TOKYO'NUN KAYIP İMGESİ

Can Öktemer

"Tesadüfler" ve "karşılaşmalar", edebiyatın bir alt türü olarak deneme üzerine çalışanlar ve onun üzerine kafa yoranların sıklıkla bahsini geçirdiği iki kavram olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Deneme, doğrudan bir hakikat arayışı yerine bağlantılar ve yeni patikalar peşinde koşar. Bilimsel bir makalenin katı determinist yaklaşımının uzağındadır çünkü denemecinin kurduğu son cümlede her zaman bir soru işareti vardır. Bu anlamıyla tamamlanmış ve nihayete ermiş değildir başka çengellerle başka patikaların parçası olabilir.

Bu anlamda neticenin kendisinden çok tempolu bir soru sorma biçimine yönelir. Hassas ayarı bozulmuş, yönü gösteren okun kendi kafasına göre hareket ettiği bir pusulanın yön göstericiliğinde ilerler denemeci. Bu tarif bizi kaybolacağımız bir hareket noktasından çok yeni yollarda kazanılan deneyimle başlangıçtaki yerimizi tarif eder kanımca.

Deneme sadece edebiyatın değil aynı zamanda sinemanın veya doğrudan söylersek belgeselin de güçlü bir alt türüdür. 1930'larda ilk kez karşımıza çıkmaya başlayan deneme film 1940'lı yıllarda kamera – kalem kuramıyla iyiden iyiye belirginleşir. Tıpkı edebiyatın bir uzantısı olarak deneme film de tesadüfler, karşılaşmalar, birbirine zıt bağlantılar ve esas olarak yersiz yurtsuz bir imgenin peşindedir. Kelimeler imgelere dönüşmüştür artık. Hakikatin sorgusu devam etmektedir. Klasik belgesel sinemanın belge ve tanıklığın somut göstergesi olarak konuşan kafalarla ilgilenmez. Keskin yanıtlara ihtiyacı yoktur çünkü.

Bu yıl 40 yaşına giren **Wim Wenders**'in ***Tokyo- Ga*** (1985) filmi modernlik fikrinin derin çatlaklarla boğuştuğu, hakikatin şüpheli bakışlar altında kaybolmaya başladığı bir çağda gerçekliğini yitirmemiş bir imgenin peşinde bir Tokyo yolculuğu anlatır. Tıpkı diğer deneme filmlerle uğraşan yönetmenler gibi **Wenders** de sırtına çantasını, eline de kamerasını alır ve bir yolculuğa çıkar. **Wenders**'in elinde bir harita yoktur ama zihninde bir yol fikri vardır, o da büyük hayranlık beslediği yönetmen **Yasujirō Ozu**'nun filmlerinden aşina olduğu bir Tokyo imgesini deneyimlemeyi ummaktır. **Wenders**'in ikinci kez gideceği Tokyo'ya dair temel hafızası sinema vasıtasıyla dolaylı yoldan oluşmuştur. Hafızayla ilgili çalışanların sıklıkla tarif ettiği "Protez Hafıza"yı imlemektedir sanki bu bakış açısı. Fotoğraf ve sinemanın icadıyla birlikte hafızanın da dolaylı hale gelmesi mevcut durumu organik veya organik olmayan anılara dönüştürmüştür bir anlamda. **Wenders** de henüz filmin başında uçakta hafıza ve kameranın tanıklığına dair şunları söyler: "*En ufak bir hafızam kalmamıştı. Artık hatırlamıyordum... Bu görüntüler şimdi elimde ve benim hafızam haline geldiler. Ama düşünmeden edemiyorum, eğer oraya kamerasız gitseydim şimdi çok daha iyi hatırlıyor olabilir miyim?*" ***Tokyo- Ga***'nın ortaya koyduğu en büyük ve üzerine en çok düşünülecek hususlardan biri bu olsa gerek. **Wenders**, Tokyo'yu hatırlıyor ama kişisel deneyimiyle mi yoksa **Ozu**'nun filmlerinden mi? Hangi hatıralar onun gerçekliğinin parçası? Ve Tokyo ne kadar onun hatırladığı, bildiği şekliyle kalmıştır? Bu da beraberince bir diğer soruyu getiriyor: Günümüzde saf, bozulmamış bir imge var mı? Tokyo Havalimanı'nda karşısına çıkan ve tek bir adım atmak istemeyen çocuk, **Wenders**'in sorusuna yanıt olur. Annesinin kolundan çekiştirdiği çocuk her çekiştirmede kendini yere bırakır. Bu sahne onlar kadrajdan kaybolana kadar sürer. **Wenders**, bu çocuğu tanıyorum der mesela; tanışıklığı **Ozu**'nun filmlerindendir çünkü. **Wenders** hatırlar çünkü protez hafızasında **Ozu**'nun filmlerinden öğrendiği bir imge vardır.

Ozu'nun sunduğu Japonya toplumu ve ortaya koyduğu kültürel referanslar hayata ve insana dair bozulmamış, saf ve hakiki bir gerçeklik sunar. Aile ilişkileri, yaşantılar ve **Ozu**'nun minimal kadrajları belki de Batı'nın kaybettiği bir ruhtur **Wenders**'e göre. **Wenders**, II. Dünya Savaşı sonrası kuşağının parçası olmasıyla beraber modernliğin katı bir dünyevilik üzerine inşa edildiği bir dönemin de

tanıdığı. Dolasıyla dünyanın "bu kadar" olduğu anlatısının dışında bir kendine ait bir kadraj araması doğal kanımca. Yine de ***Tokyo- Ga*** gibi bir filmi böylesine içsel bir yolculuk olarak kurmak **Wenders**'e haksızlık olur; nihayetinde kendisi Tokyo'da esasen Batı'nın kaybettiği bir imgenin peşindedir. O da bozulmamış, saf ve hakiki bir imge...

İmgelerin Anlamını Yitirdiği Çağ

Wenders, Tokyo'ya **Ozu**'nun filmlerinde karşısına çıkan dünyayı aramaya geldiğini filmin başında bizlere hem söylüyor hem de onun filmlerinden kesitler gösteriyor. Bununla beraber yönetmen yukarıda tarif etmeye çalıştığımız gibi denemeci gibi düşünüp öyle davranıyor ve kendini hayatın olağan akışına ve tesadüflere bırakıyor. Filmde karşımıza çıkan tesadüflerin tarihsel olarak en güzeli hiç kuşkusuz o tarihlerde Tokyo'da ***Güneşsiz*** (Sans Soleil, 1983) filmi için çekim yapan **Chris Marker**'la karşılaşması. **Marker**, tıpkı **Wenders** gibi Tokyo'daki post zamanların gölgesinde saf, otantik ve bozulmamış imgelerin arayışındaydı...

Kamerasıyla şehir turuna çıktığında **Wenders**, bozulmamış imgeleri toplayabilmek, kamera gözüyle kaydedebilmek için mezarlığa gidiyor örneğin. Mezarlık ona aradığı şeyi bir nevi sunuyor çünkü kasvetli ve kederli olması gereken mezarlık atmosferi yerine beysbol oynayan çocuklar, Sakura ağaçlarının altında yemek yiyen aileler, **Wenders**'e gülümseyen yaşlı kadınlar karşımıza çıkıyor. Yaşam, ölüm ve hayatın doğal akışına dair tuhaf bir panorama çiziyor bu anlar ve belki de **Wenders**'in aradığı ruhu tam anlamıyla kudretli bir imgeye dönüştürüyor. Filmde karşımıza çıkan bu imgeler aslında deneme filmin de özünü oluşturuyor. Tesadüfler, karşılaşmalar ve birbirine zıt iki imgeden ortaya çıkan yeni bir anlam.

Wenders'in kamerası şehir etrafında dolaştıkça aslında zihninde canlandırdığı sinemasal bir deneyimle hafızasına kazıdığı Tokyo'nun oldukça uzak, hayal ve ancak rüyalarda var olabileceğinin farkına varıyor. Otel odasında televizyon seyrederken Atlantik'in diğer tarafında kalan ABD'ye dair imgeleri görüyor çünkü ekranda Japonca dublajlı Amerikan Millî Marşı'nın çaldığı **John Wayne** filmi oynuyor. **Wenders**, dünyanın merkezinde olduğunu düşünüyor bir an ama 1985 tarihli filme bugünden bakınca küreselleşme tarifinin ilk izleridir bunlar. Tokyo da Japonya da bu dalgadan kaçamamış görünmekte. Örneğin şehir merkezindeki Disneyland, deri ceketleri, Grease müzikalinden çıkmış gibi duran Rock'n Roll'la

kendinden geçen geçenler, öğle aralarında golf oynayanlar, barlarda, hamamlarda beyzbol maçı izleyenler... Japonya'nın geç modernlik deneyimi, kayıp zamanı yakalamaya çalışırken ödün verdiği, unuttuğu otantiklik... **Wenders**'in kamera gözünün kaydettiği de bu zıtlıklar ve kafa karıştırıcı anlar. Herhangi bir ABD filminde karşımıza çıkan imgeler dünyanın bir diğer ucunda **Wenders**'in kamerasının gözüne takılıyor; aklında soru kümecikleriyle beraber elbette, **Ozu**'nun filmdeki karakterleri nereye kayboldu peki?

Bütün dünyanın imgesi giderek birbirine benzerken, her şey her şeyi kötü birer taklit olarak yeniden üretirken, televizyon buna iştahlı bir çanak tutarken saf, bozulmamış imgeler nereye gitmiştir peki? Daha da önemlisi televizyonun ürettiği çarpık, manipülatif bir gerçeklikle insanlık karşı karşıyayken imgelere artık nasıl güveneceğiz? **Wenders**'in filmde tesadüfen karşılaştığı **Werner Herzog** tam bu noktada şunları söylüyor:

> Bugünlerde artık pek fazla imge kalmadı elimizde. Çevreye şöyle bir bakacak olursak neredeyse yalnızca binalar görürsün. İmgeler artık neredeyse olanaksız. Bu nedenle artık bu küskün manzarada hâlâ bulunası bir şey var mıdır diye arkeolog gibi elimize kürek alıp kazmalıyız. Çoğu zaman bu iş risk almayı gerektiriyor.

Wenders'in kamera gözünün aradığı veya sorguladığı şey biraz da bu... Saf bir imgeyi şehrin göbeğine kurulmuş neon aydınlatmalı dev kulelerin, fabrika bacalarının, Amerikan'dan ithal yapıların, mekanların arasında inatla bulmaya çalışmak. Lakin sadece mekanlar değil artık hakikatin de hakikat olduğunu iddia etmekten vazgeçtiği bir çağda işler zorlaşıyor. İşte yönetmen elinde kamerasıyla şehir içinde turlarken belki de **Baudrillard**'ın ortaya attığı 1980'li yılların sonunda büyük sükse yapan "simulakr" kavramını doğrulayacak bir anla karşılaşır. Simulakr indirgemeci bir tarifle bir yapay nesnenin veya olayın gerçekmiş gibi davranmasıdır. Modernizmin çatlamaya başladığı 1980'li yıllarda televizyon marifetiyle üretilen gerçeklik, gerçekliğin yerini ne kadar aldığı ve hakikatin bile sorgulandığı çağın iz düşümüydü **Baudrillard**'ın ortaya attığı savlar.

Filmde bu durum şöyle zuhur eder, balmumundan yapılmış ve bir lokantanın camında sergilenen sahte yemeklerle karşılaşır yönetmen. **Wenders**, sahte yemekleri görünce dayanamaz ve bunların nasıl üretildiğini merak edip, atölyeye girer. Atölyede bir tarafta bal mumundan yapılmış hatta üretilmiş sahte yemekler diğer tarafta ise çalışanların evlerinden getirdikleri yemekler, **Wenders** bu noktada

manidar bir soru sorar: "*Umarım yemekleri karıştırmazlar*." 1980'li yılların televizyonunun hatta doğrudan medyanın marifetiyle gerçekliğin ayarının bozulduğunun, saf hakikatten giderek şüphe edilmeye başlandığı ve o dönem atılan kementin ucunun bugüne kadar geldiği paranoya ve kafa karışıklığı çağının ilk izlerinin hafızasını tutmuş bir nevi **Wenders**. Filme bu yönden bakınca ilginç bir okuma alanı çıkıyor.

Wenders'in kamera gözü, aradığını tam bulamıyor belki Tokyo'da çünkü 21. yüzyılda hakikatin kendisi yalan söylemeyi tercih etmiş, imgeler kendi özlerini reddeder hale gelmiş ve dünya dev bir paranoyanın içerisine kendisini hapsetmiş görünüyor. **Wenders**, işte tam bu noktada yeniden modern dünyanın en hakiki rüya üretim araçlarından sinemaya sığınıyor, **Ozu**'nun filmlerine o filmlerden deneyimlediği gerçekliğe sığınıyor. Belki de artık hakikati yeniden bulabilmek için önce rüyalarımıza inanmamız gerekiyordur.