *Wrong Move* ve *Kings of the Road*) karakterler, çoğunlukla araçla hareket eder. Ancak *Paris, Texas*’ta ‘yürüyüş’, anlatımın merkezine yerleşir.



Birinci yürüyüş sekansı: Çöl ile hemhal olmuş Travis

Travis’i yürürken gördüğümüz ilk sekansta görüntü yönetmeni **Robby Müller** çölün boşluğunu geniş panoramik çekimlerle vurgular. Travis tıpkı bir berduş gibi ve “yürüyerek, kimlik fikrinin kendisinden, biri olma, bir isim ve hikâyeye sahip olma halinden kaçmaktadır.”⁷ Biri olmak istemez. Bir zamanlar biri olmak, boynuna çok ağır ve hastalıklı bir kurgu zincirlemiştir. **Wenders**’in yol üçlemesindeki filmler, karakterlerin kimliğini yolda keşfetmesine odaklanırken *Paris, Texas* bu kimliğin çoktan dağılmış, silinmiş ve geri getirilemez olduğu bir evrene yerleşir. Travis için çöle çekilme, içinde bir hastalık olarak değişmeden ikamet eden şeyden ve onun sebep olduğu travmalardan kurtulmak için *her şeyden* vazgeçmektir.

⁵ Barthes, *Çağdaş Söylenler*, s. 25.

⁶ Bu ifade Le Breton’a ait. *Yürümeye Övgü*, s. 135.

⁷ Bu sözler Gros’a ait, *Yürümenin Felsefesi*, s. 14.



İkinci yürüyüş sekansı: Doktordan kaçtıktan sonra yürüyüşe devam eden Travis

Çölde bayıldıktan sonra kendisini bulan doktordan yürüyerek kaçan Travis sahip olduğu tek şey olan aile fotoğraflarını da geride bırakır. Çöllerde yürürken *hiç kimse* haline gelmiştir. Son dört yıldır yürüyen bedeninin tarihi yoktur. **Le Breton**'a göre “çağdaş dünya bağlamında yürümek bir nostalji ya da direniş biçimini akla getirebilir. Yürüyüş, yürüyüşçünün özgürlük düzeyine göre farklı tonlarla bedeninin zaferidir.” Ancak Travis için yürümek bir zaferin aksine bir yenilgi sonucu bir anda başlanılan ve aralıksız devam eden bir eylemdir. **Wenders**, karakterin yenilgisinin kaynağını filmin sonuna dek açıklamaz zira Travis'in yaşadığı travmatik anlar, sindirilemediği için kolayca “hikâye” olacak nitelikte değildir.



Üçüncü yürüyüş sekansı: Kardeşinin yerleştirdiği motel odasından kaçtıktan sonra yürüyen Travis

Üçüncü yürüyüş sekansı öncesi Walt, kardeşi Travis'i bulur, birlikte bir motele yerleşirler. Ancak Travis, aynada kendi yüzüyle karşılaştığı anda irkilir ve yeniden yollara düşer. Travis'in geçmişte yaşadığı şeyler öylesine dayanılmaz, öylesine acı

vericidir ki birkaç anı parçasının bile zihninde kalmasına müsaade edemez. Kardeşi Walt, onu tekrar bulduğunda mantığa veya amaca dayalı bir motivasyonun olmadığını düşündüğü Travis'e ısrarla sorar: "*Nereye gittiğini bana söyleyebilir misin? Ne var orada?*" Sonra ufku gösterip kendi kendine cevaplar: "Orada hiçbir şey yok!" Travis içinse bunun bir önemi yoktur, o sadece hatırlamamak için yürümek ister. Durunca duygusal tortular, anımsama anları ve belirsiz hatıralar yüzeye çıkacağı için ve tekrar *hiç kimse* olabilmek için yürümeye devam eder.



Dördüncü yürüyüş sekansı: Oğlunu okuldan almaya yürüyerek gelen Travis

Kardeşiyle gitmekten başka çaresinin olmadığını anlayan ve hafızası yavaş yavaş yerine gelen Travis'in dört yıldır görmediği oğlu Hunter'ın gönlünü almak için başvurduğu ilk yöntem yine yürümek olur. Oysaki Hunter, "*Eve yürümek istemiyorum. Kimse yürümüyor, herkes arabayla dönüyor*" diyerek babasıyla yürümeyi reddeder. Üstelik şehirde yürümek, çölde yürümekten farklıdır: burada hatıralarla, geçmişin izleriyle yüzleşme söz konusudur. Ancak Travis'in yürüyüşleri, giderek dünyayla yeniden temas kurmanın bir yoluna dönüşür. Geçmişin travmalarından sıyrılmaya çalışarak oğlunu onunla birlikte yürümeye ikna etmeye kararlıdır.



Beşinci yürüyüş sekansının başı: Oğlunun gönlünü yürüyerek almaya çalışan Travis

Beşinci yürüyüş sekansıyla birlikte Travis için yürümek, artık rastgele bir eylem olmaktan çıkmış; yeniden anlamlandırılmış, amaç kazanmış ve farkındalığa giden bir araca dönüşmüştür. Travis bilişsel olarak iyileşmeye ve duygusal yetilerini geri kazanmaya başlamıştır. Oğluyla beraber Los Angeles banliyösünde karşılıklı attıkları her adım, aralarındaki bağı güçlendiren küçük ama anlamlı sinematik jestlere dönüşür.



Beşinci yürüyüş sekansının sonu: Oğluyla beraber yürümeyi başaran Travis

Uzun süre ayrı kaldırımlarda yürüyen baba- oğul, beşinci yürüyüş sekansının sonunda aynı çerçevenin içinde yan yana gelir. Kamera, gün batımı ışığında yokuş yukarı yürüyen Travis ve oğlunu takip ederken, Travis 'babalık rolü'nü çoktan kazanmıştır.



Altıncı yürüyüş sekansı: Los Angeles sokaklarında bir flanöre dönüşen Travis

Jane'in Houston'da yaşadığını ve oğluna her ay para gönderdiğini öğrenen Travis, yeni bir kararın eşiğinde yeniden yollara düşer. Los Angeles sokaklarındaki yürüyüşü karar verme sürecinde başvurduğu bir eyleme dönüşür. Bir flanör misali kat ettiği sokaklar boyunca kamera Travis'i çok uzun bir süre izler. **Wenders**, karakterini kalabalıklar içine bırakmak yerine, şehirle yalnız ve mesafeli bir ilişki içinde göstermeyi tercih eder altıncı yürüyüş sekansında. Alan derinliğine sahip geniş kadrajlar, gece ışıkları ve sade perspektiflerle Travis'i çevresinden ayırır.



Yedinci yürüyüş sekansı: Yürürken bir meczupla karşılaşan Travis

Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte Travis'in yaşadığı kararsızlığı ortadan kaldıran bir meczupla karşılaşması bütün bir gece süren yürüyüşün sonlarına denk gelir. Yedinci yürüyüş sekansının sonunda meczubun sözleri Travis'in karmakarışık hale gelmiş dünyasını açıklığa karıştıracak anlamı üretmesine yardım etmiş gibidir. Şöyle demektedir meczup: *"Hepiniz yakalanacaksınız. (...) Hiç kaçarı yok. Bu lanet olası vadiye kaçacak hiçbir yer yok."* Travis'in de kaçacak yeri yoktur, Jane ile yüzleşmesi gerekiyordur. Kararını kardeşine açıklarken yüksekten korkmadığını ama düşmekten korktuğunu söyler. Yürümek bütün önsezilerini harekete geçirirse de artık yürüyerek gidilecek yol bitmiştir.

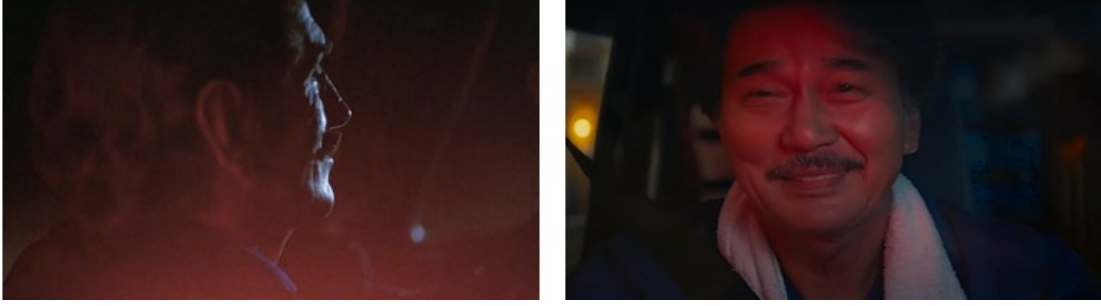


Yürüyüş serüveni biten ve değişemeyeceğini anlayan Travis

Jane'le yüzleşme kararını verdikten sonra Travis'in yürüyüşü son bulur. 'Sauntering' sözcüğünün etimolojilerinden birini referans alan **Thoreau**, yürüme sanatının simgesel olarak kutsal bir yere ulaşmak olduğunu söyler. "Kıvrımlar oluştursa da (...) inatla denize ulaştıran yolu arayan bir ırmak gibi..."⁸ Travis'in

⁸ Thoreau'dan aktaran Le Breton, s. 131

ulaşacağı kutsallık için geçtiği kıvrımlar son bulduğunda, Hunter annesine kavuşurken Travis değişemeyen bir trajik karakter ya da yalnız kalmaya mahkûm bir kovboy olarak sevdiklerinden ayrı kalmayı tercih eder. **Wenders**'in Travis ve Jane'in sahnelerinde —**Hitchcock**'un *Vertigo*'sunu anımsatan biçimde— sıkça kullandığı hastalık imleci yeşil ışık bu ayrılığın gerekliliğini imler. Ne de olsa “kıskançlık her zaman var olmamıştır; başlangıcı, gelişimi, bitişi vardır, bu bitiş bazen bitirmemek de olabilir...”⁹ *Kendi kendini doğuran kıskançlığının*¹⁰ farkında olan Travis, babasının yaptığı hatayı tekrarlamaya devam etmemiş, bu sayede ‘Paris, Texas arsası’ bir kadının tecrit edilmek istendiği bir ‘yuva’ olmaktan çıkıp yalnızca bir fotoğraf imgesi olarak kalabilmiştir.



"Kopmak zordur," der Nietzsche, "bir bağı ortadan kaldırmak acı vericidir. Fakat çok geçmeden yerine yeni bir kanat çıkar." Bunun nasıl mümkün olduğunu **Mükemmel Günler**'in Hirayama'sı en mükemmel şekilde göstermiştir. **Ozu** etkisinin açıkça hissedildiği her iki filmin finali de hayata yalnız devam eden ve bu tercihin doğruluğundan emin olduğu için hüznün ve huzuru aynı anda yaşayan bir adam imgesiyle sona erer. Bana kalırsa **Mükemmel Günler**'in öncülü olarak **Paris, Texas** da hayatta nasıl yaşanır sorusunun en sade ve en hüznü sinemasal karşılıklarından birini vermiştir: Hayat bazen bir başkasının iyiliği için geri çekilme cesareti göstererek yaşanır. Travis'in yeni istikametinin yalnız yaşayacağı Paris, Texas olup olmayacağı bilinmez ama filme adını ve ruhunu veren bu mekân tıpkı **Oruç Aruoba**'nın dediği gibi yeni anlamlar kazanmak durumundadır: “Sürekli - hep yeniden, en baştan başlayarak - kurulması gereken bir şeydir kişinin yaşamının

⁹ Lagache, Daniel, *La Jalousie Amoureuse*'den aktaran Talat Parman, *Psikanaliz Yazıları- Kıskançlık*, s. 31

¹⁰ Shakespeare, *Othello*'da kıskançlığı “kendini dölleyip, kendini doğuran bir canavar” olarak tanımlar.

anlamı. Önceki kurulmuş biçimlerinin kişiye şimdi sağlayabileceği de, sağlam ve direngen yapılar değil; önceki kuruluşlarının, işte, nasıl zayıf, kırılgan olduklarının, nasıl dökülüp gittiklerinin, bilgisidir — 'yaşam deneyimi' denilen şey de bundan başka bir şey değildir..."¹¹

Kaynaklar

- Aruoba, Oruç (2016) *Olmayalı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, Roland (2014). *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Breton, David (2000) *Yürümeye Övgü*, çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gros, Frédéric (2023) *Yürümenin Felsefesi*, çev. Albina Ulutaşlı. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Parman, Talat (2015) "Kıskançlıktan Hasede", *Psikanaliz Yazıları- Kıskançlık*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Slotkin, Richard (1992) *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in 20th Century America*. New York: University of Oklahoma Press.

¹¹ Aruoba, *Olmayalı*, s. 72-73.