

EKSİK VARLIĞA ÖVGÜ: İNSANA *BERLİN ÜZERİNDEKİ GÖKYÜZÜ*'NDEN BAKMAK

İren Dicle Aytaç

*Nasıl olur da ben olan ben olmadan önce
var değildim ve nasıl olur da ben olan ben,
bir zaman sonra ben olmayacağım...
“Çocuk Olmanın Şarkısı”, Peter Handke*

Wim Wenders'in 1987 yapımı şiirsel ve destansı filmi *Der Himmel Über Berlin*'in (Berlin Üzerindeki Gökyüzü/Arzunun Kanatları)¹ ana olay örgüsü, Soğuk Savaş yıllarında kentin üzerinden gündelik hayatı gözleyen meleklerden Damiel'in (Bruno Ganz) yaşam deneyimini arzulaması ve trapezci Marion'a (Solveig Dommartin) âşık olmasının ardından insan olmayı tercih etmesini takip eder. Ancak film, yalnızca bir melekten insana dönüşme hikâyesi değildir; sonsuz varlığından ve her şeyin üzerinde süzölmekten duyduğu sıkıntıyla etrafındaki sınırsızlığı yok edecek bir “ağırlık” duyumsamak isteyen meleğin hikâyesini anlatırken bir yandan da insan varoluşu üzerine düşünmenin araçlarını sunar. Damiel'in kendi ölümlülüğünün ayırında bir yaşamı tercih edip nesnelerle, insanlarla ve özellikle de Marion'la ilişkilerinin içinde kendi anlam dünyasını keşfe çıkmaya yönelişi, seyirciler için de insanın neliği üzerine bir soruşturmaya dönüşür.

¹ Filmin orijinal Almanca ismi *Der Himmel Über Berlin* İngilizcede Wings of Desire / Arzunun Kanatları'dır. Wenders, Paneth'e verdiği 1988 tarihli röportajda filmin neden iki farklı adla gösterime girdiğini açıklar: Almanca “himmel” hem gökyüzü hem cennet anlamına geldiği için yönetmen bu ismi ufak bir haiku'ya benzetir. Ancak özgün dilindeki şiirsellik İngilizce ya da Fransızca çevirilerinde kaybolur hatta bunların ya savaş filmlerini andırdığını ya da fazla romantik durduklarını düşündüğü için tercih etmemiştir. “Wings of Desire” ve “Les Ailes du Désir” istediği etkiyi verir ancak bu sefer de Almancaya çevirisi mümkün olmaz çünkü yönetmen “désir / desire / arzu” sözcüğünün ya doğrudan cinselliği ifade etmeyen ya da fazlasıyla genel olmayan bir Almanca karşılığını bulamaz. Sonunda iki farklı isim kullanmaya karar verir (Paneth, 1988, pp. 4-5).

Bir “Tarihi Hakikat Mekânı” Olarak Berlin

Wenders filmin doğuş hikâyesini anlatırken Berlin’le ilgili bir film yapma arzusuyla yola çıktığını söyler. Şehirler, yönetmenin *Kentte Yaz* (Summer in the City, 1970), *Alice Kentlerde* (Alice in den Städten, 1974), *Lizbon Hikâyesi* (Lisbon Story, 1994) ve *Mükemmel Günler* (Perfect Days, 2023) gibi önceki ve sonraki diğer filmlerinde de merkezi birer öğedir. Özellikle de “yol üçlemesi” filmleri² ya da *Paris, Texas* (1984) gibi kentleri kat eden yol hikâyeleri anlatmak **Wenders** filmografisinin en belirgin özelliklerinden biridir. Hatta kendisi *Berlin Üzerinde Gökyüzü*’nü de bir “dikey yol hikâyesi” olarak tanımlar (Fusco & Wenders, 1988, s. 16). Dahası bu filmle Berlin’e yönelişi bir yandan da yönetmenin kendi “eve dönüş” yolculuğudur.

Francis Ford Coppola’nın davetiyle *Hammett*’i (1982) yönetmek üzere 1977’de gittiği Birleşik Devletler’e yerleşip yaklaşık 8 yıl orada yaşadktan sonra **Wenders**, artık “ana dilini unutmaya başlamanın” huzursuzluğuyla eve dönmeye karar verir. Aslen Berlinli değildir ancak şirketinin bir ayağı burada olduğundan kentle ilişkisi sıkıdır. New York’tan ayrılıp Avrupa’ya dönmeye karar verdiğinde daha önce yaşamadığı ama “kentlerin en Almanı, en Avrupalısı” olarak gördüğü Berlin, kalbinin seçtiği ev olur (Hemphill & Wenders, 2018; Thomas & Wenders, 2022).

Wenders, Amerikan kültürünün etkisinin çok baskın hissedildiği bir dönemin Almanya’sında doğup büyümüştür; hatta çizgi romanlardan rock’n roll’a, yeniyetmeliğinde sevdiği hemen her şeyin Amerikan kökenli olduğunu anlatır (Wenders, t.y.). Bir yönetmen olarak da Amerikan sinemasıyla derin bir bağı vardır. Ancak orada yaşadığı yıllar hem Amerikan rüyasından kopmasıyla hem de Hollywood’un iş yapış biçiminden ve güncel sinema anlayışından iyiden iyiye uzaklaşmak istemesiyle sonuçlanmıştır. Amerika’da çekmeyi hedeflediği tarzda filme *Paris, Texas*’la ulaşmıştır ancak sonunda kendisinin “Avrupalı bir sinemacı olduğunu” kabul ettiğini söyler. İlk dönem Almanya’da çektiği filmler kendi değişimiyle “oradan uzaklaşmakla” ilgiliyken Amerika deneyimi sonrası “içeriye bakma”, “Almanya’da bir Alman olmanın ne demek olduğunu keşfetme” vaktinin

² Alice Kentlerde (Alice in den Städten, 1974), Yanlış Hareket (Falsche Bewegung, 1975) ve Zamanın Akışında (Im Lauf der Zeit, 1976) filmleri yol üçlemesi olarak anılır. Wenders kariyerinin başından itibaren bu türün yapmak istediği sinemayla doğrudan örtüştüğünü düşünür. Öyle ki 1976’da kurduğu şirketine de Road Movies (Yol Filmleri) adını vermiştir.

geldiğini hissetmiştir (Fusco & Wenders, 1988, s. 14)³. Dolayısıyla **Wenders**'in eve dönüşü fiziken olduğu kadar sembolik de bir dönüştür.

Berlin ise onun için dünyanın en şahsına münhasır kentlerinden biridir ama aynı zamanda da yalnızca Almanya'nın değil Avrupa'nın ve hatta dünyanın güncel halini açığı vuran en simgesel mekânlardan biridir. **Wenders**'in deyişiyle dönemin Berlin'i sadece "bir Alman kenti" değil, "*tek Alman kentidir*" (Fusco & Wenders, 1988, s. 14). Savaş sonrası çoğu kent yıkılmış, yeniden inşa edilmiş, tarihiyle bağlarını yitirmiş ya da madden değilse de ruhen eşsizliğini kaybetmişken Berlin tarihin yaşadığı hatta "açık bir kitap gibi durduğu" bir şehir olarak kalmıştır. Dahası, ortasından bir duvarla bölünmüş haliyle dünyanın o günkü durumunu yansıtan ilginç bir simgeye de dönüşmüştür. Acıları, kederleri, karanlığı, savaşın izleri kadar dünyanın her yanından gelmiş sanatçıları, canlı kültür ortamı, silah bulundurulamayan bir şehir olması gibi farklı yüzleriyle de Berlin, **Wenders** için dünyanın en kendine özgü yerlerinden biridir (Thomas & Wenders, 2022). Özce, ne Berlin **Wenders** için sadece tek bir kenttir ne de yönetmen şehir üzerine bir belgesel çekmekle ilgilidir. Filmin ilk tretmanından alıntıyla niyetini şöyle anlatır:

Yapmak istediğim şey insanlar hakkında – burada Berlin'deki insanlar hakkında – şu süregelen soruyu soran bir film yapmaktı: Nasıl yaşanır?

Ve böylece benim için 'BERLİN', 'DÜNYA'yı temsil ediyor. / Daha güçlü bir iddiası olan başka bir yer bilmiyorum. / Berlin 'tarihi bir hakikat mekânı'dır.

Berlin bizim dünyamız gibi / zamanımız gibi / erkekler ve kadınlar gibi / genç ve yaşlılar gibi / zengin ve fakir gibi / tüm deneyimlerimiz gibi bölünmüştür (Wenders, 1991a, s. 74).

Hem ev hem koca bir dünya olan; hem Alman kimliğini hem de tüm uygarlığın ahvalini cisimleştiren; hem zamanın ruhunu görünür kılıp hem de tüm bir tarihin izini taşıyan biricik bir mekân olarak Berlin'in hikâyesini düz bir anlatıya tahvil etmek pek mümkün değildir. **Wenders** diğer filmleri gibi ana karakterin perspektifinden anlatılan bir film ya da eve dönen kahramanın Berlin'i yeniden keşfettiği bir hikâye çekme fikrini baştan elemiştir çünkü ne kendisinin bir versiyonunu ne de ikinci bir Travis'i anlatmak ister (Wenders, 1991b, s. 109).

³ Wenders 1990'larda bir süreliğine tekrar Birleşik Devletler'de yaşayacaktır ancak bu seferki geçici olduğunu en başından beri bildiği bir ziyaretir ve sonraki yıllarda da vurgulayacağı gibi Amerika'yı ne kadar sevse de "ruhunun kökleri Avrupa'dadır" (Wenders, t.y.).

Kenti, melekleri takip ederek resmetme fikrinin tam olarak ne zaman ortaya çıktığını söylemenin güç olduğunu belirtse de ilham kaynakları açıktır: En başta her gece okuduğu **Rainer Maria Rilke** şiirleri, özellikle *Duino Ağıtları* gelir. **Paul Klee** resimleri ile **Walter Benjamin**'in Tarih Meleği, **Wenders**'in saydığı ve filmde izleri açıkça takip edilebilen diğer esin kaynaklarıdır. Müzik tutkunu olan yönetmen, **The Cure** grubunun “düşmüş meleklerden” söz eden bir şarkısıyla radyoda duyduğu “meleklerle konuşmaktan” bahseden bir diğer şarkıyı da anmadan geçmez (Wenders, 1991b, s. 77). Diğer taraftan meleklerin zaten hep tam da orada olduğunu keşfeder: Berlin'de dolaşırken her yerde melekler gördüğünü söyler. Kamusal alanlarındaki anıtlar, heykeller veya kabartmalar olarak, Berlin'de başka hiçbir şehirde olmadığı kadar çok melek vardır (Thomas & Wenders, 2022).

Üstelik melekler ne duvarlarla ne de zamanla sınırlıdır; her yere gidebilir, her tarafı gözleyebilir, insanların zihninden geçenleri duyabilen varlıklar olarak kentin seyrine aracılık etmek için biçilmiş kaftandır (Wenders, 1991b, s. 109). Böylece **Wenders**'in melekleri aracılığıyla Berlin üzerindeki gökyüzü, kente ve insanlığa sonsuz bir tanıklığın alanına dönüşürken film de **Caldwell** ve **Rae**'nin (1991, s. 47) deyişiyle Berlin'in ve onun benzersiz tarihinin “görsel bir şiiri” olarak biçimlenir.

Berlin'in Melekleri – Kentin ve Tarihin Göksel Tanıkları

Filmin şiirselliğinin kaynaklarından biri kuşkusuz **Peter Handke**'nin katkısıdır. Yazar, **Wenders**'in eski arkadaşıdır ve yönetmenin 1969 tarihli kısa televizyon filmi *3 Amerikanische LP's'den* itibaren çok defa birlikte çalışmışlardır⁴. **Wenders** meleklerin konuşmalarının olabildiğince şiirsel, özel bir tona sahip olması gerektiğini düşünür ve bunun için de senaryoyu **Handke**'nin yazmasını ister. Ancak yazar, son romanının yorgunluğuyla teklifi reddeder. Yalnızca **Wenders**'in Salzburg'a gittiği bir haftalık zamanda film üzerine tartışır, ana çatıya dair fikirler üretirler. **Wenders** Berlin'e döndüğünde elinde bir senaryo yoktur. İki sanatçı filmin prodüksiyonu süresince bir daha hiç temasa geçmezler ancak **Handke**, hikâyeye ya da yapıya dair herhangi bir şey yazmasa da film için kimi diyaloglar kaleme alıp yönetmene postalamaya başlar (Wenders, 1991b, s. 110). Esasen ikili

⁴ Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972) Handke'nin aynı adlı eserinden uyarlamadır. Yanlış Hareket'i senaryolaştıran yine Handke'dir. Wenders ise Handke'nin kendi romanından uyarlayıp yönettiği Solak Kadın (Die linkshändige Frau, 1977) filminin yapımcılarından (Barry, 1990, s. 53).

arasındaki bu ilişki biçimi, **Wenders**'in bu film için tercih ettiği parçalı anlatı ve spontane çalışma tarzıyla da örtüşür.

Bütüncül bir olay örgüsü ya da ayrıntılı bir hikâyenin zihnindeki “şiirsel” malzemeyi bozacağını düşündüğü için yalnızca birbirlerinden ayrı “adacıklar” olarak sahneler planlayan **Wenders, Handke**'nin bağımsız metinler halindeki monolog ve diyaloglarının birer “deniz feneri” işlevi gördüğünü söyler. Yönetmenle ekibinin seçtikleri mekânların fotoğraflarını ve sahne fikirlerini içeren bir çalışma duvarı vardır; hiçbir şeyle doğrudan örtüşmeyen birer “monolit” gibi ayrıksı diyaloglar “gökten düşer” ve ne çekeceklerini günlük olarak belirleyerek yol alırlar. Böylece filmin üretim şekli de **Wenders**'in arzu ettiği gibi kendi başına bir keşfe dönüşür (Hemphill & Wenders, 2018; Wenders, 1991b, ss. 110-111).

Bu yolculuk sırasında **Wenders**, hem yazarın gönderdiği metinleri⁵ duvarındaki sahnelerle ilişkilendireceği malzemelere dönüştürür hem de diğer diyaloglar için yazarın farklı metinlerinden faydalanır. Örneğin Marion'un kimi monologları için **Wenders, Dommartin**'e **Handke**'nin güncesi *Dünyanın Ağırlığı* (*Das Gewicht der Welt. Ein Journal*) kitabını vermiş; oyuncu buradan etkilendiği alıntıları repliklere dönüştürmüştür (Raskin & Dommartin, 1999). Ayrıca yönetmen zaten zaman zaman **Handke**'nin kendisini en yakın hissettiği yazar olduğunu belirtir ve iki sanatçının ortaklaştığı pek çok unsur *Berlin Üzerindeki Gökyüzü*'nde de kendisini gösterir. Gündelik olana ilgi, epik anlatım, yazıyla kurulan ilişki, sanatsal üretimle bağlantılı karakterler, hikâye anlatıcılığı, duyumsallığın sorunsallaştırılması ve çocuk ögesi gibi **Wenders**'in filmde kullandığı bazı motifler, izini sürdüğü ana temalar ve üslubundaki kimi özelliklerle **Handke**'nin eserlerinde de sıklıkla karşılaşılır. Dolayısıyla **Handke**'nin filmin anlatısına etkisi, doğrudan katkısının da ötesine yayılmıştır (Barry, 1990; Brady & Leal, 2011, s. 55).

Wenders'in **Handke**'nin yazdığı diyalogların filme kattığı şiirsel tonu sık sık vurgulamasının yanında “öyküsü olmayan bir film yaparken ayaklarının altına bir zemin verdiklerini” söylemesini (Brady & Leal, 2011, s. 262) sağlayan da büyük oranda yaklaşımlarındaki bu paralelliktir. Her şeyden önce, **Wenders**'e göre **Handke**, filmin kahramanı olarak meleklerin arkasında yatan fikri kavramış, nasıl bir metafor olduğunu anlamış, bunun “çocuklukla” ve “masum görüşle” ne kadar ilişkili olması gerektiğini görmüştür (Fusco & Wenders, 1988, s. 17). Nitekim film,

⁵ Handke film için kimi monologları, meleklerin arasındaki üç diyalogu, Homer (Curt Bois) karakterinin iç konuşmasını ve Marion'un son sahnedeki repliklerini yazmıştır (Fusco & Wenders, 1988; Hemphill & Wenders, 2018).

Handke'nin *Çocuk Olmanın Şarkısı* şiiriyle başlar. Yakın planda bir el şiiri yazar, ara ara şarkılı bir tonlamayla eşlik eden dış ses okur: “Çocuk daha henüz çocukken kollarını sallayarak yürürdü...”



Film boyunca anlatıya parça parça eşlik edecek şiir jenerikle bölünür. Hemen ardından bulutlu gökyüzü, bir göz ve kentin sokaklarının kuşbakışı görünümü gelir. Damiel saat kulesinin tepesinden aşağıya, yürüyen insanlara bakar. Aralarından sadece çocuklar onu fark eder. İnsanların iç sesleri arka planda birbirine karışır. Kamera, gündelik hayatın telaşı içindeki insanların peşine takılıp kentin farklı yüksekliklerinde dolaşır; bisiklet süren bir kadını takip eder, bir uçağın içinde Damiel'e eşlik eder, Berlin sokaklarının üzerinde süzülür ve binaların, evlerin içinden geçer. Filmin ilk yarısı, kent sakinlerinin yaşamlarında ve zihinlerinde bir gezintidir. Birisi televizyonda ne izleyeceğini düşünür, diğeri eşyalarının yeni evine sığıp sığmayacağını; öteki aşk acısı çeker, bir diğeri doğum sancısı... **Wenders**, “*Düşüncelerini dinlerseniz, her insan başlı başına bir evrendir*” der (Thomas & Wenders, 2022). Meleklerin bakış açısı aracılığıyla film, seyirciyi de bu farklı evrenleri keşfe çağıran bir tanıklığa kapı aralar.



Filmin meleklerin perspektifinden kurulması sadece öyküleme açısından değil sinematografi için de yenilikçi ve özgün stratejiler geliştirmeye imkân sağlamıştır. Nitekim hem şiirsel ton hem de parçalı anlatı yapısı, filmin görsel estetiğini de belirleyen ana unsurlardır. **Wenders** bu şiirsellüğün, filmde birlikte çalıştığı usta görüntü yönetmeni **Henri Alekan**'ın uzmanlığı olduğunu söyler. Siyah-beyaz filmde onlarca yıllık deneyimi olan **Alekan**, istediği resmi elde etmek için yeri geldiğinde bir “mucit” ve aydınlatma konusunda bir üstattır. **Wenders**, ışığın gizemiyle “bir periler alemine erişimi varmışçasına cisimsiz şekiller yaratma” becerisine sahip olduğunu söylediği **Alekan**'ın, Berlin'e yeni ve alışılmadık bir bakış açısı getireceğine baştan emindir. Ayrıca arzu ettiği şiirsel evreni yaratmasında ve iki zıt dili, meleklerin fantezi dünyasıyla filmin neredeyse belgesele yaklaşan yönlerini kaynaştırabilmesinde **Alekan**'ın ışık kullanımının büyük katkısı olduğunu dile getirir (Fusco & Wenders, 1988, s. 17; Wenders, 1991b, s. 111). İkilinin yarattığı şiirsel görsellik, büyüleyici bir seyir zevki vermekle kalmaz; özellikle renk kullanımı ve kamera hareketleri, anlatının kavramsal dünyasını somut varlığa kavuştururken seyirciyi de filmin farklı katmanları arasında farklı konumlarda gezdiren bir deneyime dönüştür.



Wenders'e göre film siyah-beyaz olmalıdır çünkü hem Berlin bunu gerektiriyordur hem de fizik dünyanın dışında olan, nesnelere dokunamayan melekler için mantiken renkler de söz konusu olamaz ancak filmde beklenmedik anlarda beliren renk, yeni bir deneyim olarak ortaya çıkar (Wenders, 1991b, s. 111). Filmin neredeyse ilk 30 dakikası boyunca Damiel ve Cassiel'in (**Otto Sander**) dünyasında dolaşan, meleklerin sohbetlerine, Zafer Sütunu'nda "Victoria"nın omzundan siyah-beyaz Berlin'i seyirlerine eşlik eden izleyici için Marion'la karşılaştığı sirk⁶ sahnesi bir anlığına renklenir⁷. Film boyunca yalnızca insanın bakış açısından çekilen veya ortamda hiçbir meleğin olmadığı sahneler renklidir. Damiel'in dünyası da ancak "düşüşünün" ardından renklenecektir.



⁶ Görüntü yönetmenine atıfla buraya *Alekian Sirk*i adı verilmiştir.

⁷ Alışlageldik popüler bir anlatıda bu anın, Damiel'in Marion'u gördüğü an "aşkla renklen" dünyasını ifade etmesi beklenebilirdi. Oysa burada Marion'u yüksek bir direktan izleyen Damiel'in değil, yerden trapezciyle konuşan çalıştırıcısının bakış açısından yapılan çekim renklidir.

Kamera hareketleri de kenti meleklerin ve insanların farklı deneyimleme biçimine koşut tasarlanmıştır. Meleklerin hareketlerine paralel olarak uzam ve zamanda sınırsız bir devinim hissi veren kamera sık sık şehrin üzerinde uçmakla kalmaz, uzun kesintisiz çekimler ve hem yatayda hem dikeyde akışkan hareketlerle de yerle gök arasında özgürce dolaşma duygusu yaratır. Kimi zamansa protagonistlerin görüş açısından başlayan çekim bir süre sonra karakterden kopup farklı mekânlarda süzölmeye başlar. Bununla birlikte bakışın kaynağı da sürekli yer değiştirir. Meleklerin, özellikle Damiel'in bakışı bir dereceye kadar özdeşleşme noktası sağlasa da seyirci hiçbir zaman buraya sabitlenmez. **Cook**, bu özgün tarzla **Wenders**'in, **F. W. Murnau**'nun ortaya koyduğu “zincirlerinden boşanmış kameranın” modern bir versiyonu sayılabilecek “serbestçe süzölen bir kamera” yarattığını söyler (1991, ss. 36-37). **Wenders**'e göreyse esas mesele meleklerin bakışındaki “sevecenliği” yakalamaktır:

Meleklerin bakış açılarını bulmak için asıl zorluk kamera hareketleri değildi. Kameramızın daha karmaşık bir iş yapması gerektiğini baştan kavradım. Henri'ye de söyledim: “O meleklerin biz insanlara çok sevgi dolu bir bakışı var. Kameramıza daha sevgi dolu bakmasını öğretmek için bir yol bulmalıyız (Hemphill & Wenders, 2018).



Wenders'in melekleri ezelden beri oradadır; ilk insandan beri bütün doğumlara ve ölümlere, keşiflere ve savaşlara tanıklık etmişlerdir. Ama sonsuzluğun içinde saf

bilinç ve sınırsız bilgiyle donanmış bu sevgi dolu gözlemciler yalnızca etkisiz birer seyircidir. Daniel ise sınırsızlığı değil yaşamı deneyimlemeyi arzular.



Taşın Ağırlığı, Kahvenin Sıcaklığı, İnsanın Hikâyesi

Meleklerin insanlığa sevgi dolu bakışının söze döküldüğü bölümlerden biri Daniel ve Cassiel'in not ettikleri gözlemlerini birbirleriyle paylaştıkları sahnededir. İki melek galeride üstü açık bir arabanın içinde otururlar. Cassiel defterinden okumaya başlar. Gün doğumu ve gün batımı saatleri, yirmi sene önce bir Sovyet avcı uçağının düşmesi, iki yüz yıl önce **Blanchard**'ın şehrin üzerinde balonla uçması kadar bir posta memurunun intihar mektuplarına koleksiyon pulları yapıştırması ya da bir adamın bir çocuğa *Odyssey* okuması da bu sevgiyle izleyen gözlemciler için anlatılmaya değerdir. İki meleğin insanın yaşantı dünyasına dair üstünde durdukları büyük olaylar değil, ufak anlar, bir kadının şemsiyesini kapatıp kendisini yağmura bırakması gibi küçük ama derin deneyimlerdir.

Daniel için gün be gün insanlar arasında gezinen ruhani eşlikçi konumu ne kadar güzel olsa da artık yetersizdir. Onu dünyaya, yer yüzüne bağlayacak bir ağırlık duyumsamayı; ebediyetin alanından sıyrılıp “şimdi” diyebilmeyi, bir oyun masasına oturup insanlarla selamlaşmayı arzular. Hemen bir çocuk sahibi olmayı ya da ağaç dikmeyi beklemediğini söyler. İşten eve dönüp Philip Marlowe gibi

kediyi beslemek, ayak parmaklarını oynatabilmek ya da yürürken bedeninin ağırlığını hissetmek onun için yeterlidir. Cassiel içinse örneğin kimi zaman kötülük yapmayı isteyebilmek ya da bir vahşi olmak ilgi çekicidir⁸.

Wenders tasarladığı melekleri “tabiatları gereği meraklı” diye tarif eder. Saf bilinç olarak elbette insandan daha fazla kavrayışa ve bilgiye sahiplerdir ancak bir nesneye ya da insana dokunmanın, ateşin ya da bir taşı atmanın hissini bilemedikleri için insandan daha “yoksuldurlar”. İnsanın fiziksel ve duyuşal dünyaya bu erişimi, ölümlülüğünden gelen bir ayrıcalıktır (Wenders, 1991a, s. 80). Bu ayrıcalığın keyfini sık sık **Peter Falk** da dile getirir. **Falk**’ın canlandırdığı ve kendisinin eski bir melek, şimdi ünlü bir oyuncu, yarı gerçek bir versiyonu olan karakter⁹, görmediği ama varlıklarını hissettiği meleklerle seslendiği sahnelerde dokunmanın hazzını, kahve ve sigaranın tadını, el sıkışmanın, bir kalemle çizgi çizmenin ya da üşüyen elleri birbirine sürterek ısıtmanın verdiği hissin güzelliğini tarif eder.



Tüm bunlar Daniel için zaten yeterince cazip olsa da ebedi varlığından sıyrılıp yaşama “düşmeye” onu motive eden bir diğer neden Marion’la karşılaşmasıdır. Daniel, Marion’u sırtında takma kanatlarıyla trapezin tepesinde yerçekimine meydan okurken seyrederek, karavanında zihninden geçen düşünceleri dinler, gece

⁸ Cassiel, Daniel gibi merakının peşinden gitmez; filmin sonuna kadar meleklerin dünyasından Daniel’in yolculuğunu seyrederek. Onun hikâyesi Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın! (In Weiter Ferne, So Nah!, 1993) filmiyle devam edecektir.

⁹ Wenders Falk’ın projeye nasıl dahil olduğunu anlatırken çekimlerin başlamasından yaklaşık iki hafta sonra o dönem asistanı olan Claire Denis ile filmde mizahi tonun tamamen eksik olduğunu fark ettiklerini ve bunun için daha önce bu yollardan geçmiş bir melek eklemenin eğlence katabileceğini düşündüklerini söyler. Falk’ın monologlarının çoğu doğaçlamadır (Hemphill & Wenders, 2018).

kulübünde¹⁰ dans ederken çevresinde dolaşır. **Wenders**, Marion’u kurgularken kadın karakterin Damiel’i cezbedecek tehlikeli bir iş yapmasını istediğini ve hiç düşme korkusu yaşamamış meleğin bir trapezciyi izlerken kendisini gülmekten alıkoyamayacağını düşündüğünü söyler (Wenders, 1991b, ss. 111-112). Öte yandan Marion’un anlatıdaki güçlü konumu, onu **Wenders**’in önceki filmlerindeki kadın karakterlerden de oldukça ayıksı bir yere yerleştirir. Marion ne sadece erkeğin bir arzu nesnesine indirgenir ne de meleğin yolculuğunda bir yan karakterdir. **Wenders** filmin başından itibaren insan olan Marion’un, “işsiz”, herhangi bir görevi ya da müdahale becerisi olmayan meleklerden daha fazla öznellik sahibi bir karakter olduğunu düşünür ve onun en merkezi karakter hatta kimi zaman filmin sesi olduğunu söyler (Fusco & Wenders, 1988, s. 15; Paneth & Wenders, 1988, s. 5).



İkilinin ilk defa Marion’un rüyasında bir araya gelmesinden sonra birbirlerine duydukları arzu ve birbirlerini bulmaya doğru akan izlenceleri anlatı için merkezi bir hat oluştursa da film hiçbir zaman alışlageldik aşk hikâyesi uzlaşımına sıkışmaz. **Cook** (1991) iki karakterin de kendi varoluşlarıyla ilgili arzularının motivasyonunu hiç kaybetmediğini vurgular. Nasıl Damiel’in kendi varoluş biçimiyle ilgili bir sorunu varsa Marion da dünyadaki varlığını anlamlandırmaya çalışan ve yaşadığı kimlik kriziyle kendini yeniden tanımlamaya yönelik bir karakterdir. Ayrıca film, ana akım aşk filmlerinin geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarından da uzaktır. Marion sadece seyirlik bir nesne değildir; duygu dünyasına açılan iç sesi aynı zamanda “tipik olarak kadının iç dünyasını örten

¹⁰ Bu sahnelerde Crime & The City Solution ile Nick Cave & The Bad Seeds’in de filme katkılarına değinmek gerekir. Wenders’in her zaman müzikle çok sıkı bağları olmuştur. Hatta sinemaya başladığında çıkış noktasının müzik olduğunu ve filmlerinin ilhamının hep bir şarkıdan geldiğini anlatır (1991b, s. 89). Berlin Üzerinde Gökyüzü içinse özellikle Nick Cave’in ikonik bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Cave, Berlin’de bir Avustralyalıdır ama Wenders onun “maceracı, karanlık ve benzersiz” yanıyla kentin ruhunu sembolize ettiğini söyler (Thomas & Wenders, 2022).

gizemi” dağıtarak karakterin öznelliğine erişim sağlar. Dahası Damiel de romantik kurgu içinde alışlageldik erkek kahramandan beklenen kalıplara girmez. İnsan olduktan sonra Marion’u bulmayı amaçlasa da takıntılı bir âşık gibi davranmaz; yeni duyularıyla dünyayı keşfetmeye açık, tetikte ve meraklı haliyle insan olma yolculuğunu sürdürür (Cook, 1991, ss. 40-41). Damiel ilk olarak gökten kafasına düşen eski zırhının çarpmasıyla akan kanın sıcaklığını ve tadını deneyimler. Bir insana selam verir, onunla konuşur, ona renkleri sorar. Kanda kırmızıyı, duvarda sarıyı tanır ve adlandırır. Bir taşı elinde tutar, yüzüne değdirir. Zırhını satıp kıyafetler alır, bedenini giydirir. Kahveyi tadar ve zamanı deneyimler. **Peter Falk**’tan her şeyi teker teker, kendi başına öğrenmenin zevkinin esas macera olduğunu dinler. Böylece ölümlü beden, sonsuz bir keşfin alanına dönüşür.



Barry (1990), filmin Damiel’in melekten insana dönüşümünde bedeni, Marion’a duyduğu aşkıta Eros’u ve dünyayı çocukça bir hayretle karşılama halini yücelten bir anlatı sunduğunu belirtir. Fiziksel olanın onaylanmasının, beden ile ruhun bütünlüğüne duyulan bir inançla, varoluşun tamamına yönelik bir kutlamaya dönüştüğü yorumunu yapar (Barry, 1990, s. 59). Nitekim ebedi göksel varlık, bedensiz zihin olarak meleklerle ölümlü bedenleriyle duyular dünyasına bağlı insanlar arasındaki karşılaştırma kadar bu ikisini cisimleştiren karakterlerin yan yana getirilmesiyle de film, beden-zihin/maddi-ruhani gibi ikilikleri tartışmaya açar. **Caldwell** ve **Rea** da (1991) kanatlı kostümüyle trapezde özgürce uçarken meleksi bir görüntü sergilese de yeryüzüyle bağlantılı Marion’un göksel ve insani varoluşları birbirine bağladığını belirtirler. Hatta filmin sonunda ilginç bir rol

değişimiyle o halatta salınırken “uçup gitmesini” önlemek istercesine ipi tutan Daniel onu yere bağlayan figüre dönüşür. Marion fiziksel arzuları olan bir insandır, ama güçlü metafizik özlemler de sergiler; Daniel sadece ruhani bir varlıktır, ama aynı zamanda fiziksel arzuları da deneyimler. Marion daha fazlası olmak isterken Daniel “insanlık durumunu” deneyimlemeyi arzular (Caldwell & Rea, 1991, s. 48).

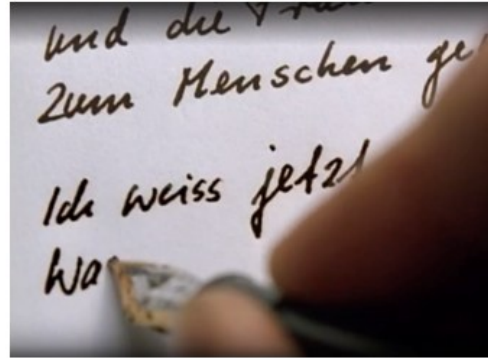
Esasında Daniel’in peşine düştüğü “insanlık durumu” da zaten sadece bedensel algılar ve hazlarla sınırlı değildir. Onun arzusu yalnızca duyuların dünyasına açılmak değil daha önemlisi bir “hikâye sahibi olmak”, ancak insan için mümkün olan anlam yaratma kapasitesine ve temsil evrenine dahil olmaktır. Yaşamla fiziksel bağlantıları ve kendilerine ait bir geçmişleri olmayan meleklerin gözlemlerinin kaydını tutmanın ötesinde onları bir anlatı içinde bütünleştirmelerinin imkânı yoktur. Onlar için ne tarih yazmak mümkündür ne de hikâye anlatmak. Oysa insan hikâyesi olan varlıktır ya da insan ancak hikâyesiyle insandır. Onun bedensel yaşantıyı anlatıya dönüştürme becerisi vardır. Daniel’i cezbeden de en az duyuların kendisi kadar bunlar aracılığıyla kurulan temsil evreni, insanın metinsel/kurgusal anlam dünyasıdır (Barry, 1990, ss. 61-62; Cook, 1991, ss. 37-42).



Bu anlam arayışı, Marion ve Daniel’in birlikte yeni bir hikâye yaratmak için ortaklaştığı yerdir. Onlar birbirlerini tanırken kendilerini de tanır; ortak bir yaşam öyküsünde kendilerini yeniden tanımlayacakları yeni bir anlatı kurmak için bir

araya gelirler. Finalde Marion Damiel'e, rast gelerek değil seçerek kuracakları bu birliktelikte artık gerçekten yalnız olabileceğini söyler. Birlikte oluşturacakları bütünlük ancak yalnızlıklarıyla mümkündür. Böylece film “sevgililerin bir olması, ideal tamlik olarak aşk” mitine de mesafe koyar. Marion'un “tercih etmeye” vurgusu rastlantının ötesine gönderme yaparken “kutsal aşk” ve “ilahi birleşme” yanılsamaları yerine başka bir aşk anlayışı önerir. Aynı zamanda kendini kendi otantikliğinde kurmanın da anlamlı bir varoluşun da ancak tekilliklerin yitirilmediği bir karşılıklı tanıma zemininde mümkün olduğunu ifade eder. İnsanın anlam dünyası da zaten ancak bir diğeriyle karşılaşmanın, tanımanın, tanınmanın alanında mümkündür.

Öte taraftan insan ölümlü bedeniyle ana bağlı olduğu kadar tarihsel bir varlık olarak geçmişle geleceğe de bağlıdır ve her insanın hikâyesi aynı zamanda kolektif bir tarihsel anlatının parçasıdır. Daniel ve Cassiel tüm zamana tanıklık etmiş, doğayı izlemiş ama sonra insanın ortaya çıkışını görmüş, ilk defa ona gülmüşlerdir. İlk çıkardığı nidaların konuşmaya dönüşmesini izlemiş, onunla birlikte konuşmayı öğrenmişlerdir. Ancak insanın tarihi aynı zamanda savaşların ve yıkımların tarihidir. Cassiel şehrin sokaklarında gezerken anın içinde geçmişi de görür; kentin savaştaki görüntüleriyle günün akışı iç içe geçer; kurmaca evreniyle arşiv görüntüleri birbirine örülür. **Peter Falk**, film setinde Nazi askerlerini canlandıran oyuncuların arasından yürür. Film içinde film, geçmişin hikâyeleştirilmesine olduğu kadar popüler anlatılar içinde tarihin nasıl gösterileştirildiğine de atıf yapar. Homer ise yıkılmış Postdamer Platz Meydanı'nda orada olmayan bir geçmiş arar.



Wenders önce Homer'i de bir baş melek olarak düşünmüştür ancak **Rembrandt**'ın tablosundan esinle **Handke**'nin karakteri “ölümsüz bir şaire” dönüştürdüğünü söyler (Wenders, 1991b, s. 112). Seyirci onunla ilk defa

kütüphane sahnesinde karşılaşır. **Berlin Eyalet Kütüphanesi** hem Homer'in hem meleklerin hem de insanlığın hafızasının evidir. Melekler kütüphanede çalışan insanların arasında gezinir. Birisi bir öykü okur, diğeri *Bir Dünyanın Sonu* (Das Ende Einer Welt) operası üzerine çalışır, bir başkasının zihninden *Benjamin* ve *Angelus Novus* üzerine düşünceler akar. Cassiel, Homer'i takip eder. Yaşlı adam 20. Yüzyılın İnsanları kitabında fotoğraflara bakar. Kahramanların artık savaşçılar ya da krallar değil barışın unsurları olduğunu söyleyen ve artık savaşların değil "barışın destanına" ihtiyaç olduğunu anlatan sesi bombardımanda ölmüş bebeklerin, yıkılmış binaların arşiv görüntülerinin üstüne biner. Ancak bunca yıkıma rağmen ne film ne Homer umutsuzluğa ve vazgeçmeye atıf yapar. Homer'in anlatmayı bırakmaya niyeti yoktur çünkü "öykücüsünü yitiren insanlık çocukluğunu da yitirir". Film de Berlin'in ve Almanya'nın geçmişini ve acılarını ortaya sererken bir yandan da bu geçmişin üzerine yeni bir hikâye kurmaya vurgu yapar. Bir sonuca ermeyen final de tam buna uygun şekilde Homer'in sözleriyle gelir: O kendisini arayan kadınların, erkeklerin ve çocukların hikâye anlatıcısı, sesi olmayı sürdürecektir çünkü dünyada her şeyden çok ona ihtiyaçları olacağını bilir.

Tarihle kurulan ilişki sayesinde Damiel, Marion ve Homer'in hikâyeleri insanın kolektif hikâyesine bağlanır. Filmin başından sonuna eşlik eden *Çocuk Olmanın Şarkısı* da bu bitimsiz hikâyenin şiiiridir. Bir yandan bebeklikten yetişkinliğe, bir insanın büyüme hikâyesi üzerinden merakları, alışkanlıkları, heyecanları, deneyimleri, değişimi ve süreklilikleriyle "oluş halinde insanı" anlatır. Öte taraftan büyüyen bir çocuk simgesi üzerinden tür olarak insanın tarihinin tasvirini sunar. Böylece hem tarih ve onun hafızası hem de insanın çocuk yanının metaforu olarak meleklerin (Fusco & Wenders, 1988, s. 16) dolayısıyla film, insan olmanın hikâyesine sevgi dolu bir bakış sunar.

Sondan Başa – Eksik Varlığa Övgü

Wenders ilk treatmandan bir parça olan "*Tarif Edilemez Bir Film* *Tarif Etme Girişimi*" yazısında eğer filme bir prolog yazacak olsaydı şöyle başlayacağını söyler:

Tanrı, sonsuz hayal kırıklıkları içinde nihayet dünyaya sonsuza dek sırtını döndüğünde meleklerinden bazıları onunla aynı fikirde olmadı ve insanın tarafını tuttu. Dediler ki, insan bir şans daha hak ediyordu (Wenders, 1991a, s. 78).

Filmde ise Tanrıya dair herhangi bir atıf yoktur. Bir otorite figürü, mükemmeliyetin simgesi ve kaynağı olarak Tanrıya ve onun geçmişten bir türlü ders almayan insana duyduğu öfkeye dair film hiçbir şey söylemez ama tam da bu yokluk kendi başına anlamlıdır. Esasen filmin kendi dünyasında bütüncül, bütünlüklü, hüküm verici herhangi bir varoluşa yer yoktur. Bu film, ancak bu eksikle mümkündür.

Berlin Üzerindeki Gökyüzü ne karakterleri ne de seyircileri için yargılayıcı bir konuma veya bir “tamlık yanılsamasına” izin verir. Melekler yalnızca “işsiz” birer gözlemcidir ve şefkatle seyrettikleri insanda asıl sevdikleri tam da onun eksik olmadan olamayacağı şeylerdir. Berlin, “açık yaralarıyla” Berlin, melek “yoksulluğuyla” melek, insan ancak eksikliğiyle insandır. Böylece film insanı dilsel, tarihsel, kusurlu, meraklı, alışkanlıkları ve yenilenmeleriyle sürekli kendi anlatısını yeniden kurabilen bir varlık olarak resmeder. Bu varlığın övgüye değer yanı onun kendisini tamamlama, ideal bir bütüne erme yanılsaması değil; bu arayışın imkânı da dahil tüm varoluşuna yaygın olan o eksik oluş halinin kendisidir. Dahası bütüncül bir olay örgüsüne, belirli bir hatta ilerlemeye izin vermeyen parçalı anlatısı ve izleyenlerin belli bir özdeşleşme konumuna yerleşmesine olanak sağlamayan görselliği ve ses evreniyle film, seyircinin de sabit/bütüncül bir öznelik yanılsamasına kapılmasına izin vermez. Böylece **Berlin Üzerindeki Gökyüzü** sadece eksik varlığın sevecen gözlerle seyrine alan açmaz, bizatihi eksiğin kendisi olmaya davetkâr bir övgüye dönüşür.

Kaynakça

- Barry, T. (1990). The Weight of Angels: Peter Handke and “Der Himmel über Berlin”. *Modern Austrian Literature*, 23(3/4), 53-64.
- Brady, M., & Leal, J. (2011). *Wim Wenders and Peter Handke: Collaboration, Adaptation, Recomposition*. Rodopi.
- Caldwell, D., & Rea, P. W. (1991). Handke’s and Wenders’s *Wings of Desire*: Transcending Postmodernism. *The German Quarterly*, 64(1), 46-54. ([bağlantı](#))
- Cook, R. (1991). Angels, Fiction and History in Berlin: Wim Wenders’ *Wings of Desire*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 66(1), 34-47. ([bağlantı](#))
- Fusco, C., & Wenders, W. (1988). Angels, History and Poetic Fantasy: An Interview With Wim Wenders. *Cinéaste*, 16(4), 14-17. ([bağlantı](#))
- Hemphill, J., & Wenders, W. (2018, Ekim 19). “Imagine How Angels Would Look at Us”: Wim Wenders on Restoring *Wings of Desire* [Interview]. ([bağlantı](#))
- Paneth, I., & Wenders, W. (1988). Wim and His Wings. *Film Quarterly*, 42(1), 2-8. ([bağlantı](#))
- Raskin, R., & Dommartin, S. (1999). “Seeing with a Child’s Heart”: An Interview with Solveig Dommartin. *P.O.V.*, 8, 58-64. ([bağlantı](#))
- Thomas, L., & Wenders, W. (2022, Temmuz 4). “Every person is a universe”: Wim Wenders on *Wings of Desire* [Interview]. British Film Institute Web Site. ([bağlantı](#))
- Wenders, W. (t.y.). Wim Wenders: “Everything I Loved I Had to Defend” [Röportaj]. *The Talks*. ([bağlantı](#))
- Wenders, W. (1991a). An attempted description of an indescribable film: From the first treatment for *Wings of Desire*. İçinde *The Logic of Images: Essays and Conversations* (ss. 73-83). Faber & Faber.
- Wenders, W. (1991b). *Le Souffle de L’Ange*. İçinde *The Logic of Images: Essays and Conversations* (ss. 89-113). Faber & Faber.