فيم فيندرز
مجلة للفيلم

WIM WENDERS
A FILM JOURNAL











GOETHE
INSTITUT



Wim Wenders // 2014 // Photo © Sebastião Salgado/Amazonas images/Agentur Focus

WIM WENDERS

A FILM JOURNAL

IMPRINT

This film journal is published by the Goethe-Institut Amman, 2015 // Editor: Günther Hasenkamp // Contributors: Joseph Fahim, Amin Farzanefar, Günther Hasenkamp, and Ahmad Abdalla, Massoud Bakhshi, Nouri Bouzid, Khaled El Hagar, Sohrab Mahdavi, Necati Sönmez, Belmin Söylemez, Negar Tahsili, Haşmet Topaloğlu // Design & Layout: bumaga.design@web.de // Project assistance: Karoline Kubanek, Lena Veldscholten // Special thanks to André Mieles, Claire Brunel, Inken Kiupel, Ghada El-Sherbiny // Copyrights photography & text: © photographers and authors. All rights reserved // Photos: Wim Wenders Stiftung (Düsseldorf), Donata Wenders // Photos on pages 45, 50, 65, 66 made available by Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt // Photo on page 62 by Vladimir Lupowskoj (Moscow) // Photos on pages 1, 96 reprinted by kind permission of the rightsholders, © Sebastião Salgado / Amazonas images / Agentur Focus // We thank all copyright holders for granting us permission to reproduce their work. If we have inadvertently failed to acknowledge copyright, please send an e-mail to the Goethe Institute in Amman at info@amman.goethe.org

Translations & Editing
English: Manuela Thurner (Munich)
Arabic: Isis Hakim (Cairo)

PREFACE // 7

WIM WENDERS // 9

FILMOGRAPHY // 11

KING OF THE ROAD // 13
WIM WENDERS
By Joseph Fahim

“I AM A GERMAN ROMANTIC” // 19
OR ESCAPING, SAVING AND PRESERVING: ON WIM WENDERS
By Amin Farzanefar

E-mails to Amin Farzanefar:
Massoud Bakhshi // 20
Ahmad Abdalla // 20
Khaled El Hagar // 21
Sohrab Mahdavi // 21
Belmin Soylemez // 22
Negar Tahsili // 23
Nouri Bouzid // 23
Necati Sönmez // 24
Haşmet Topaloğlu // 25

SKYWAY MOTEL // 27
IMAGE AS ANTI-IMAGE IN WENDERS’ FILMS
By Günther Hasenkamp

PREFACE

Wim Wenders is one of the most important film directors of our time. Together with Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Edgar Reitz and others, he has shaped and influenced a famous period in film history – the New German Cinema of the 1970s.

Wenders has since proven to be an extraordinarily productive filmmaker both in the feature film and documentary genre, his work has been awarded the Palme d'Or at the Cannes Film Festival as well as many other prizes, and three of his documentaries have been nominated for an Academy Award.

The goal of this film journal is twofold. First, we want to present Wenders and his films, his time and his aesthetics to an Arab-speaking audience, and we want to contextualize the films. The plan was hatched on a cool sunny day at the Cairo International Film Festival in December 2014 in cooperation with festival curator and film critic Joseph Fahim and Amin Farzanefar, a Cologne-based film curator and journalist.

Second, we talked about how it might be possible to offer a specific perspective on Wenders' works. Amin suggested to conduct a survey among his film friends in the Middle East. What films by Wenders had they seen? What did this director mean to the filmmakers in the Middle East? The answers from Istanbul, Cairo, Tunis, and Tehran are revealing. That the language of film, and of art in general, is understood in a variety of international contexts needs, of course, no further corroboration, but these statements are nice proof of that. Excerpts from the responses are reprinted in this journal. Moreover, you will find a large number of images that provide insight into the visual worlds of a visually innovative and groundbreaking filmmaker.

We wish all readers an interesting and informative read.

Günther Hasenkamp



Wim Wenders, Bruno Ganz
DER AMERIKANISCHE FREUND (The American Friend)
1977

WIM WENDERS

Wim Wenders was born on August 14, 1945, in Düsseldorf as the son of a physician. After completing his Abitur in Oberhausen, he studied medicine and philosophy in Munich, Freiburg, and Düsseldorf for four semesters. In 1966-67, the student and movie buff made his first short, SCHAUPLÄTZE. Wenders then went to Paris for one year where he unsuccessfully applied to the renowned film school IDHEC. He met with greater success in Munich where he was accepted for study at the Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) in 1968. (Since 1993, Wenders has been a professor at HFF.) While still a student, he made several short films and worked as a film and rock music critic for the well-known journal Filmkritik, the Süddeutsche Zeitung, and the magazine Twen.

In 1970, Wenders finished his first feature-length film, SUMMER IN THE CITY, as his graduation film for HFF. In the same year, he, together with twelve other filmmakers, founded the "Filmverlag der Autoren", a cooperative to support the production and distribution of "New German Films". In 1971, Wenders finished DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER (The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick), continuing his collaboration with Peter Handke, which had begun in 1969 with the short 3 AMERIKANISCHE LPs (3 American LPs). Two years later, in 1973, Wenders made his artistic breakthrough with the highly-praised road movie ALICE IN DEN STÄDTEN (Alice in the Cities). Like in most of his later feature films, Wenders presented his protagonists as introspective drifters whose sole refuge is to be found in random travels, pop music or melancholy idleness.

In ALICE IN THE CITIES, which won the German Film Critics Award in 1974, Rüdiger Vogler played the quintessential Wenders-style seeker. In FALSCHE BEWEGUNG (Wrong Move, 1975), based on a screenplay by Handke and motifs from Goethe, Vogler played Wilhelm Meister who crisscrosses West Germany during his journey from the North Sea to the Zugspitze mountain.

In 1975/76, Wenders finished IM LAUF DER ZEIT (Kings of the Road) without a final script: The journey of two men (Vogler and Hanns Zischler) along the inner German border laments the closing of provincial movie theaters and at the same time reflects the social atmosphere of the mid-1970s in West Germany. DER AMERIKANISCHE FREUND (The American Friend, 1977), based on a novel from Patricia Highsmith's Ripley series, attracted the interest of Francis Ford Coppola who, in late 1977, asked Wenders to direct HAMMETT, a tribute to film noir. Several screenplay versions, the search for the right lead actor, and disagreements about the film's ending delayed and interrupted the shooting. The film did not premiere until 1982 when it was shown in Cannes – but failed to become a success.

During the breaks in the production of HAMMETT, Wenders finished DER STAND DER DINGE (The State of Things, 1982) in Lisbon. The lyrical feature film about the problems of a film crew won the Golden Lion at the Venice International Film Festival. Already in its title, PARIS, TEXAS, shot in the United States in 1983/84 as a German-French co-production, reflected the relationship between the old and the new world, a relationship that was pivotal for Wenders. At the time, PARIS, TEXAS was his most accessible film, and some critics still view it as his best film – a road movie about a man who is looking for his family in the Texan outback won the Palme d'Or at the Cannes Film Festival and became an international success with moviegoers and critics alike. At the same time, Wenders left the Filmverlag der Autoren because of disputes over the film distribution system.

In between his feature film projects, Wenders time and again turned to personal film essays that were mostly dedicated to artists worshipped by Wenders, for instance NICKS FILM – LIGHTNING OVER WATER (1980) about Nicholas Ray's dying of cancer, or TÔKYÔ-GA (1983/85) about Yasujiro Ozu. Wenders also worked as a producer, actor, cinematographer and assistant director on several other projects. Since 1974, he has operated his own production company, Wim Wenders-Produktion, and in 1976, he set up the production company Road Movies Filmproduktion GmbH that he has administered with changing business partners.

After PARIS, TEXAS, his next feature film, DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wings of Desire), also became a huge success with critics and moviegoers alike and soon developed into a kind of "Berlin cult movie." The poetic angel allegory in the divided city premiered at the Cannes Film Festival in 1987 and won him "Best Director" award. Inspired by this huge success, Wenders took on his science fiction poem BIS ANS ENDE DER WELT (Until the End of the World, 1991) that he had been planning for over a decade – but the global, overlong road movie fell short of his own, extremely high expectations.

In 1989, Sorbonne University in Paris awarded Wenders an honorary doctor of theology; later he became a member of

the Berlin Academy of Arts and chair of the European Film Academy. In 1990, he received the Federal Cross of Merit, and in 1991 Wenders won the Murnau Award. He returned to the Berlin of angels with IN WEITER FERNE, SO NAH! (Faraway, So Close!, 1993), and also to the Lisbon of failed movie projects with LISBON STORY (1995).

Wenders then went to the United States to film AM ENDE DER GEWALT (The End of Violence, 1997) before following his old companion Ry Cooder, who had recorded the score for PARIS, TEXAS and THE END OF VIOLENCE, to Cuba where he shot BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1998), a video documentary about the old men of the "son cubano." The film became an overwhelming success worldwide and ushered in a revival of the Cuban "son" music.

Wenders completed his next feature film once again in the United States. THE MILLION DOLLAR HOTEL (1999), with Mel Gibson as producer and leading actor, won a Silver Bear at the Berlinale in 2000, but prompted mixed reactions from critics and moviegoers. Wenders then went on to make the documentary film essay VIEL PASSIERT – DER BAP-FILM (Ode to Cologne: A Rock 'n' Roll Film, 2002), the TV documentary THE SOUL OF A MAN (2003), and LAND OF PLENTY (2004), a film criticizing the American media system. He won a lot of critical praise for his next feature film, DON'T COME KNOCKING, a road movie in the tradition of PARIS, TEXAS, about an aging Western movie star who sets out to search for his daughter. The film premiered at the 2005 Cannes Film Festival and won the 2005 European Film Award in the "Best Cinematography" category.

In 2008 Wenders returned to the screen with his existentialist drama PALERMO SHOOTING featuring "Campino" Andreas Frege as a star photographer who, while going through a serious crisis, meets death himself, played by Dennis Hopper. At the 2011 Berlin International Film Festival, Wenders presented his extraordinary project PINA. Shot in 3-D, the dance film showcases choreographies by the late Pina Bausch, a long-time friend of Wim Wenders. The film became a big success with critics and audiences alike and won several awards, including the German and European Film Awards for Best Documentary as well as an Academy Award nomination.

Wenders next worked on two documentaries: He co-produced the compilation film KATHEDRALEN DER KULTUR (Cathedrals of Culture, 2014) and also contributed a segment on the Berlin Philharmonics to the film, while THE SALT OF THE EARTH (2014, co-directed with Juliano Ribeiro Salgado) is an intimate portrait of legendary photographer Sebastião Salgado.

EVERY THING WILL BE FINE (2015) marked Wenders' return to drama with a story about an American actor, played by James Franco, whose life is derailed after he causes an accident.

(Adapted from: filmportal.de)

FILMOGRAPHY

2012–2015 EVERY THING WILL BE FINE – director
2014 DAS SALZ DER ERDE (The Salt of the Earth) – director, screenplay, executive producer
2013–2014 KATHEDRALEN DER KULTUR (Cathedrals of Culture) – director, executive producer (with Michael Glawogger, Michael Madsen, Robert Redford, Margreth Olin, Karim Ainouz)
2009–2011 PINA – director, screenplay, producer
2007–2008 PALERMO SHOOTING – director, screenplay, producer
2006–2007 LOS INVISIBLES – director, screenplay
2004–2005 DON'T COME KNOCKING – director, executive producer
2004 LAND OF PLENTY – director, screenplay
2001–2002 TEN MINUTES OLDER: THE TRUMPET – cast, director, screenplay, producer (with Aki Kaurismäki, Victor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Spike Lee, Kaige Chen)
2001–2003 THE SOUL OF A MAN – director, screenplay
2000–2002 VIEL PASSIERT: DER BAP FILM (Ode to Cologne: A Rock 'n' Roll Film) – director, screenplay
1999–2000 THE MILLION DOLLAR HOTEL – director, producer
1998–1999 BUENA VISTA SOCIAL CLUB – director, screenplay
1996–1997 AM ENDE DER GEWALT (The End of Violence) – director, screenplay, producer
1994–1995 JENSEITS DER WOLKEN (Beyond the Clouds) – director (with Michelangelo Antonioni), screenplay, still photography, producer
1994–1995 LISBON STORY – director, screenplay
1993–1996 DIE GEBRÜDER SKLADANOWSKY (A Trick of the Light) – director, screenplay, interviews, producer
1992–1993 IN WEITER FERNE, SO NAH! / FARAWAY, SO CLOSE! – director, screenplay, producer
1990–1991 BIS ANS ENDE DER WELT (Until the End of the World) – director, screenplay, producer
1988–1989 AUFZEICHNUNGEN ZU KLEIDERN UND STÄDTEN (Notebook on Cities and Clothes) – cast, director, screenplay, commentary, interviews, assistant camera, producer
1986–1987 DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wings of Desire) – director, screenplay, producer
1983–1984 PARIS, TEXAS – director
1983–1985 TÔKYÔ-GA – director, screenplay, editing
1982 REVERSE ANGLE – director, producer, screenplay
1982 ROOM 666 – cast, director, screenplay, commentary
1981–1982 DER STAND DER DINGE (The State of Things) – director, screenplay
1979–1980 NICK'S FILM – LIGHTNING OVER WATER – cast, director, screenplay, commentary, editing, co-producer
1976–1977 DER AMERIKANISCHE FREUND (The American Friend) – director, screenplay, producer
1975–1976 IM LAUF DER ZEIT (Kings of the Road) – director, screenplay, producer
1974–1975 FALSCHE BEWEGUNG (Wrong Move) – director, co-author
1974 AUS DER FAMILIE DER PANZERECHSEN (From the Family of Reptiles) – director
1974 DIE INSEL (The Island) – director
1973–1974 ALICE IN DEN STÄDTEN (Alice in the Cities) – director, screenplay
1972–1973 DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE (The Scarlet Letter) – director, screenplay
1971–1972 DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER (The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick) – director, screenplay, dialogue
1969–1971 SUMMER IN THE CITY (Dedicated to the Kinks) – cast, director, screenplay, producer, unit production manager
1969 3 AMERIKANISCHE LP´s (3 American LPs) – cast, director, director of photography, editing, sound, unit production manager
1968–1969 ALABAMA (2000 LIGHT YEARS) – director, screenplay, director of photography, editing, sound, unit production manager
1968–1969 POLIZEIFILM (Police film) – director, screenplay, director of photography, editing, unit production manager
1968–1969 SILVER CITY – director, screenplay, director of photography, editing, producer
1968 OHNE TITEL (Untitled) – director, producer
1968 KLAPPENFILM – director, producer
1968 VICTOR I – director
1967–1968 SAME PLAYER SHOOTS AGAIN – director, screenplay, director of photography, editing, producer
1966–1967 SCHAUPLÄTZE – director, screenplay, director of photography, editing, producer

In 2007, director Marcel Wehn released his documentary VON EINEM DER AUSZOG – WIM WENDERS' FRÜHE JAHRE (One Who Set Forth – Wim Wenders' Early Years).

Source: filmportal.de



Wim Wenders, Nicholas Ray
NICK'S FILM - LIGHTNING OVER WATER
1980

KING OF THE ROAD
WIM WENDERS

By Joseph Fahim

"Tell me of the men, women, and children who will look for me – me, their storyteller, their bard, their choirmaster – because they need me more than anything in the world."

(from WINGS OF DESIRE, 1987)

Every generation looks for a voice to represent it, to distill its fears, hopes and doubts, to reflect the spirit of the time. For young Germans growing up in a divided nation, a nation emerging from the dark shadows of a recent history tainted with unfathomable evil, the need for idols elucidating their moral anxieties and spiritual emptiness was more pressing than for any other generation in the nation's history.

Filmmakers of the era took different paths in confronting this predicament. Fassbinder looked backwards, using the melodramas of Douglas Sirk to link Germany's exceedingly muddled past with a rapidly changing present. Herzog focused on the primal relation between man and nature, shedding a Freudian light on humanity's addiction to violence as epitomized in Nazi Germany. Alexander Kluge focused on the social reality of the time, Margarethe von Trotta on women's issues, while Volker Schlöndorff made a name with his superlative literary adaptations and British-influenced kitchen-sink dramas.

And then there was Wim Wenders, a lone wolf among the pack who first ventured to document the spirit of the time at the beginning of his career before setting sail to explore the world at large and becoming the most commercially successful German filmmaker in post-war Germany, a wandering soul who traversed the globe time and time again in a grand odyssey to decipher the mysteries of humanity. From his full-length debut feature SUMMER IN THE CITY (1970) to his latest 3-D folly EVERY THING WILL BE FINE (2015), the trajectory of Wenders' career has not always been smooth, yet his oeuvre remains unique in world cinema: a deeply felt collection of images, sounds and impressions captured by an inquisitive camera that is yet to lose its sense of wonder.

Born in 1945 to a physician, Wenders dropped out of medical school and briefly studied philosophy and sociology before finally finding his calling in film and enrolling at the Hochschule für Film und Fernsehen in Munich. His early shorts, specifically POLIZEIFILM (1968) and SILVER CITY (1969), pinpoint towards themes and aesthetics that would define his later works – the allusion to American culture in the former and the heightened evocation of place and the emphasis on the non-drama in the latter.

Named after an American rock outfit's 1966 hit, the little-seen SUMMER IN THE CITY is a raw amalgam of French New Wave tropes and post-war European ennui which represent the starting point from which Wenders would crystallize his vision. The tale of a lonely man adapting to an uneventful, futile life outside prison, Wenders' moody debut heavily relies on American rock music not to anchor the psychological state of his protagonist, but rather to fill in the gaps left by lack of exposition. Set between Berlin, Munich and Amsterdam, Wenders blurs the lines between the three cities, dissolving barriers in a fashion that would inform his subsequent films.

The heightened photorealism of SUMMER IN THE CITY and the emphasis on mood over plot breathed fresh air into the evolving German cinema of the '60s, announcing the birth of an artist with a highly distinctive vision engineered by an acute attention to the sensory rather than narrative command. Wenders' sense of detachment that diluted the suspense of his sophomore effort, THE GOALIE'S ANXIETY AT THE PENALTY KICK (1972), would soon dissipate, his cool aesthetics would be replaced by disarming empathy and compassion unseen in his first existential outings.

This remarkable transformation reached its complete manifestation with ALICE IN THE CITIES (1974), Wenders' breakthrough hit. A loose account of a weary German photographer (Wenders regular Rüdiger Vogler) who gets stuck with the eponymous nine-year-old girl left behind by her mother, ALICE IN THE CITIES is Wenders' first film to fully explore his connection with the United States – a muddled relationship characterized, in equal parts, by fascination and resentment. The American landscape Vogler's Phillip roams in is soulless, disposable and crushingly alienating. Phillip gets lost in the vast highways and crummy motels, engulfed by the gigantic billboards and the characterless stores; all what's left of America – whose culture represented a cornerstone of his identity – is the rock music of Chuck Berry and John Ford's westerns. "You lose touch when you lose your sense of identity," a lover tells him, "and that is long gone."

Wenders was never concerned with creating fully-rounded characters with delineated psychological motives. His characters are usually passive, always reacting to impulses produced through their interaction with their surroundings. Phillip's sense of rootlessness and disillusionment is never explained, granting the viewers the space to project their own sentiments and ideas onto him. Over-sentimentality is always kept at bay, and apart from PARIS, TEXAS and his documentary homage to the Japanese film master Yasujirô Ozu, TÔKYÔ-GA, there is no grand emotional release at the conclusions of his films. His resolutions are subtle, yet deeply moving. The epiphanies his characters experience are usually driven by a burgeoning relationship that impels them to reconcile not only with themselves but their worlds – Bruno and Robert in KINGS OF THE ROAD; Travis and Jane in PARIS, TEXAS; Damiel and Marion in WINGS OF DESIRE; Claire and Sam in UNTIL THE END OF THE WORLD; Phillip and Teresa in LISBON STORY.

In ALICE IN THE CITIES, it is Phillip's relationship with the little girl that lends his life a sense of purpose. There are no earth-shattering moments in his journey, no substantial self-revelations. Phillip may have lost his sense of identity, but in Alice, he may have found his way back, to his home, and his self.

WRONG MOVE, the follow-up to ALICE IN THE CITIES, was the antithesis of its predecessor. Based on Goethe's novel Wilhelm Meister's Apprenticeship, Rüdiger Vogler plays another drifter, a wannabe West German writer with questionable skills who travels to Bonn in search of inspiration. He encounters various characters: an actress (Hanna Schygulla), a mute girl (Nastassja Kinski), and a former concentration camp officer. None of these encounters prove to be of any significance; Vogler's Wilhelm fails to overcome his estrangement, realizing his failure in forming any meaningful relationship.

Unlike Alice's Phillip, Wilhelm finds no redemption in the frayed relationships he forms. In employing the concentration camp officer, Wenders hints at the cause of his protagonist's moral void, but the confrontation that occurs between the two has little effect on Wilhelm, a symbolic figure of a generation plunged in an emotional and spiritual abyss created by capitalist prosperity.

Wenders' Germany is a place where history is pushed to the background, where the individual is in constant search of a role in a society grappling to assume a new identity.

WRONG MOVE is Wenders' bleakest, most austere film to date, and in many ways, it acted as a bridge between ALICE IN THE CITIES and KINGS OF THE ROAD, the conclusion to his road trilogy and Wenders' first masterpiece.

Rüdiger Vogler is a traveling film projection mechanic joined via a chance encounter by Hanns Zischler's suicidal doctor who is fleeing a broken marriage. The two embark on a journey to a number of depleted small towns located on the western side of the inner German border. Along the way, they meet new people, revisit old acquaintances and discover themselves and each other.

Evocatively photographed in black and white, KINGS OF THE ROAD is a hypnotic meditation on battered masculinity, the transience of love, and the confinements of modern life. The two protagonists of the film are polar opposites: The doctor is rational, jaded and disenchanted with the unfulfilling life he has led so far; the mechanic is carefree and composed, harboring no lofty expectations or great ambitions. Wenders presents an insinuating critique of the failed institution of marriage, the poisonous effect of American culture (as always, rock music is abundantly featured), and the ascribed roles society forces on the individual. Both men take different paths, grapple with different conflicts, yet end up in the same place, lost and purposeless.

As with all Wenders' characters, the only respite they find is in the freedom of the road, in the endless moving landscapes, in the swift forward movement, in the temporary suspension of time. The actual journey, as in most road movies, is more worthwhile than the destination, and in the ambling voyage Wenders crafts so lovingly, he produced the ultimate statement on the generation of the 1970s. At the end of their journey, Robert and Bruno may have not profoundly changed, but they now recognize their own failures: they now know the men that they really are and perhaps the men they want to be.

Wenders' signature themes are also front and center in THE AMERICAN FRIEND (1977), albeit fashioned in a new fascinating context. An adaptation of Patricia Highsmith's novel "Ripley's Game" about an ailing German picture framer (Bruno Ganz) who gets recruited by a mob boss to murder a rival of the latter, Wenders transforms the classic literary page-turner into an atmospheric existential thriller that doubles as an allegory about America's relationship with Germany.

Played by the iconic Dennis Hopper in one of his most refined and controlled screen performances, Tom Ripley is the American intruder who disrupts the seemingly tranquil existence of the framer's family. He is mysterious, alluring and devious – the personification of the America Wenders had grown to abhor.

The linear narrative takes a backseat to the sinister ambiance; Wenders dispenses with various plot details to enhance the sense of dread enveloping the picture. Modeled after Jean-Pierre Melville's thrillers and Michelangelo Antonioni's post-modernist mysteries rather than the generic Hollywood thrillers, THE AMERICAN FRIEND is a tragedy about two doomed characters gradually losing their identity as they find themselves drawn to a wretched fate.

The success of THE AMERICAN FRIEND opened the door for Wenders to move to America, the decaying wonderland he incessantly criticized in his pictures. Over the subsequent decade, he would produce films of varied quality. In 1980, he directed his feature documentary LIGHTNING OVER WATER, a highly inventive self-reflexive account of his relationship with the legendary American filmmaker Nicholas Ray that deliberately blurs the line between reality and fiction. LIGHTNING OVER WATER was conceived during the disastrous shooting of HAMMETT, a derivative film noir (and his first English language film) produced by Francis Ford Coppola who was dissatisfied with Wenders' work and ordered reshooting of more than half the film.

Other films he directed during his American stay include ROOM 666, a TV documentary that queried some of the world's biggest filmmakers about the demise of cinema; the Venice Golden Lion winner THE STATE OF THINGS, a bitter reflection on his difficulties in America centering on a film crew who gets stranded in Portugal after film stock runs out; and PARIS, TEXAS (1984), the much celebrated Palme d'Or winner about an American man returning to his son after a seven-year absence and the subsequent journey he embarks on to track down his missing partner.

PARIS, TEXAS was another riff on the American mythology; an intimate drama that brilliantly utilizes the infinite Texan landscape to create a story about love lost and found where, like most westerns, the lone hero is an alienated figure who must sacrifice his wellbeing for his world to persist.

It was Wenders' triumphant comeback to Germany three years later that would cement his name among the greats. The fantastical conceit of WINGS OF DESIRE (1989) – an angel yearning to become a man – is the point of departure from which Wenders ventures to create a fragmented, impressionistic portrait of life in pre-unification West Berlin. Shot predominantly in black and white by eminent cinematographer Henri Alekan (Beauty and the Beast, Roman Holiday) that lends an otherworldly feel to the story, WINGS OF DESIRE Is a visual poem of captivating beauty, a work at once so specific yet so universal.

The existential angst of the 1970s has no trace in here; and despite the presence of Peter Falk, the allusion to America is kept to a minimum. Wenders, as can be seen in TÔKYÔ-GA, has always regarded Ozu among the treasured artists of the 20th century, and the film shows why. Of all the masters of cinema, Ozu was the greatest humanist of all, and it is his humanism that infuses every frame of Wenders' warmest, gentlest film.

As usual, the film contains no tangible narrative. Bruno Ganz's Damiel and his celestial companion Cassiel (the late Otto Sander) rove around Berlin, listening to people's everyday worries and, on occasion, secretly providing them with little comfort. Wenders' films rarely have villains or any perceptible antagonists. WINGS OF DESIRE is no different: all characters are treated with great compassion; their misgivings, anxieties and weaknesses are embraced, seen as fundamental elements of the human experience. Berlin is presented as a city in development, and it is that sense of incompleteness, of the numberless possibilities the city's denizens are given, that infuses the picture with a tinge of hope.

On a different level, WINGS OF DESIRE can be regarded as an allegory for cinema, for movie watching. In a brilliant essay published in 2009 in the Criterion DVD release, film critic Michael Atkinson writes, "To watch is to love." He continues: "On one level, the angels are pure-hearted documentarians, bearing witness to life, yet their work is not action but attention. Damiel is an idealized surrogate for us and our role, hypnotized and passive and all too human."

WINGS OF DESIRE was Wenders at the peak of his craft; an art-house blockbuster that turned him into one of the most sought-after European filmmakers. The success of the film would, however, prove to be a bad omen, and for the next twenty-five years, he would struggle to match the critical and commercial success that WINGS OF DESIRE and PARIS, TEXAS had met with before.

Wenders followed WINGS OF DESIRE with the disastrous flop UNTIL THE END OF THE WORLD (1991), an ambitious if ponderous, self-indulgent futuristic romance fronted by an all-star cast that included Max von Sydow, Jeanne Moreau, William

Hurt and Solveig Dommartin and shot in countless locations. The failure of the film prompted him to produce FARAWAY, SO CLOSE! (1993), a convoluted, artless sequel to WINGS OF DESIRE that had none of the earlier film's subtlety.

Wenders managed to save face with his next film, LISBON STORY (1994), a comedy that reteamed him with Rüdiger Vogler about a sound engineer summoned to Lisbon by a director friend to help with his black and white movie before disappearing. Toying once again with the meta-narrative of film within a film, LISBON STORY is a companion piece of sorts to THE STATE OF THINGS and Wenders' most lighthearted fiction to date – a sunny travelogue that uses the Lisbon backdrop to overcome the director's trepidations about the fading influence of cinema.

LISBON STORY would, alas, prove to be Wenders' last acclaimed fiction film. In a series of outings such as THE END OF VIOLENCE (1997), THE MILLION DOLLAR HOTEL (2000), DON'T COME KNOCKING (2005) and his aforementioned latest EVERY THING WILL BE FINE, Wenders would marry his habitual themes with the same recycled genres (road movies, family drama, noir) but without the verve, introspection or freshness of the past. Wenders has constantly been accused of churning out picturesque images in search of a subject, and while narrative has never been of primary consideration for him to begin with, the lack of a coherent line of thought or pressing, significant ideas caused his otherwise spellbinding imagery to lose its power.

In the waning of Wenders the storyteller, Wenders the documentarian emerged, and it is in his increasing involvement in the realm of non-fiction that the German titan has found a new cinematic life. The urgency and fluidity of the documentary medium have cast Wenders' invariable themes in new perspectives that have propelled him to expand the parameters of his already large universe.

In the fascinating NOTEBOOK ON CITIES AND CLOTHES (1989), Wenders turns his camera towards famous Japanese fashion designer Yohji Yamamoto to investigate the essence of the creative process, the significance of photographic memory in the digital age (and the unpreventable loss of modern man's identity) and the disintegrating borders between cities.

In A TRICK OF LIGHT (1995), he constructs a docudrama hybrid using silent film language to tell the story of the Skladanowsky Brothers, inventors of the Bioscop. In the crowd-pleasing hit BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999), he jets off to Cuba to revisit the lost music scene of pre-Castro Havana. In THE SOUL OF A MAN (2003), he heads to Mississippi to revisit the music of legendary bluesmen Skip James, Blind Willie Johnson and J. B. Lenoir. In the hugely popular PINA, he reinvents 3-D to bring to the screen the ravishing dance pieces of the late great German choreographer, Pina Bausch, in a grand visual feast.

With the envelope-pushing PINA, Wenders has reached a new creative peak in non-fiction, employing the critically abhorred new technology to add a new shade and bring a new dimension to Bausch's timeless pieces. Yet it is his latest Oscar-nominated documentary, THE SALT OF THE EARTH (2014), that shall be ranked as the pearl of his late career.

Wenders turns his lens away from fashion, music, dance and film to delve into the world of Brazilian photographer Sebastião Ribeiro Salgado. A highly intimate portrait co-directed by Salgado's son, Juliano, THE SALT OF THE EARTH penetrates the psyche of one of the world's greatest living photojournalists to produce an awe-inspiring statement on the depravity of humanity, the moral importance of memory and the transformative power of art.

Wenders uses Salgado's breathtaking, indelible images to present a deeply-felt collage of a self-destructive world that may never quench its thirst for blood, an Eden spoilt by idiocy and vanity. Salgado's early photographs of ordinary workers in Africa and Latin America eventually give way to his later documentary work that captures the horrors of the various calamities and wars he has covered. In Salgado's photos, and by default Wenders' film, we are presented with a morbid vision of humanity worlds apart from Wenders' carefree pictures. Injustice, apathy, hatred, corruption, barbarism – when an emotional Salgado finally says "none of us deserve to live," you cannot help but nod in defiance.

Salgado's images ultimately transpire as a memento of how our indifference was partly responsible for all the lives that were prematurely lost in armed conflicts, famines and inhumane work places. Poignant illustrations of quotidian bliss serve as a reminder of what has been lost, and what will continue to be lost.

Where the 69-year-old Wenders will go from here is anyone's guess. His films continue to beguile, taking us to new journeys that push us not only to question our existence, but the world at large. To watch a Wenders film is to see, feel and interact with every city he sets his foot in. Whether it's Berlin, Lisbon, Texas, Palermo, Tokyo or Havana, Wenders' films, as British critic Nick Roddick described them, are an "emotional response to a place," a sensory quest driven by intellectual curiosity to learn, experience and, above all, to truly live.



Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Wim Wenders
PARIS, TEXAS
1984

“I AM A GERMAN ROMANTIC,” OR ESCAPING, SAVING AND PRESERVING: ON WIM WENDERS

By Amin Farzanefar

AMERICA IN ONE’S POCKET

“I grew up in a city destroyed by 90 percent and I learned from newspapers that the world looked different in other parts. […] The paradise was America, music, Mark Twain, blues, and all of that was fantastic. There was a promised land and that was not where we lived. I wanted to get as far as I could.”

(Wim Wenders, MoMa: An Evening with Wim Wenders and Peter Handke, 2015)

This statement, which might also be written by somebody living in Syria or Iraq today (or, unfortunately, in the next few decades), reflects the personal experience of somebody who grew up in the postwar German Rhineland. Based on this experience, Wim Wenders created something that one may safely call “world cinema”: a local and highly personal filmic oeuvre (at the intersection of psychological, biographical coordinates), which is capable of touching others across great distances. At the other end of the world, it finds soulmates who live in very similar or very different political, religious or social circumstances and who feel found out by a sentence, an image, a song.

This shortening of distances via the moving image is the positive effect of what we today call globalization: Wenders engaged with it at a time when the term did not even exist.

At the same time, his examination of the “other” started in a very “German” way. The protagonists of his early films share his origins: they want to set out and escape from what they experience as a closed-off world, a world without fathers who are either literally absent or withdrawn as a result of the war.

America is what they have in mind: a horizon, charged with expectations, visual desires, and longings. America is also what they carry with them – in the form of a small single record player in a car, a Faulkner or Alan Le May novel (The Searchers) in a jacket pocket or a relaxed attitude. When the heroes of KINGS OF THE ROAD don silly sunglasses, they imitate, and already ironize, American coolness. In his early films especially – ALICE IN THE CITIES, WRONG MOVE, and KINGS OF THE ROAD – the travelling heroes encounter both vestiges of traditional life and signs of an Americanized modernity. (It is an issue that permeates almost all of Wenders movies at different levels.) This modernity – juxtaposed with a cozy but old-fashioned tradition experienced as restrictive and claustrophobic – stands for the promise of the future and alienation at the same time: the temptations of a free, emotionally unfettered life always contain something dark and inscrutable, embodied almost symbolically in the ambivalent art dealer Ripley in THE AMERICAN FRIEND, played by Dennis Hopper. Even though this tension between tradition and modernity remains grounded in the specific situation in post-war Germany, it can be understood all over the world, perhaps even more so – certainly more visible so – today than at the time when the films were made.

Whether it is Robert/KAMIKAZE und Bruno/KING OF THE ROAD touring old movie theaters along the inner German border (KINGS OF THE ROAD) or the journalist Phillip Winter and the nine-year-old girl Alice driving across the Ruhr (ALICE IN THE CITIES) – documentary and fiction always sit side by side (in later films, the separation would be clearer). The wonderful camera work by Robby Müller preserves not only a landscape but also modes of being and ways of life that no longer exist. In the border zone, the filmmaker stumbles upon old movie theaters and elderly witnesses, seamlessly incorporating them into the filmic flow of events. During a conversation at the Berlinale film festival where he was awarded a Honorary Golden Bear, Wenders said: “Fiction has a strange quality to save places and save things from the past and preserve them.”

MASSOUD BAKHSHI

Born in 1972. Filmmaker. Lives in Tehran.

I remember when I saw first PARIS, TEXAS and WINGS OF DESIRE, I could not believe that their director could be a German! I needed years to know better Rilke and Hesse and then relate the modern German poetry to the modern German cinema. I discovered his friends and colleagues of the same generation: first Fassbinder and then Herzog and Volker Schlöndorff. It seemed they all look for the same thing in their very different films as each of them develops his very own language and style and narrates his own personal stories. But to me – as an Iranian always attached to and depending on his roots of poetry and literature background – Wim Wenders, and especially these two films, remained unique, intimate and magic, as if a person knowing my culture has made them. Best, Massoud

AHMAD ABDALLA

Born in 1979. Filmmaker. Lives in Cairo.

As a teenager who had a dream to be a musician 20 years ago, a friend gave me the soundtrack of PARIS, TEXAS. Just to listen to the music. I had no idea about the film or who made it. But there was a very warm dialogue in it, I was in love with it. And I kept listening to it and totally forgot about the music. This dialogue was inspiring for me at the time. Now – after 20 years – I make films, and I have seen all Wim Wenders films. But I decided not to see PARIS, TEXAS! It is amazing how a simple dialogue was that inspiring, and still is.

Saving and preserving: His drifters – eye-witnesses but also protagonists and players in a turning point in history – want to leave home, they want to get away from their parents and their elders, away from the forgotten and suppressed stories and traumatizations. On the road, they meet more emotionally crippled people, such as the man at the gravel plant (Marquard Bohm) who has just lost his wife in a car accident. The sufferings typical of an entire generation merge with individual stories.

WRONG ESCAPES, BACK HOME

In PARIS, TEXAS, running around as running away from oneself and others has been pushed to the point of negating one's identity. (In fact, Wenders also wanted to film "Stiller", the bestselling novel by Swiss writer Max Frisch about a man who denies being himself!) This is condensed to a symbolic image that opens the film: in the middle of the nowhere of the Mojave desert, which is also a spiritual desert, a yet unnamed character throws away his empty water can and stumbles across the stony plain. He is a dumb barbarian without memory, and it is only after talking with his brother and his son that he remembers having a home and a home country and that he wants to reunite his family. (In PARIS, TEXAS, the tension between the phantom pain of old Europe and the hopes placed in a new world has become an integral part of the title.) It is a less open, more dense, more abstract, more artistic film than its predecessors and in all its brilliance hints at a new stage in Wenders' oeuvre.

Most of the time, however, things are more cheerful and sociable: Leaving for the provinces or abroad (USA) is, after all, not a forced departure prompted by flight, displacement or economic suffering, as in the case of exile or diaspora. It is rather a searching movement that aims to explore new horizons. While Wenders' roamers like to be alone, nobody can be complete(ly) by him or herself – even the angels in WINGS OF DESIRE long for human company – and so they all need each other: they search for other identities elsewhere, make new friends, but eventually they return home. The two alienated heroes of KINGS OF THE ROAD veer from their route and embark on a spontaneous motorbike tour to where Bruno/King of the Road comes from to visit his mother's house. Phillip Winter, too, returning from the United States, drives back to Munich, after taking Alice home; it is only then that he is once again able to write.

EVERYTHING IS IN FLUX

With Wenders, wandering movements, horizons, vanishing points, even world views are no absolutes, but simply stages according to his characters' degree of maturity. This harks back to a literary tradition: WRONG MOVE is a reworking of Goethe's major Bildungsroman and coming-of-age novel of the young Wilhelm Meister, who needs to engage with all kinds of mentors, lovers, and secret societies before he finds his place. In the book, like in the movie, being on the road leads to a rejection of old role models – the title of the film suggests that some routes merely appear to be the right move, a move forward.

ALICE IN THE CITIES starts out at New York's JFK airport, depicting failed emigrants on their way back to Europe – the reporter Phillip Winter, who is not making any headway with his reportage, and Alice's mother Lisa. Their return to Europe is not a final one, however, new wanderings can happen – under different circumstances, pursuing new goals and missions. Here, the old pre-Socratic saying, "You cannot step into the same river twice," means: You will travel through the same country again and again in a different way. This is also true for Wenders himself: His first American project (HAMMETT) barely allowed the auteur director to realize his artistic ideas; he interrupted the shooting and returned to Europe. In Portugal, he visited fellow director Raoul Ruiz, who was stuck with his crew in a hotel, helped him gain access to film equipment so that he could finish his film and in return asked his crew to stay on a little longer. In between the continents, as it were, there emerged THE STATE OF THINGS, a film featuring an improvised plot and dialogues and wonderfully composed images blending the situation he encountered with personal experiences and cineastic references: The European film director Friedrich Munroe and his crew are waiting for their promised pay; Munroe finally goes searching for the vanished producer in the United States and finds him in the clutches of a film mafia which is not at all interested in investing in an artsy black-and-white feature. Following a chase by sinister string-pullers, the story takes a bad ending; it is both a reckoning with the commercialized Hollywood system and a tribute to the American gangster movie. Wenders would continue to return to the States to shoot movies. This ability and pleasure to engage with reality again and again anew makes Wenders appear to be a playful person – also when compared to the other major directors of the New German Cinema, that influential movement since the 1960s that, in the context of the 1968 movement, tried out entirely new forms of independent filmmaking.

KHALED EL HAGAR

Born in 1963. Filmmaker. Lives in Cairo.

Here is it, dear Amin, hope it is not too late: Wim Wenders is maybe the only German director who speaks to the whole world in his films, you do not need to be German or European to understand, enjoy his films; he is an artist who uses art, images, compositions to express his ideas and dreams; usually when I saw one of his works, the images are the things that stay with me a long time, and his images tell many, many stories.

SOHRAB MAHDAVI

Born in 1963. Art critic, editor and co-founder of tehranavenue.com. Lives in Tehran.

Amin e aziz, it is good to hear from you in any capacity. WINGS OF DESIRE set a small fire in my imagination as a young Iranian just arrived on the soil of the Empire. Back then, for me, Europeans were those who held the key to truth and somber reality. With WINGS OF DESIRE, the melancholy of the European outlook found a seat, or, better yet, took wing. Wenders had forayed into the heart of sadness. Later in life, I dropped the gatekeeper view of Europe. WINGS became just melancholic. With PINA, now, I had a chance to enjoy what the West had to offer. With THE SALT OF THE EARTH it showed me how the Western outlook is seeking a way out of the melancholy it so wants to dispel. I hope this is not vague. Let me know if it needs further explication. // gatekeeper: i mean europe (– the west) as the holder of earnest truth; – enjoyment: in me – when you don't think that a film is holding some high-brow truth, you enjoy its dance!; – melancholy: modern western cosmology is interested only in being. it considers non-being a privation of being, something evil. it doesn't deal with death head-on, as such it is beset by bouts of melancholia (title, interestingly, of yet another euro-auteur). death is a daily occupation of easterners. this is, of course, in the most general sense, but you can just throw it out there as my truth :)

BELMIN SÖYLEMEZ

Born in 1966. Filmmaker. Lives in Istanbul.

The first Wim Wenders film I saw was PARIS, TEXAS. I was 18 and curious about film and especially surreal films. The opening of the film, the image of a man walking decisively in the desert, really struck me. I found the lonely landscapes mystical. And although I didn't know too much about the dynamics of relationships then, the scene of Harry Dean Stanton and Nastassja Kinski talking in a booth left a deep impression. This dream-like scene seemed like a visual translation of a relationship and dis-communication between a woman and a man. A few years later, I saw WINGS OF DESIRE at the Istanbul Film Festival. It was a time when I desired to become a filmmaker but the idea seemed far away somehow. It was a time when we, as a group of young friends, were eager to discover different ways of storytelling in world cinema. The theater in Beyoğlu (Dünya Sineması then, Fitaş now to be exact) was full, and we could only find seats just behind the front row. We watched with great interest. After the film, we went to have some tea to discuss the film. We talked about the subway scene with the voice-overs. There was one point of the film I really liked. 'Isn't it great that only children could see the angels?,' I said. My friends made fun of me and said there was no such thing, and the children couldn't see the angels, and that I made it up. As I insisted, they also insisted. So I gave up, and in self-doubt, I thought maybe I did make it up. We didn't have Internet then, so I couldn't check the information. Sometime later, I read an article in a magazine, stating that the angels were invisible to everyone except the children. I was relieved and happy. Years later, I was looking through photography books in a 'cultural bookstore' in Berlin. I came across a book of photography by Wim Wenders. I took it and sat down in the crowded store, looking at his images and reading his poetic quotes. It felt like I had suddenly come across someone I knew well, in a city I am a foreigner to. Belmin Soylemez, Istanbul

THE NEW GERMANS

Rainer Werner Fassbinder, its most productive representative who focused on analyzing German post-war society and the Nazi past it had not yet come to terms with, saw himself as a political and social critic. His criticism of capitalist production and power relations was rather bizarrely mirrored by his demand to totally submit to his working methods – there was little room for play and humor. Another important filmmaker, Alexander Kluge, also aimed at taking stock and criticizing society through sometimes quite ironic portraits, documentary scenes, and alienation effects that invited the audience not just to consume the film but to actively engage with it.

Werner Herzog initially took a similarly escapist position as Wenders: his early film Stroszek about the experiences of a former prisoner who emigrates from Berlin to the United States was not that different from Wenders' road movies with its episodic, open-minded attempts to break free, and in Herzog's wonderful documentaries, his protagonists continue to head into the unknown from the civilized provinces. But with Herzog (like with his protagonists), this search for the new and the transgressive was more obsessive, more warlike; over the years, he was increasingly fascinated by the bizarre, by risk, by exceptional people and extreme athletes.

Wenders remains gentler and more interested in life. With him, things are rarely "final" and over. After the "happy ending" – if there is one –, the stories and developments continue and the characters accrue new experiences. In fact, Wenders is following some of his figures through several films – or perhaps they are following him. LISBON STORIES (1992) sees the reappearance of the male protagonists of ALICE IN THE CITIES and KINGS OF THE ROAD: summoned by his friend Friedrich Munroe, the journalist Phillip Winter comes to Portugal, only to find merely his traces, and once again, the search for somebody else leads one to find oneself.

Despite his wanderings, Wenders has always remained indebted to his German origins, his origins as a Rhinelander from Düsseldorf. There is nothing creole about him, nor is he an enthusiastic orientalist or exoticist, donning a second skin to suddenly shoot a film about the conflict in the Middle East, the war in Bosnia or the Latin American conquista. He takes a gentle approach to the foreign and the other, motivated by curiosity; he does not deliver statements but asks questions, and this why his documentaries have kindled a Cuba craze (BUENA VISTA SOCIAL CLUB) or an enthusiasm for modern dance (PINA).

It is in the backgrounds of his scenes and stories that he captures a central and currently virulent phenomenon of modernity: migration. It is a phenomenon that is bigger than the conflicted German-American terrain, where many of his stories and figures take place. While the German cinema continues to have difficulty finding an appropriate way to visually capture the migration society, while mainstream and arthouse films frequently revolve around an "organic German" bourgeois milieu, even the early Wenders film are "intercultural," almost in passing: among his pedestrians and extras, there are also Turks, Africans, Asians. A nice Italian guestworker family lives in the former apartment of Alice's grandmother – signs of societal changes as a result of industrial migration. Migration also takes place in the opposite direction: In PARIS, TEXAS, the well-known Swiss director and actor Bernard Wicki (THE BRIDGE) plays a veteran doctor who, with a heavy German accent, tells the main protagonist Travis (Harry Dean Stanton) that they are not welcome in a desert outpost in the American west.

WHAT TO LIVE FOR

The era of the New German Cinema – a major reckoning with the repression and entertainment culture of the post-war cinema – ended with the death of its most workaholic representative, Rainer Werner Fassbinder, with the rejection by then-Federal Minister of the Interior Friedrich Zimmermann to continue to fund these kinds of films, and with the capitulation of the auteur directors to an increasingly commercialized movie landscape. Never again has the German cinema given rise to so many talents, such productive energy and international significance as in those rebellious times.

There are, however, continuities and influences on the younger generations; numerous representatives continue to be active and successful, with many still committed to engaging with German history, the two German dictatorships, and the extremism of the protest movements. For some, the well-deserved breakthrough came only later in life: it was only in the 1980s that Edgar Reitz, who had already received multiple awards during the 1960s and 70s, gained wide acclaim from audiences and critics alike. His HEIMAT series, comprising three TV series and a movie, again and again engages with the landscape, the traditions and the inhabitants of the West-German Hunsrück region.

From a distance, the historical, political and economic transformations of the twentieth century exert their influence on the lives of the inhabitants of the remote province. DIE ANDERE

NEGAR TAHSILI

Born in 1980. Filmmaker. Lives in Tehran.

If you wonder what is the relationship between delusion and Wim Wenders you have to put yourself in my shoes! Some years ago I was making a documentary about a famous Iranian painter who was very much influenced by Wenders. For making the film I decided to work with some extracts of the movie WINGS OF DESIRE. I saw the film once again after many years / even for the first time and I realized these images are not only a film for me but also what I usually see when I have fever! An angel on a rooftop with his head down... "Delusion"! I wonder if deep inside me I was that much influenced by this image when I was a child or it just happens that Mr. Wenders and me, we have the same delusion and he used it for his film!

NOURI BOUZID

Born in 1945. Filmmaker, scriptwriter. Lives in Tunis.

Twenty years ago, I was sitting in my kitchen with my eleven-year-old daughter. She looked at a small black-and-yellow poster I had attached to the door; it was the poster of Wim Wenders' film KINGS OF THE ROAD. She asked me, "Papa, why did you put up this poster?" I answered, confusing her, "This is a German film, made by a director who knows better than any other how to film time." She was thoughtful, with a clever little smile, and then said: "Exactly, I don't have time!" In the years to come, she again and again curiously looked at the poster which to her seemed to hide something. Now, she has become an adult, a filmmaker who has just finished her first feature film. I have moved the poster and attached it to the ceiling, like a star. Still later, having become a bit nostalgic, she realized that film was also an astonishing, original and profound reflection on the cinema. She looked for the film, and watched it again and again. Through this film, she discovered the modernity of black and white. She saw the links to Antonioni and Wong Kar-Wai. Eventually, she became a part of the French famille de cinéma. Isn't that wonderful?

NECATI SÖNMEZ

Born in 1967. Filmmaker, festival director ("Documentarist"). Lives in Istanbul and Cairo.

Well, I love Wenders! I'd love to write a more proper article but I'm quite pressed for time nowadays (a lot of deadlines are around the corner! Thus, I answer you a little bit late). But here I try to put my feelings in a few sentences: In fact Wenders' films (especially WINGS OF DESIRE) are among the ones that motivated me to write on films and ultimately led me to be a critic. First time I saw WINGS OF DESIRE in 1989, before even being involved in any cinematic activity (I was a promising student at engineering school at that moment), and when I went out of the cinema I felt like I could write pages or talk for hours about that bizarre/poetic/utopian film. Two years later I would start to write film reviews/critics, and continue to do so till now. Eventually I saw ALICE IN THE CITIES, HAMMETT, PARIS, TEXAS, one after another... That was when UNTIL THE END OF THE WORLD came to the theatres of Istanbul in the early 90s. As a young enthusiastic film critic I went to see it the very first day at a morning session. I remember well that there were very few of us in the room, the film began but after a while, and the story started to take very puzzling twists. I was sure that something was wrong, and when I went to see the film again another day, I confirmed that on that first day the projectionist had mixed up the reels, and that's why we had to watch the whole story topsy turvy! Anyhow, at that time many of my colleagues were not very much impressed by the film, but I loved it, and it inspired me to write a good review. – That's it... You made me remember this funny anecdote – thanks! Best, Necati

HEIMAT (Home from Home), for which he was awarded the German Film Prize in 2014, looks back even further, highlighting incidents of the first wave of migration to Brazil in the early 19th century – exploration and appropriation of Heimat: There are multiple overlaps between the subject of Edgar Reitz and the work of Wenders, the more urbane filmmaker who takes his cues rather from the zeitgeist, modernity and change. "I am a German Romantic," is what Wenders says about himself. The most widely travelled among the German Heimat filmmakers, he explores art forms and genres as well as regions and lifestyles. To do so, he uses moving and driving around, landscape, melancholy, strong motifs and images, a sense of both the attractions and dark sides of the American way of life, and the importance of music both for his film and for his lost but never unredeemable figures.

Wenders put it more simply: "The question that I have been concerned with in all my films is, how does one manage, in our time, given everything that we experience and that the world is going through, how does one manage to figure out what to live for."

HAŞMET TOPALOĞLU

Born in 1968. Producer, scriptwriter. Lives in Istanbul.

WENDERS-LOVE

(or how I stopped being puzzled by and learned to love the new German cinema)

Dear Amin,

what a motivating topic is that! Wenders was one of my early icon figures of cinema (and still is). I discovered him in 1983 at the 2nd Istanbul Film Festival. However it was maybe too early for me because THE STATE OF THINGS left me lost and exhausted. Maybe Fassbinder's VERONIKA VOSS which I had watched a day before had already brought my with-mainstream-built film taste to a brink and THE STATE OF THINGS pushed me off the cliff :) Anyway, it stayed hidden beneath my "filmlove-surface" for a long while until I started watching Wenders films on VHS cassettes at the Goethe-Institut in Istanbul. I was a graduate of the Istanbul boys' school where I learned German for 7 years (all subjects – chemistry, math, biology – were in German). I liked a lot what I saw. Later, on a winter day in 1990, I had a critical exam of finance ahead of me at the uni. I took the boat back from the uni to go home and cram until the morning. When I reached Eminönü, I remembered that there was going to be a screening of KINGS OF THE ROAD at the Teutonia building of the Goethe-Institut (Semra Aktas, today based in Cologne, was then the assistant director of the institute and helped us, the film freaks, a lot to make the 16 mm copies available for a university showing).

I didn't hesitate one moment to run across the Galata Bridge, then up the Galip Dede ramp to reach the institute. It was already dark but the film started the moment I let myself on a chair. In just five minutes, it took me out of the reality of my exam, my house, the dinner waiting for me and so on. It was one of the most impressive films I had seen so far. As I was watching Vogler und Zischler wandering through a 'deserted' landscape once again, I got lost. But this time for good. When I came home late I couldn't go back to finance or accounting, the day ahead, uni, any daily, earthly routine. Maybe I had already made up my mind to go and study film – but that film made my belief stronger.
I finished business administration. Couldn't find a way to go to the U.S. to study film. Tried my chance at the German Film and Television Academy Berlin. Got rejected at the application stage. Went on to become a reporter only to be able to get on track in film production 25 years later from that day at Teutonia.

Just six months ago, when my wife Belmin and I were in Berlin for the summer, we went to buy some DVDs at a shop. I was in a bad mood somehow and Belmin got me a surprise present. I opened it and it was a book by Wenders: 'Places, strange and quiet.' She was hoping that it would inspire me about my mixed thoughts for my future projects. It absolutely did. Wenders' photos reminded me that pictures and feelings are the essence of ideas.

He is a great master and I am glad that you are going to write that essay.

Good luck and best regards,
Haşmet Topaloğlu



Otto Sander, Solveig Dommartin, Wim Wenders
DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wings of Desire)
1987

SKYWAY MOTEL IMAGE AS ANTI-IMAGE IN WIM WENDER'S FILMS

By Günther Hasenkamp

An airplane in the sky. The camera pans down, to the ocean. A man is sitting on the beach, taking a photo with a Polaroid camera. The ocean, the jetty. In front of him lie quite a few Polaroid photos. America, East Coast, North Carolina. The man is called Phillip and has been commissioned to write a text about "the American landscape" for a book publication. For hours, he drives along highways, past signs advertising Texaco, Surf City, Gulf, past the antenna tower of WTVR, past fast food restaurants. Evening, neon lights. He stops at the Skyway Motel. The TV in his room is showing a sappy romance that haunts his dreams. "Shut up!," he finally shouts at the TV set and throws it off the shelf.

These are the first fifteen minutes of ALICE IN THE CITIES (1973), Wim Wenders' "first real film," as he once said, the film where he "discovered his individual [cinematic] voice." Shot in black and white on 16 mm film. The two main characters are polar opposites: the grumpy journalist and the cheerful and much too clever nine-year-old girl called Alice. Like Alice in Wonderland. For Wenders' Alice, the wonderland is the "city." The grey landscape of the cities, in America just like in Germany, where every city looks the same. Alice's grandmother lives in one of them, and this is where both of them are going.

People take a lot of pictures in this film. One may almost say that the Polaroid camera is the third main character, besides Phillip and Alice. This is, after all, a film about images. At the time, in the early 1970s, the Polaroid camera was a novelty; Wenders was given a few cameras by the developing company to test them. "What I found fascinating about it," he once said in an interview, "was the uniqueness of the image: it only exists once. In that very image that is spewed forth by the device after the click, slowly, slowly taking on contours and eventually becoming wholly visible."

Every image an original, like a moment you capture with your own eyes. Every image a slow coming-into-being, something that is developing, that is not ready-made. Uniqueness instead of reproduction, creative individuality instead of industrial production. For Wenders, the invention of the Polaroid camera must have come at just the right time.

However, the exposition, the first quarter hour of the feature-length film, is about the impossibility of reproducing "reality" in an "image." Phillip flips through his Polaroid images, shaking his head: "They never show what you've really seen." Still, he does not give up. On the contrary, throughout the film, Phillip is taking pictures like mad. As though he – the character, or the director, that is an open question – wants to test whether it is even possible to mount an artistic defense against the ready-made images of the contemporary culture industry.

"Skyway Motel" is, of course, not a random name. It is an empty metaphor. Through its windows, one does not see (let alone reach) the sky, but only blinking neon lights. Commercialism everywhere, nothing but commercialism. Later in the movie, Phillip says: "The inhuman thing about American TV is not so much that they hack everything up with commercials, though that's bad enough, but in the end all programs become commercials. Commercials for the status quo." And you can't escape the images. At one point, Alice tells him about a nightmare she had: She is tied to a seat in front of a scary movie, she cannot run away nor can she close her eyes…

The "culture industry" was not in good standing among the members of the generation of 1968, a rebellious youth that Wenders also felt part of. According to the critics, TV and other media turned art into a commodity and the autonomous individual into a mere consumer. For Phillip, it is not just the images on TV but the entire "American landscape" that forms the monotonous backdrop to a consumer society. "America," Wenders once wrote, "became a nightmare only ten minutes after I left New York. Such a huge country where every village and

town was exactly like every other." In a world like this, the romantic Wenders hero has no choice but to become an aesthetic revolutionary. Phillip seeks to escape from the continuous and ubiquitous visual trash by creating images himself, albeit fugitive ones. He wants his images to correspond to reality the way he sees it, in order to feel "that I still exist."

"Digging up" the real, true images and letting them shine – this is a key motif in Wim Wenders' work. It is a motif that permeates his oeuvre and that is the reason why his films are often called "classic." It is also an important motif, because it is about the larger question of what art should be or do.

In his preface to "The Logic of Images" (1988), Wenders responded to the question of why he was making movies as follows: "I'm no great theorist. I tend not to remember things I've read in books. So I can't give you Béla Bálazs' exact words, but they affected me profoundly all the same. He talks about the ability (and the responsibility) of cinema 'to show things as they are'. And he says cinema can 'rescue the existence of things'. That's precisely it. I have another quote, from Cézanne, where he says: 'Things are disappearing. If you want to see anything, you have to hurry.' So back to the awful question: why do I make films? Well, because... Something happens, you see it happening, you film it as it happens, the camera sees it and records it, and you can look at it again, afterwards. The thing itself may no longer be there, but you can still see it, the fact of its existence hasn't been lost. The act of filming is a heroic act (not always, not often, but sometimes). For a moment, the gradual destruction of the world of appearances is held up. The camera is a weapon against the tragedy of things, against their disappearing. Why make films? Bloody stupid question!"

"To show things as they are" – today, we have, of course, become more skeptical. Postmodernity has taught us that all images are constructed, informed by interests, that it is more important than ever in our digital age to deconstruct rather than gaze or look naively. The Skyway Motel, the slow creation of authentic images, and the resentment of a homogenizing culture industry date from an earlier time – but that does not mean that such an aesthetic creed is outdated. Art can "impart the sensation of things," wrote Viktor Shklovsky in his essay "Art as Technique": "And so life is reckoned as nothing. Habitualization devours work, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war. 'If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been.'" This is exactly where art intervenes, to "increase the difficulty and length of perception," writes Shklovsky. "Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony."

Making the stone stony, reclaiming the conscious existence of things and of himself – this is what Phillip wants. Or, what Wenders wanted with this film, which he followed up with an enormously productive and varied oeuvre. "Skyway Motel" had been a false promise. Wenders has always rebelled through "images" (he later also became a celebrated photographer), so that his films are an invitation to go hunting for motifs, as it were. For there you find images that you will not forget, images that live on and that are understood all over the world. (This is impressively shown by the statements on Wenders that Amin Farzanefar collected from his film friends in Turkey, Iran, and across the Arab World.)

It does not come as a surprise, then, that this director would go on to make films about a choreographer (PINA) and a photographer (THE SALT OF THE EARTH). Wenders and Pina Bausch, the world-famous innovator of dance theater, were no doubt kindred spirits. Pina, too, was "no great theorist"; she was actually strangely taciturn and reserved when asked about her work. Words simply were not what she dealt in. Her "pieces" (that's what she called them) cannot be "retold." And yet one remembers them. And one also remembers Wenders' taciturn documentary about Pina Bausch, with its ur-images, relics of another time now set to reemerge.

Archetypes, then, true images in a false world. Or, as Wenders once said in a speech he gave on Pina Bausch: "In today's society, not all that glitters is gold. We are increasingly dealing in fake currency. If something has a particularly strong shine, it is often particularly unreal, artificial, fake. Fool's gold is the nice English term for the fake gold that one is attracted to. This is nowhere shown more clearly than in our entertainment industry, describing, evoking, even producing feelings. The pathetic gestures of an opera singer, the studied facial expressions in video clips or the imitation of emotions in every other TV show (let's not even talk about soaps), defy every notion of authenticity and frequently make you wonder whether it is possible to come across something convincing and halfway credible in any representation at all. The other day, I drank some orange juice, and while still swallowing it I began to feel sick. When I looked at the bottom of the plastic bottle, I read: Artificial substitute for imitation orange juice."

Images – and music. Wenders made several documentaries in which he searches, finds, "digs up" and presents music. His feature films contain sequences where musicians such as Nick Cave (WINGS OF DESIRE) or Madredeus (LISBON STORY) play one or several songs for minutes on end. Ry Cooder, the American slide guitarist and world music producer, produced a very catchy soundtrack to Wenders' PARIS, TEXAS, which critics hailed as the "American voice of landscape." Later, Cooder discovered the once-famous elderly Cuban musicians of the Buena Vista Social Club, and Wenders made a successful documentary about it. This film has a very clear structure: an interview followed by a full-length musical piece, and at the end a tableau vivant in the form of a big concert. A similar approach is taken by Wenders in his musical documentary THE SOUL OF A MAN, about blues musicians in the American South, and in ODE TO COLOGNE, a film about the Cologne-based rock band BAP. The pattern is always the same: It is about liberating music, the artifact, from the rubbish heap of a commercialized culture and to give it time, give it space, to exhibit it and let it unfold its "sound."

The truth as it manifests itself in the films by Wim Wenders has been, from his early works, an anti-truth to the "fool's gold" of the shopping mall or the media. It is an artistic truth that needs no words.

“I HAVE ALWAYS BEEN FASCINATED BY IMAGES.”

Wim Wenders





Rüdiger Vogler
ALICE IN DEN STÄDTEN (Alice in the Cities)
1974



Yella Rottländer
ALICE IN DEN STÄDTEN (Alice in the Cities)
1974



Yella Rottländer, Rüdiger Vogler
ALICE IN DEN STÄDTEN (Alice in the Cities)
1974

"You recognize a Wenders movie from ten miles away. There is always this seriousness, related to issues of identity and perception, that requires a certain kind of patience from the viewer." // Michael Althen, 2000

«تستطيع أن تتعرف على فيلم لفيندرز كما يقال من على بعد عشرة كيلومترات عكس الرياح. دايمًا به جدية ما خاصة بالأشياء المتعلقة بالهوية والإدراك الذي يتطلب من المشاهد شئ من الصبر.» \\ ميشائيل ألتين، 2000



Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla
FALSCHE BEWEGUNG (Wrong Move)
1975



Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla
FALSCHE BEWEGUNG (Wrong Move)
1975



Dennis Hopper
DER AMERIKANISCHE FREUND (The American Friend)
1987



"The cinema is Wenders' window on the world. He does not present the world, but invites the viewer to stop and have a look. His aim from the outset is to prolong the exploratory view of the world until the viewer sees what he understands. He is not interested in evidence, vouchers or documents. He says the cinema can describe things by showing them as they are." // Norbert Grob in Cinegraph

«إن السينما هي نافذة فيندرز على العالم. إنه لا يقدم العالم بل يدعو المشاهد للتوقف والنظر. هدفه من البداية هو الإطالة في النظرة الاستكشافية للعالم حتى يرى المشاهد ما يفهمه. لا يهمه الدليل أو القسيمة أو المستند. يقول أن السينما باستطاعتها أن تصف الأشياء باظهارها كما هي.» \\ نوربرت جروب في Cinegraph



Dennis Hopper, Lisa Kreuzer
DER AMERIKANISCHE FREUND (The American Friend)
1977



Hanns Zischler
IM LAUF DER ZEIT (Kings of the Road)
1976



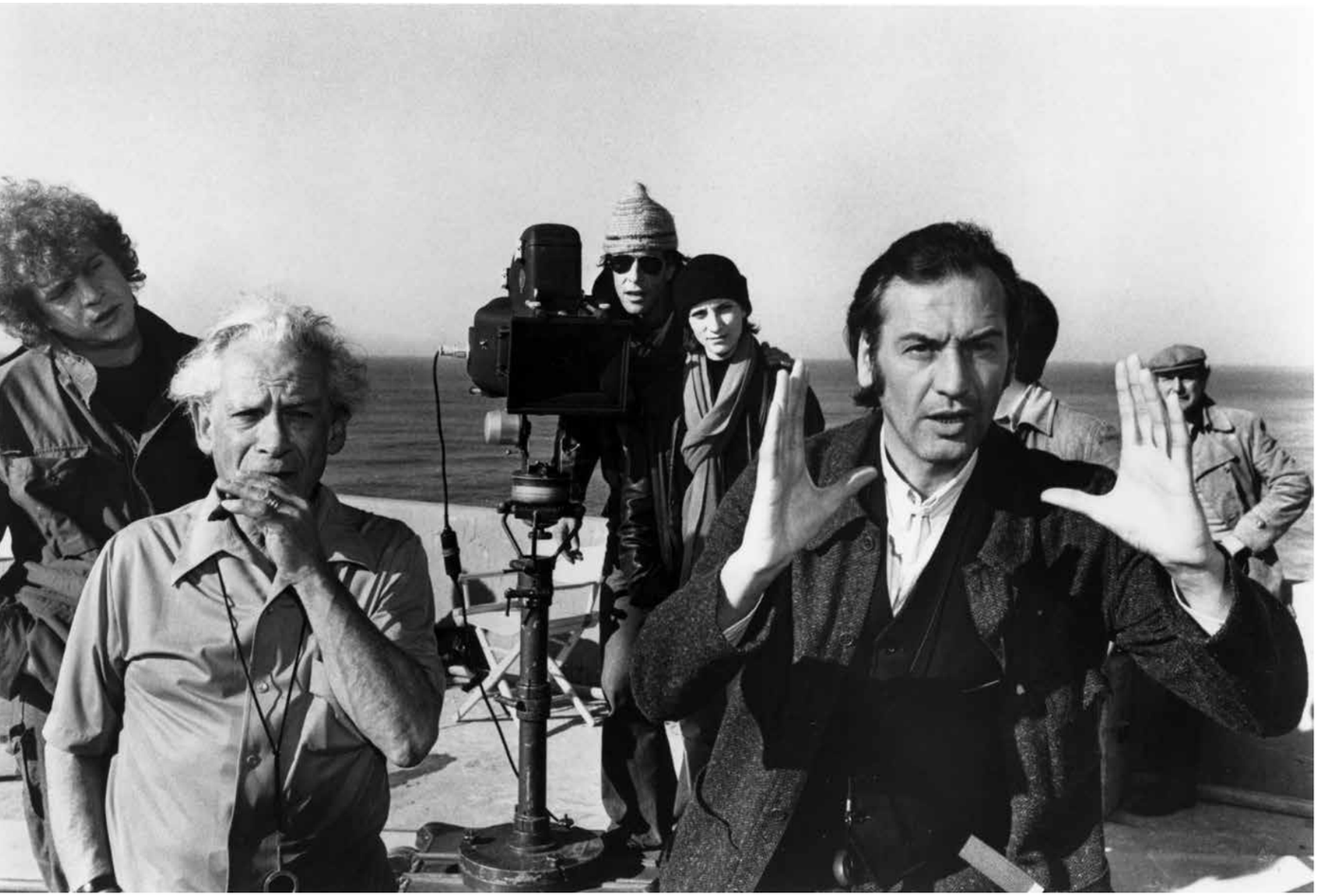
Rüdiger Vogler, Hanns Zischler
IM LAUF DER ZEIT (Kings of the Road)
1976



DER STAND DER DINGE (The State of Things)
1982

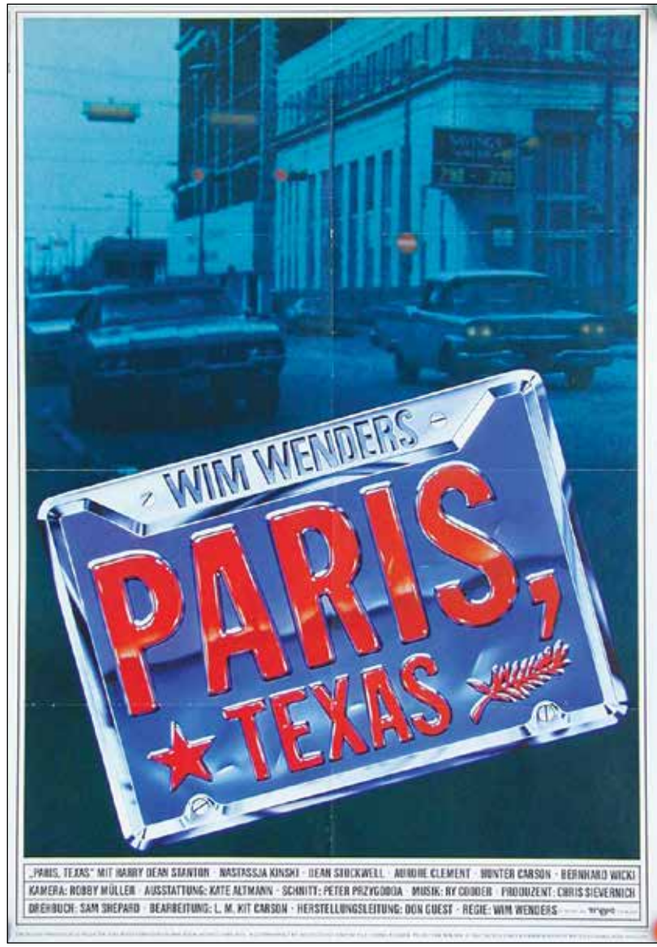
"In the film THE STATE OF THINGS by Wim Wenders, which follows the movements of a man who no longer wants to tell stories since life does not gel into stories, the German director Friedrich is visiting his former American camera man Joe Corby in Hollywood while searching for a producer who has left him and his team high and dry in Portugal with neither money nor film equipment. The unfinished film is called THE SURVIVORS. Friedrich takes leave from his American friend by quoting: 'I am at home nowhere, in no house, no country.' Words of a modern Odysseus. They could also be formulated by the melancholy travelers of the early Wenders movies who travel long distances, searching an image of themselves: from America to Germany (Alice in the Cities), from Glückstadt to the Zugspitze mountain (Wrong Move), along the inner-German border (Kings of the Road), between Hamburg, Paris and New York (The American Friend). Often these figures appear to be lost, without a destination, like an Odysseus who has forgotten that Ithaca exists. It was only in moving that they found themselves, in an indeterminate search." // Hans-Christoph Blumenberg, 1982

«في فيلم «واقع الأشياء» لفيم فيندرز الذي يتتبع تحركات رجل كف عن حكي القصص لأن الحياة لا تخضع للقصص يزور المخرج الألماني فريدريش صديقة المصور الأمريكي جو كوربي في هوليوود: إنه يبحث عن منتج تخلى عنه وعن فريقه تاركًا اياهم دون مال ولا مادة فيلمية في البرتغال. اسم الفيلم غير المكتمل هو Survivors (الناجون بحياتهم). ويودع فريدريش صديقه الأمريكي بهذه المقولة: «لا موطن لي، لا في أي بيت أو في أي بلد». إنها كلمات لأوديسيوس عصري. كما كان من الممكن أن تأتي على لسان أحد المسافرين البؤساء في أحد أفلام فيندرز الأولى، الذين قطعوا مسافات طويلة بحثًا عن صورة لذاتهم: من أمريكا إلى ألمانيا (فيلم «أليس في المدن») ومن جلوكشتاد حتى جبل تسوغ شبيتسه (فيلم «خطوة خاطئة») وعلى طول الحدود الألمانية (فيلم «ملوك الطريق») وما بين هامبورج وباريس ونيويورك (فيلم «الصديق الأمريكي»). كثيرًا ما تبدو الشخصيات تائهة وبلا هدف، كأوديسيوس الذي نسى إيثاكا. هم لا يجدون أنفسهم إلا في الحركة، في حالة البحث غير المحددة.» \\ هانز كريستوف بلومنبيرج، 1982



"The story is about a man who appears in the desert from out of nowhere and returns to civilization." // Wim Wenders on PARIS, TEXAS

«إنها قصة رجل يظهر في الصحراء من اللاشئ ويعود إلى الحضر.» \\ فيم فيندرز معلقًا على فيلم «باريس – تكساس»



DER STAND DER DINGE (The State of Things)
1982



Harry Dean Stanton
PARIS, TEXAS
1984

"[Wenders] welcomes American influences more than ever in terms of the film's aesthetics: these range from the painter Edward Hopper's images, the works of photographer Walker Evans, through to wonderful guitar music composed for the film by Ry Cooder, which acts like a kind of 'voice' and accompanies the characters on their journey. During one scene, on a bridge passing over a highway, the restless wanderer Travis meets an apparent madman who, though alone, is loudly lamenting the state of the world: a voice in the wilderness which represents this film's true landscape of the soul." // Hans-Günther Pflaum on PARIS, TEXAS

«أكثر من أي وقت مضى يرحب (فيندرز) بالتأثير الأمريكي فيما يخص جماليات الفيلم: إنها تمتد من الرسام إدوارد هوبر وصوره وأعمال المصور واكر افنز وحتى موسيقى الجيتار الجميلة التي لحنها للفيلم راي كودر التي بمثابة «صوت» مصاحب للشخصيات في رحلتهم. في إحدى المشاهد على جسر موصول بالطريق السريع يلتقى المتجول الأرق ترافيس رجلا يبدو أنه مجنون فرغم أنه وحده ينعى بصوت عال حال العالم: إنه الصوت في العراء البري الذي يمثل المشهد الحقيقي لروح الفيلم.» \\ هانز جونتر فلاوم معلقًا على فيلم «باريس – تكساس»

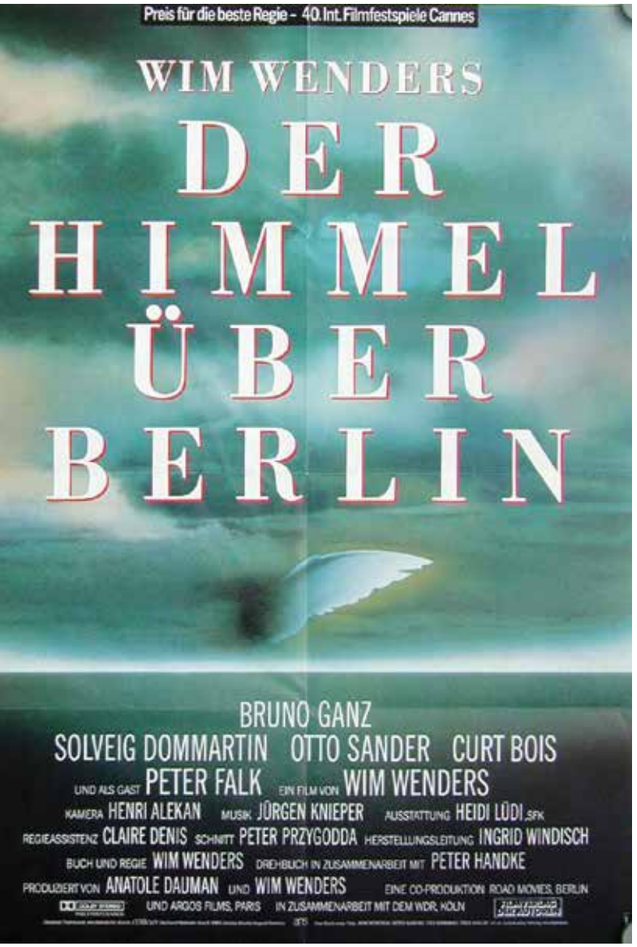




Hunter Carson
PARIS, TEXAS
1984



Nastassja Kinski, Harry Dean Stanton
PARIS, TEXAS
1984





Bruno Ganz, Otto Sander
DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wings of Desire)
1987





Bruno Ganz, Otto Sander
DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wings of Desire)
1987



"The angels have been in Berlin since the end of the war, condemned to remain there. They have no kind of power and are only onlookers, watching what happens without the slightest possibility of taking a hand in any of it. Previously, they had been able to influence things; as guardian angels they could at least give whispered counsel, but even that is now beyond them. Now they are just there, invisible to man, but themselves all-seeing. They have been wandering around Berlin for forty years now. […] So it can't come as a complete surprise that one day an angel has the extraordinary notion of giving up his angelic existence for a human life! It's never been done. Perhaps the angels know as much. But the consequences are unknown." // Wim Wenders, The Logic of Images

«الملائكة في برلين منذ نهاية الحرب، محكوم عليهم أن يبقوا. لا سلطة لهم من أي نوع وهما ليسوا سوى مشاهدين، يشاهدون ربما دون أدنى إمكانية التدخل في أي شئ. قبل ذلك كان لديهم القدرة على التأثير على الأشياء، كملائكة حارسة كان بوسعهم على الأقل همس النصائح ولكن حتى ذلك أصبح الآن خارج أيديهم. الآن أصبحوا مجرد كائنات موجودة غير مرئية للبشر في حين يروا هم كل شئ. يجوبون برلين منذ أربعين عام. من ثم من غير المستغرب تمامًا أن يفكر أحد الملائكة ذات يوم أن يستبدل وجوده الملائكي بحياة بشر. شئ لم يحدث من قبل. ربما تعلم الملائكة هذا إلا أن التوابع غير معلومة.» \\ فيم فيندرز، The Logic of Images



Bruno Ganz, Otto Sander
DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wings of Desire)
1987



Bruno Ganz
DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wings of Desire)
1987



Bruno Ganz
DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wings of Desire)
1987



"It's always a place calling the people and history. In PARIS, TEXAS, it was the American West, in UNTIL THE END OF THE WORLD, it was Australia. In Germany, the feeling was strongest along the Rhine or at the inner-German border. History is a kind of intersection between the possibilities of this place and the people who turn up there." // Wim Wenders in an interview with Michael Althen, 1995

«دائمًا ما يكون هناك مكان ينادي الناس والقصة. في فيلم «باريس – تكساس» كان هذا المكان هو الغرب الأمريكي وفي فيلم «حتى نهاية العالم» كان المكان أستراليا. أما في ألمانيا كان هذا الشعور عادة ما ينتابني بقوة على طول نهر الراين أو عند الحدود الألمانية الألمانية. القصة هي نوع من نقاط تقاطع ما بين إمكانيات المكان والأشخاص التي تأتي اليه.» \\ فيم فيندرز في حوار مع ميشائيل ألتين، 1995



Teresa Salguerio
LISBON STORY
1995





Michelle Williams
LAND OF PLENTY
2004



Sarah Polley, Sam Shepard, Tim Roth
DON'T COME KNOCKING
2005



Pina Bausch

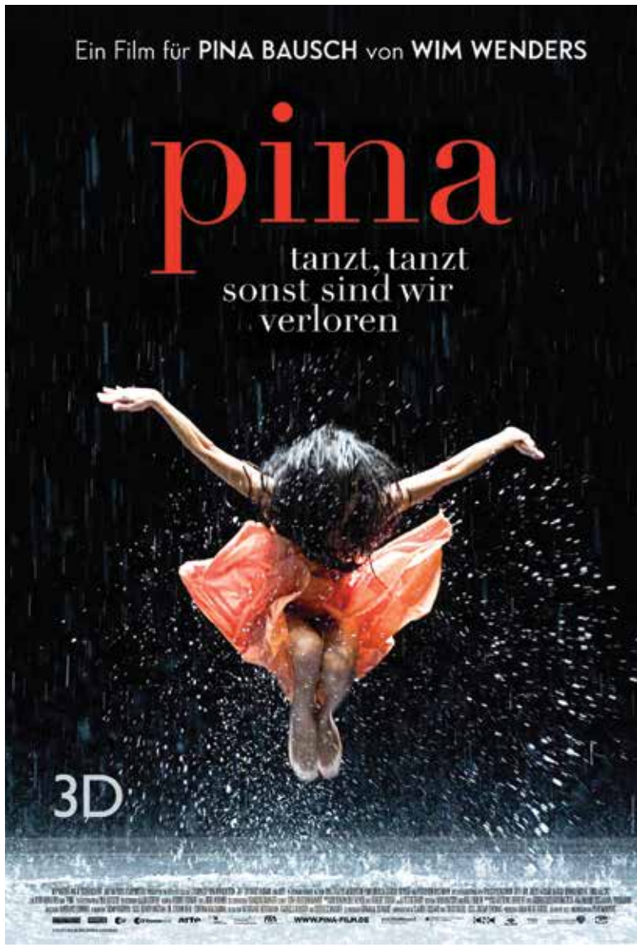


PINA
2011

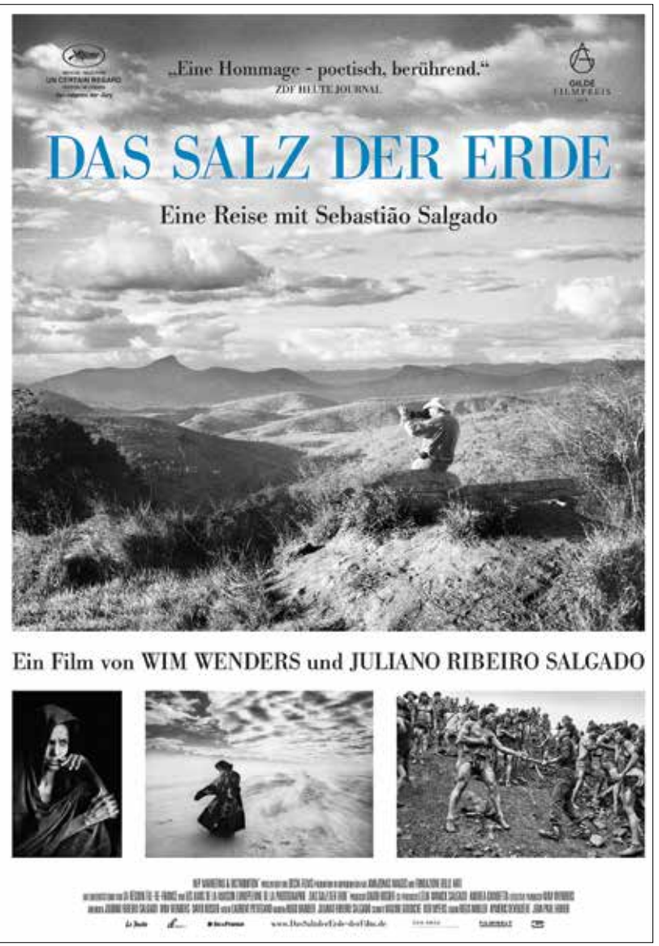


"If anything like a hero exists in my films, then he would be called 'Odysseus,' and the characters in my films would be his friends who are trying to find him to tell him that it is still too soon to come home." // Wim Wenders, 1982

«إذا كان في أفلامي ما يشبه البطل كان اسمه سوف يكون أوديسيوس، وكانت الشخصيات في الفيلم أصدقاء له يبحثون عنه حتى يقولوا له أن وقت العودة لم يحن بعد.»
\\ فيم فيندرز، 1982



PINA
2011


„Eine Hommage - poetisch, berührend."
ZDF HEUTE JOURNAL
DAS SALZ DER ERDE
Eine Reise mit Sebastião Salgado
Ein Film von WIM WENDERS und JULIANO RIBEIRO SALGADO

إلى نسيان ما قرأته في الكتب، لذا فلن أستطيع أن أتلو نص ما قاله بيلا بيلاش بالحرف الواحد ومع ذلك تركت كلماته في أثرًا عميقًا. فهو يتحدث عن مقدرة (ومسئولية) السينما في أن «تظهر الأشياء على ما هي عليه». ويقول أن السينما بامكانها أن «تنقذ وجود الأشياء»؛ هذا هو بالضبط. كما تحضرني مقولة أخرى لسيزان إذ يقول إن: «الأشياء تختفي وإذا أردت أن ترى شيئًا فعليك أن تسرع». وعودة إلى هذا السؤال البغيض : لماذا تصنع الأفلام؟ أصنعها لأن ... شيئا ما يحدث، وانت تراه يحدث وتصوره وهو يحدث وتراه الكاميرا وتسجله وتستطيع أن تراه مرة أخرى لاحقًا. قد يكون الشئ نفسه اختفى من الوجود ولكنك لا تزال تستطيع أن تراه فاذن لم تضع حقيقة وجوده. إن التصوير عمل بطولي (صحيح ليس دائمًا ولا كثيرًا ولكن أحيانًا). للحظة نوقف التدمير التدريجي للعالم الظاهر. الكاميرا سلاح ضد مأساة الأشياء وضد اختفاءها. لماذا نصنع الأفلام؟ يا له من سؤال أحمق!

«أن تظهر الأشياء على ما هي عليه» مقولة أصبحنا اليوم أكيد نراها بتشكك. فقد تعلمنا في عصر ما بعد الحداثة أن كل ما هو في شكل صورة هو بناء، يحركه مصلحة ما، وأنه في العصر الرقمي أصبح من المستحسن أكثر من أي وقت مضى استبدال رؤية الساذجة بالتفكيكية. أما سكاي واي موتيل والتركيب البطئ لصور حقيقية والغضب المنصب على صناعة ثقافية تقوم بتمييع كل شئ هي من زمن سابق على ذلك – مما لا يعني أن مثل هذه العقيدة الجمالية أصبحت بالية اليوم. يستطيع الفن أن «يعيد الشعور بالأشياء مرة أخرى»، هذا ما قاله فيكتور شكولوفسكي في مقاله Die Kunst als Verfahren ويقول «تضيع الحياة وتتحول إلى عدم. الأتمتة تلتهم الأشياء، الملابس والأثاث والمرأة وأهوال الحرب. إذا كانت الحياة المعقدة تمر كلها على العديدين دون أن يدركوها، إذن فهي وكأنها لم تكن.» ويكتب شكولوفسكي إن الفن يتدخل في هذا الموضع بالذات عندما «تزيد صعوبة ومدة الادراك»... حتى نعيد الشعور بالحياة مرة أخرى ونحس بالأشياء وحتى يكون الحجر حجرًا يوجد هذا الشئ الذي نطلق عليه الفن.»

أن يكون الحجر حجرًا، أن نعيد الأشياء والذات إلى الوجود المدرك – هذا ما يريده فيليب. أو ما أراده فيندرز بصناعته لهذا الفيلم والذي استتبعته أعمال منتجة ومتنوعة بشدة. سكاي واي موتيل – كان وعدًا كاذبًا كما اتضح. طالما تمرد فيندرز بـ»الصور» (وأصبحت له مكانة مرموقة كمصور فيما بعد) حتى أننا نستطيع أن نصطاد الموتيفات من أفلامه. لأننا نجد لديه صور لا تنسى، صور لها دوام ويفهمها الناس حول العالم. (والشاهد على ذلك بعض التصريحات المؤثرة جدًا عن فيندرز قام أمين فارزانفار بتجميعها من أصدقاءه من محبي الأفلام في تركيا وايران والعالم العربي). فما العجب اذن أن نجد هذا المخرج عينه هو من يصنع أفلام عن مصممة الرقص (فيلم «بينا») وعن مصور فوتوغرافي (فيلم «ملح الأرض»). ولا شك أننا نجد قرابة روحية لافتة بين فيندرز وبينا باوش المجددة للمسرح الراقص التي نالت شهرة عالمية. «بينا» أيضا لم تكن «منظرة كبيرة» بل أنها كانت مقلة في الكلام ومتحفظة عند سؤالها عن عملها. فالكلام ليس مهنتها ببساطة. أعمال بينا باوش (التي كانت تطلق عليها بالانجليزية pieces قطع) لا يمكن أن يعاد حكيها مرة أخرى. ومع ذلك نتذكرها، كما نتذكر الفيلم فيندرز الوثائقي عنها المقل أيضًا في كلماته لأنه عبارة عن صور أصلية كالتي بقت من زمن آخر والتي عادت الآن للظهور. أصل الصور، أي الصور الحقيقية في عالم مزيف. أو كما قال فيم فيندرز ذات مرة موجهًا كلامه إلى بينا باوش: «في مجتمعنا اليوم ليس كل ما يلمع أصله من ذهب. كل مدى تقابلنا العملات المزيفة. وكثيرًا عندما يكون بريق الشئ شديدًا يكون أكثر زيفًا واصطناعًا "fake"، يوصف بالتعبير الانجليزي الجميل بـ»ذهب المغفلين» fool's gold الذي يطلق على الذهب الزائف الذي ننخدع فيه. هذا لا يظهر لنا جليًا كما يظهر في صناعة الترفيه اليوم، عندما توصف المشاعر بل تشحذ وأخيرًا تصطنع.

إن الإيماءات المسرحية التي يقوم بها مغني الأوبرا وحركات الوجه في أفلام الفيديو أو التقليد المجرد للمشاعر في نصف المسلسلات (دون ذكر المسلسلات الطويلة Soap Operas) لهي هزء من كل معاني الأصالة وتدفعنا في كثير من الأحيان إلى الشك بامكانية أن نجد اليوم في أي عمل شئ مقنع أو به أي شئ من المصداقية على الاطلاق. ذاك اليوم تجرعت رشفة من عصير البرتقال فشعرت بالغثيان والمشروب ينزل في جوفي. وعندما نظرت إلى العبوة البلاستيكية رأيت مكتوبًا بالانجليزية: «بديل طبيعي لعصير البرتقال الصناعي».

الصور – والموسيقى. أخرج فيندرز عدة أفلام وثائقية بحث فيها عن الموسيقى فوجدها، فـ»استخرجها» فقدمها. حتى في أفلامه الروائية هناك مقاطع يعزف فيها موسيقيين مثل نيك كيف (فيلم «السماء فوق برلين») أو ماديدوس (فيلم «قصة لشبونة») أغنية أو عدة أغاني لدقائق طويلة. وقام عازف جيتار السلايد والمنتج الموسيقى العالمي راي كودر باانتاج موسيقى تصويرية تعلق بالذهن لفيلم «باريس – تكساس» التي فُسرت على أنها «الصوت الأمريكي للطبيعة». فيما بعد اكتشف كودر عازفي موسيقى من كوبا في «النادي الاجتماعي بوينا فيستا» الذين كانوا ذا شهرة في يوم من الأيام لكنهم كبروا الآن وأخرج فيندرز فيلمًا وثائقيًا ناجحًا عنهم. بنية الفيلم منظمة بشكل منهجي جدًا: مقابلة شخصية يليها مقطع موسيقي كامل وهكذا دوليك وفي النهاية مشهد حي بحجم حفل موسيقي ضخم. وبطريقة مشابهة تقريبًا يعمل فيندرز في أفلامه الوثائقية الموسيقية The Soul of a Man عن موسيقى البلوز في الجنوب الأمريكي وفيلم Viel passiert (فيلم عن فرقة موسيقى روك بي أه با BAP بمدينة كولونيا). النمط يتكرر هو نفسه، الموضوع هو تحرير الموسيقى، المنتج، من بين ركام الثقافة التجارية لإعطاءها الوقت والمجال لتتألق وينطلق صوتها.

إن الحقيقة كما تظهر في سينما فيم فيندرز منذ أفلامه الأولى هي الحقيقة المضادة «لذهب المغفلين»، الموجودة في المتاجر أو الإعلام. هي حقيقة فنية لا تحتاج للكلمات.

سكاي واي موتيل الصورةكصورة مضادة في أفلام فيم فيندرز

بقلم جونتر هازنكامب

طائرة في السماء – ثم تهبط الكاميرا بكدرها أسفل إلى البحر. على الشاطئ يجلس رجل يلتقط صور بكاميرا الصور الفورية. البحر... المرسى... صور كثيرة ملتقطة ملقاة أمامه. أمريكا... الشاطئ الشرقي (نورث كارولينا). اسمه فيليب وهو مكلف بالكتابة عن «المناظر الطبيعية الامريكية» لاصدار كتاب. لسعات طويلة يجوب الطرق السريعة مرورًا بلافتات دعاية تكساكو وسورف سيتي والخليج وبرج الهوائي لمحطة دبليو تي في أر ومطاعم الوجبات السريعة. في المساء... اضاءة النيون. ينزل سكاي واي موتيل. يعرض التلفاز بالغرفة فيلمًا مبتزلا يطارده حتى المنام فيصرخ في جهاز التلفاز أن «يخرس» ويطرحه أرضًا.

هذه هي أول خمسة عشر دقيقة من فيلم «أليس في المدن» (1973) لفيم فيندرز الذي وصفه ذات مرة بأنه «أول فيلم حقيقي» له الذي وجد فيه «صوت الراوي». استخدم في التصوير فيلم 16 مم بالأبيض والأسود. بطلان على نقيض بعضهما البعض : الصحفي ذا المزاج العكر من جانب والطفلة أليس صاحبة التسع سنوات المبتهجة التي يفوق ذكاءها سنها. هذه الأليس، مثلها مثل أليس في بلاد العجائب، تعتبر المدينة هي بلاد العجائب. بحر رمادي من المدن في أمريكا كما في ألمانيا تشبه كل مدينة الأخرى وفي مكان ما تقطن جدة أليس وإلى هذا المكان بتجهان.

الفيلم ملئ بالتصوير الفوتوغرافي فإلى جانب فيليب وأليس تكون البطولة الثالثة إذا صح القول للكاميرا البولاروید إذ أنه فيلم عن الصور. كاميرا البولاروید في ذلك الوقت في بداية السبعينيات كانت اختراع جديد تمامًا؛ وقد حصل فيندرز على عدد من الكاميرات من الشركة المنتجة للتجريب. وقال عنها ذات مرة في مقابلة شخصية أن «ما أبهرني فيها هي أن الصورة غير متكررة إذ لا يوجد منها سوى نسخة واحدة هي التي تخرج من الجهاز بعد الضغط على زر التصوير ثم تتضح ملامحها رويدًا رويدًا حتى تظهر في شكلها النهائي.»

فكل صورة إذن هي نسخة أصلية كاللحظة التي تلتقطها العين. وكل صورة هي ظهور بطئ لشئ في طور التكوين لم يكتمل بعد. الأصالة لا إعادة الانتاج والابداع لا التصنيع. ويبدو أن ابتكار كاميرا البولاروید بالنسبة لفيندرز أتى في التوقيت المناسب.

إلا أن موضوع العرض في أول ربع ساعة من الفيلم الذي يملأ الأمسية هي استحالة أن تعكس «الواقع» في شكل «صورة». يقلب فيليب صوره الفورية وهو يهز رأسه قائلا : «لا تجد في الصور أبدًا ما رأيته». ومع ذلك فهو لا يستسلم. بل بالعكس فعلى مدار الفيلم يصور بلا كلل ولا ملل، وكأنه – البطل أو المخرج، فلنطرح الأمر هكذا – أراد أن يجرب إذا كان ما زال بالإمكان أن يصمد الفن في الحاضر أمام صور صناعة الثقافة الجاهزة.

اسم سكاي واي موتيل بالطبع لم يأتي صدفة. المجاز مفرغ من معنى. النافذة لا يُرى منها السماء ناهيك عن الوصول إليها، بل لا ترى سوى إضاءة النيون الصارخة. التجارة، لا شئ سوى التجارة في كل مكان. يقول فيليب لاحقًا في الفيلم: «السمة اللانسانية في التلفاز الأمريكي ليست أنهم يقطعون كالشئ بالاعلانات، مع أن هذا في حد ذاته أمر سئ بما يكفي، لكن البرامج كلها في النهاية أصبحت عبارة عن اعلانات؛ الاعلانات هي الأساس.» ولا فرار من الصور. في مرة تحكى أليس الصغيرة عن هذا الكابوس: تجلس مربوطة في كرسي أمام التلفاز الذي يعرض «فيلم رغب» ولا تستطيع أن تركض منه ولا أن تغلق عينيها.

لم تتمتع «صناعة الثقافة» بين أوساط جيل عام 1968، جيل الشباب المتمرد الذي كان فيندرز يشعر بالانتماء إليه، بسمعة طيبة. إن التلفاز وغيره من الوسائط تحول الفن إلى سلعة والفرد المستقل إلى كائن لا يراد منه شئ سوى أن يقوم بالشراء. فيليب لا يعتبر صور التلفاز فحسب بل «المشهد الأمريكي» كله ليس إلا ساحة رتيبة لمجتمع استهلاكي. وفي مرة كتب فيندرز : «تحولت أمريكا إلى كابوس بعد مغادرتي لنيويورك بعشرة دقائق. هذا البلد العملاق الذي تجد فيه كل قرية وكل مدينة نسخة طبق الأصل من الأخرى.» في عالم كهذا لا يسع أبطال فيندرز الرومانسيين إلا وأن يتحولوا إلى ثوار من أجل الجمال. يريد فيليب الهروب من مقلب قمامة الصور التي لا تنتهي بأن يلتقط هو بنفسه الصور وإن كانت خاطفة. يجب أن تكون صور متطابقة مع الواقع الذي بذهنه حتى يشعر كما يقول : «بأني لا زلت موجود».

«إستخراج» الصور الواقعية الحقيقية وفي نفس الوقت تركها ليسطع ضوءها. هذه هي التيمة المفتاحية في سينما فيندرز. تيمة تترك آثرها الطويل في أعماله والتي كانت سببًا في إطلاق صفة «الكلاسيكية» على سينما فيندرز. ولكن أهيمية التيمة تنبع كذلك من طرح السؤال عن مهمة الفن بشكل عام.

يقول فيندرز ردًا على سؤال لماذا تصنع الأفلام في مقدمة Die Logik der Bilder في عام 1988: «لست منظرًا بارعًا، فأنا أميل



Wim Wenders, Compay Segundo
BUENA VISTA SOCIAL CLUB
1999

نجاتي سونميز

ولد في عام 1967، صانع أفلام، مدير مهجان («دوكوميتاريست»)، مقيم ما بين اسطنبول والقاهرة

أعشق فيندرز حقيقة! كنت أتمنى أن أكتب عنه مقال يليق به أكثر لكنى لا أجد الوقت هذه الأيام (مواعيد التسليم تلاحقنى من كل جانب، لذا تأخرت عليك فى الرد). إلا أنى سأحاول هنا أن ألخص مشاعري في بضعة جمل: الحقيقة أن أفلام فيندرز، وخاصة فيلم «سماء فوق برلين»، من الأفلام التي حفزتني للكتابة عن الأفلام وأن أصبح ناقدًا فى النهاية. أول مرة أشاهد فيه فيلم «السماء فوق برلين» فى عام ١٩٨٩ حتى قبل أن يكون لي أي نشاط في مجال السينما (كنت طالبًا في الهندسة ذا مستقبل واعد آنذاك) خرجت من دار العرض وأنا أشعر بأنى سأكتب الصفحات أو سأتكلم لساعات عن هذا الفيلم الغريب، الشاعري، الأوتوبى. وبعد عامين بدأت في كتابة النقد السينمائي والتغطيات واستمر فى ذلك حتى اليوم. ثم ذات يوم شاهدت أيضًا أفلام «أليس فى المدن» و«هامت» و«باريس – تكساس» وأحد تلو الآخر حتى وصل دور العرض في اسطنبول فيلم «حتى نهاية العالم» في بداية التسعينيات. فذهبت وأنا الناقد الشاب المتحمس لأحضر العرض في اليوم الأول في الحفلة الصباحية. وأتذكر جيدًا أن عدد الجمهور في الصالة كان قليل وبدأ الفيلم لكن بعد فترة وجيزة بدأت أحداث القصة تتطور بطريقة مربكة. شعرت بأن هناك خطأ ما بالتأكيد وذهبت في اليوم التالي لأعيد مشاهدة الفيلم مرة أخرى. تأكدت من أن عارض الأفلام في اليوم الأول خلط البكر وأننا شاهدنا الأحداث رأسًا على عقب! على أية حال لم يترك الفيلم لدى العديد من زملائي انطباعًا قويًا في ذلك الوقت الا أنني أحببته كثيرًا وقد ألهمني أن أكتب عنه عرضًا جيدًا. هذا هو كل شئ... لقد ذكرتني بهذه القصة الطريفة – شكرا وتحياتي – نجاتي

وأساليب الحياة. يستخدم في ذلك الحركة والسفر والمناظر الطبيعية والحزن والموتيفات والصور القوية وحس بقوة جاذبية «طريقة الحياة الأمريكية» كما بجوانبها المظلمة وأهمية الموسيقى في الفيلم كما بشخصياته التائهة التي لا ينقطع الأمل في انقاذهم أبدًا.

أما فيندرز فلديه مخلص أكثر بساطة ويقول : «إن السؤال الذي طالما شاغلني في كل أفلامي هو كيف نستطيع في هذا الزمن بعد ما مر علينا من تجارب وما شهده العالم، كيف نتمكن من معرفة السبب الذي نعيش من أجله.»

هشمت توباولو

ولد في 1968، منتج وكاتب سيناريو، مقيم في اسطنبول

فيندرزي – الحب
(أو كيف كفيت عن الاندهاش من السينما الألمانية الجديدة وتعلمت أن أحبها)

عزيزي أمين،
يا له من موضوع محفز! إن فيندرز كان ومازال من أوئل الشخصيات التى أعتبرها أيقونية فى السينما. لقد اكتشفته فى عام 1983 في مهرجان الفيلم الثاني في اسطنبول. إلا أني لم أكن مهيئًا بعد لفهمه، ففيلم «واقع الأشياء» تركني حائرًا ومنهكًا. لربما أوصلني فيلم فاسبندر «فيرونيكا فوس» الذي كنت شاهدته في اليوم السابق وذائقتي الفيليمية التقليدية إلى الحافة فدفعني فيلم فيندرز من فوق الحافة. على أية حال بقى خافيًا أسفل «سطح حب الأفلام» لمدة طويلة حتى بدأت مشاهدة أفلام فيندرز على شرائط الفيديو في معهد جوته باسنطبول. كنت تخرجت من المدرسة الثانوية الألمانية بنين باسطنبول حيث تعلمت الألمانية لمدة سبع سنوات (ودرست في كل المستويات الكيمياء والرياضيات والأحياء باللغة الالمانية). وأعجبني ما رأيت كثيرًا. لاحقًا في يوم في شتاء 1990 كان علي أن أجتاز إمتحان مهم في مادة الموارد المالية في الجامعة. فعدت الى المنزل بالمركب من الجامعة لأنكب على الاستذكار حتى الصباح. عندما وصلت الى محطة امينونو تذكرت عرض فيلم "ملوك الطريق" في مبنى توتونيا في معهد جوته (كانت سمرا أكتاس المقيمة في مدينة كولونيا حاليًا مساعدة مدير المعهد آنذاك وساعدتنا نحن عاشقي الأفلام كثيرًا لنستطيع عرض نسخ 16 مم في الجامعة).

فلم أتردد لحظة لعبور جسر جالاتا وشارع جالیب دیدي لأصل إلى المعهد الواقع في منتصف المنحدر. كان الظلام قد حل في القاعة لكن الفيلم لم يبدأ إلا فور جلوسي على الكرسي. في خمس دقائق فقط أنساني الواقع والإمتحان والمنزل والعشاء الذي كان ينتظرني. فقد كان من أكثر الأفلام تأثيرًا رأيته حتى ذلك الوقت. شعرت وأنا أشاهد فوجلر وتسيشلر وهم يجوبون الخلاء «المهجور» مرة أخرى، أني تائه. ولكن هذه المرة للأبد. عند عودتي إلى المنزل متأخرًا لم أستطع أن أعود إلى التمويل والمحاسبة أو اليوم التالي أو الجامعة أو الحياة اليومية العادية. ربما كان عزمي بأني سوف أتجه لدراسة السينما قد عقد قبل ذلك – ولكن هذا الفيلم قوي من عزيمتي.
أنهيت دراستي في إدارة الأعمال ولم أستطع أن أجد طريقًا للذهاب إلى الولايات المتحدة لدراسة السينما. حاولت في DBFF ولكن قوبل طلبي بالرفض فبدأت في الصحافة وذلك للدخول إلى إنتاج الأفلام بعد مرور 25 عامًا من هذا اليوم في توتونيا.

قبل ستة أشهر فقط عندما كنت مع زوجتي بلمين في برلين لقضاء الصيف دخلنا محل لشراء بعد الأفلام الدي في دي. لسبب ما كنت في حال سئ مزاجيًا ففاجأتني بلمين بهدية. عندما قمت بفتحها وجدتها كتابًا لفيندرز: Places, strange and quiet. كان أملها في ذلك أن يلهمني لأرتب أفكاري المشتتة للقيام بمشروعات مستقبلية. وهذا ما حدث. ذكرتني صور فيندرز بأن الصور والمشاعر هي التي تشكل أساس الأفكار.

إنه معلم كبير وأنا سعيد بأنك سوف تكتب عنه مقال.
تمنياتي بالتوفيق وتحياتي
حشمت توبالوغلو

بلمين سويليميز

ولدت في عام 1966، صانعة أفلام، مقيمة في اسطنبول

أول فيلم شاهدته لفيندرز كان فيلم «باريس – تكساس». كنت في 18 من العمر وكانت الأفلام خاصة الأفلام السوريالية تستثير فضولي. في أول مشهد للفيلم دهشت جدًا من منظر الرجل الذي يتجول بخطى ثابتة في الصحراء. أشعرتني المناظر الموحشة بالغموض. وبالرغم أني لم أعرف الكثير عن ديناميكية العلاقات آنذاك ترك مشهد الحوار الدائر في الكبينة بين هاري دين ستانتون وناستاسيا كينسكي انطباعًا قويًا لدي. هذا المشهد الذي بدى كالحلم كان بمثابة ترجمة بصرية للعلاقة والحوار المفرغ بين رجل وامرأة. وبعد مرور عدة سنوات شاهدت فيلم «أجنحة الرغبة» في مهرجان اسطنبول للفيلم. في ذلك الوقت كانت لدية الرغبة في أن أصبح صانعة أفلام ولكن الفكرة بدت لي بعيدة نوعًا ما. كان وقتًا كنا فيه كمجموعة من الأصدقاء الشباب شغوفين باكتشاف الأساليب المختلفة لسرد القصة في عالم السينما. كانت قاعة العرض في بيوغلو (دنيا سنيمازي والآن فيتاس للدقة) كاملة العدد ولم نجد مقاعد سوى في الصف بعد الأول. شاهدنا الفيلم باهتمام كبير وبعد العرض ذهبنا لتناول الشاي ومناقشته. تحدثنا عن مشهد المترو مع الفويس أوفر. ثمة شئ في الفيلم أعجبني بشدة: «أن لا أحد يستطيع أن يرى الملائكة سوى الأطفال أليس ذلك رائعًا؟» سخر أصدقائي مني وقالوا أنه لم يكن هناك ما يدل على ذلك، فالأطفال لم ترى الملائكة وأن هذا من محض خيالي. ولكني أصريت وأصروا فاستسلمت وجعلني شكي بنفسي أعتقد أني ربما أكون ألفت هذا فعلا. لم يكن هناك في ذلك الوقت انترنت فلذا لم أستطع التأكد من المعلومة. فيما بعد قرأت مقالا في مجلة جاء فيها أن الملائكة غير مرئية إلا للأطفال. فشعرت بالارتياح والسعادة. بعد ذلك بسنوات كنت أتفحص كتب مصورة في «مكتبة ثقافية» في برلين. ووجدت كتابًا مصورًا من فيم فيندرز. أخذته وجلست في المكتبة المكتظة، أنظر إلى صوره وأقرأ تعليقاته الشعرية، شعرت فجأة كأني قابلت شخص أعرفه جيدًا في مدينة أنا غريبة فيها.

بلمين سويلميز، اسطنبول

أما فيرنر هيرتسوغ فكان موقفه من ناحية الموضوعات بداية يتشابه مع فيندرز في الهروب من الواقع: لم يكن فيلمه Stroszek في بدايات عمله الذي يسرد ما أصاب مسجون سابق من أحداث عند هجرته من برلين إلى الولايات المتحدة، بعيدًا جدًا عن المحاولات المرحلية للوصول الى الحرية المنفتحة على التجارب على طريقة فيندرز في أفلامه عن السفر على الطريق. أبطال هيرتسوغ أيضًا يسعون حتى اليوم في أفلامه الوثائقية الرائعة مرارًا وتكرارًا للخروج من الريف المتحضر إلى اللامعروف. إلا أن هيرتسوغ (مثله مثل شخصياته) يقوم بهذا البحث عن الجديد بعد تعدي الحدود بمزيد من الهوس والقتالية. انجذب مع مر السنين أكثر فأكثر لما هو غريب وخطير وللناس الاستثنائية والممارسين للرياضات الصعبة.

أما فيندرز فيظل أكثر إعتدالا وأكثر حبًا للحياة. نادرًا ما نجد لديه الأشياء حتمية أو منتهية - فبعد النهاية السعيدة – إذا كانت هناك نهايات سعيدة – تستمر القصص والأحداث، ويكتسب شخصياته خبرات جديدة ويقوم فعلا باستتباع بعض الشخصيات في أكثر من فيلم، أو قد تكون الشخصية هي التي تتبع المخرج. في فيلم «قصة لشبونة» (1992) يعود أبطال فيلمي «أليس في المدن» و"ملوك الطريق" مرة أخرى للظهور: شخصية الصحفي فيليب فينتر يلبى نداء صديقه فريدريش مونرو إلى البرتغال لكنه لا يجد سوى آثاره هناك ومرة أخرى يؤدي البحث عن الآخر إلى إيجاد الذات.

مع كل هذا الترحال يظل فيندرز دائما مرتبطًا بأصله كألماني من منطقة الراين ومدينة دوسلدورف. ولا يلتصق به شئ من المزيجية كما أنه ليس بمستشرق متيم بالشرق أو محب للغرائبية يبدل جلده حتى يقوم فجأة باخراج فيلم عن صراع الشرق الأوسط أو حرب البوسنة والهرسك أو الكونكيستا (الاحتلال) في أمريكا اللاتينية. إنما يقترب برفق، يقوده الاهتمام والفضول لما هو غريب ومختلف بالنسبة له ولا يصدر رأيه بل يسأل وهكذا يشعل بفيلمه الوثائقي (النادي الاجتماعي بوينا فيستا) ولعًا جديدًا بكوبا أو شغفًا جديدًا بالرقص الحديث (فيلم «بينا»).

الأسباب المحركة للمشاهد والقصص هي التي تكشف مرة أخرى عن ظاهرة محورية من مظاهر هذا العصر المنتشرة حاليًا ألا وهي الهجرة. إنها قضية تتعدى التجاذب الألماني الأمريكي التي تدور حولها الكثير من قصصه وشخصياته. في حين عانى الفيلم الألماني حتى اليوم من مشكلة تقديم مجتمع المهاجرين في صورة لائقة وفي حين تدور الأفلام التجارية (المين ستريم) والمستقلة (الآرت هاوس) عادة في مناخ ألماني برجوازي صرف لا تظهر فيها شخصية المهاجر إلا لو مثل مشكلة أو أضحوكة، نجد أن حتى أفلام فيندرز الأولى تتميز بالتعددية الثقافية بدون أي تكلف. ونجد في وسط شخصياته الرئيسية أو الهامشية أيضًا الأتراك والأفارقة والآسيويين. في منزل جدة أليس تقطن أسرة إيطالية ظريفة من عمال الضيوف في ألمانيا – هي علامات التغير الاجتماعي بسبب

الهجرة الصناعية. ولكن الهجرة تحدث في الاتجاه المعاكس أيضا: في فيلم «باريس – تكساس» يلعب المخرج والممثل السويسري المعروف بيرنارد فيكي (من فيلم دي بروكه أو «الجسر» – Die Brücke) دور طبيب ومستوطن قديم الذي يُفهم البطل ترافيس (هاري دين ستانتون) بلكنته الألمانية الواضحة بأن وجودهما ليس محل ترحاب في وسط صحراء غرب أمريكا الجرداء.

من أجل هذا نعيش

عصر الفيلم الألماني الجديد الناقد لثقافة كبت الذاكرة والترفيه السائدة في سينما ما بعد الحرب، انتهى مع موت أحد ممثليها الأكثر انهماكًا في العمل وهو راينر فيرنر فاسبندر ومع وقف وزير الداخلية المنتمي لحزب الاتحاد الاجتماعي المسيحي «تسيمرمان» الدعم المقدم لهذه الأفلام ومع استسلام أفلام المخرجين المؤلفين وتحول المشهد إلى سينما تجارية بشكل متزايد. ولم يشهد الفيلم الألماني بعد ذلك هذا العدد من المواهب وهذه الطاقة الانتاجية وهذه المكانة الدولية كما في هذا الزمن المتمرد.

مع ذلك نلمس وجود استمرارية وتأثير على أجيال أصغر، فالعديد من ممثلي هذا العصر ينشطون حتى اليوم ويحققون النجاحات، والعديدون لا يزال ينشغلون بتناول التاريخ الألماني المتمثل في فترتي الدكتاتورية التي مرت بها ألمانيا وكذلك تطرف الحركة الاحتجاجية وحركة الأوفبروخ (النهضة). بعضهم لم ينل النجاح المستحق إلا في وقت متأخر : إدجار رايتس الحاصل على العديد من الجوائز حتى في الستينيات والسبعينيات لم يحظى باعجاب عريض من قبل الجمهور والنقاد إلا في الثمانينيات.

سلسلة «الوطن» – هايمات Heimat التي تعرض منذ عام 1982 في شكل ثلاث مسلسلات متلفزة وفيلم روائي تتقرب دائمًا من طبيعة وتقاليد وسكان منطقة الجبال في غرب ألمانية – هونسروك.

فتحولات القرن العشرين التاريخية والسياسية والاقتصادية تطبع بأثرها من بعيد على سكان المناطق الريفية النائية. فيلم Die andere Heimat الذي نال عنه في عام 2014 جائزة الفيلم الألماني يعود بالزمن إلى فترة قبل ذلك ويسجل أولى ردود الأفعال على موجة الهجرة المتجهة إلى البرازيل في بدايات القرن التاسع عشر ... استكشاف الوطن والاستلاء عليه: موضوعات ادجار رايتس تتقاطع في كثير من النقاط مع أعمال فيندرز، صانع الأفلام المتمدين المسترشد أكثر بروح العصر والحداثة والتحول. طالما كان يقول عن نفسه I am a German Romantic أنا رومانسي ألماني؛ فهو المترحل الكبير من بين صناع أفلام الوطن الألمانية الذي يستكشف الأشكال والأجناس الفنية كما يستكشف الأقاليم

نجار تاهسيلي

ولد في عام 1980، صانع أفلام، مقيم في طهران

إذا كنت تتعجب ما العلاقة بين الهذيان وفيم فيندرز فعليك أن تضع نفسك في مكاني! من عدة سنوات كنت أصور فيلمًا وثائقيًا عن رسام ايراني شهير تأثر كثيرًا بفيم فيندرز. ففررت من أجل صناعة الفيلم أن أدخل بعد المقاطع من فيلم «أجنحة الرغبة». فشاهدت الفيلم مرة أخرى بعد مرور سنوات عديدة وحتى المرة الأولى أيقنت أن هذه الصور لا تمثل فيلمًا يعجبني فحسب لكنه أيضًا من الأفلام التي أشاهدها عندما تكون درجة حرارتي مرتفعة! ملاكًا يجلس فوق السطح مطأطأ الرأس ..الهذيان! أتعجب في أعماقي هل كان لهذه الصورة كل هذا التأثير علي وأنا طفلة أم أنه من باب الصدف أن السيد فيندرز وأنا نتشارك الأوهام وقد وظفها في فيلمه!

نوري بوزيد

ولد في عام 1945، صانع أفلام و كاتب سيناريو، مقيم في تونس

قبل عشرون عامًا كنت جالسًا وابنتي في المطبخ وأحضرت لافتة صغيرة لونها أصفر وأسود كانت معلقة على الباب وكانت لافتة لفيلم فيندرز "ملوك الطريق". وسألتني يا أبي لماذا علقت هذه اللافتة؟ فقلت شارحًا إنه «فيلم ألماني لمخرج هو أفضل من استطاع من بين كل المخرجين أن يصور الزمن». ظلت تفكر وتبتسم ابتسامة جميلة وحكيمة ثم قالت: «صحيح لا وقت لدي!» في الأعوام التي تلت كانت تكثر النظر للافتة بفضول معتقدة أنها تخفي شيئًا ما. الآن كبرت وأصبحت هي نفسها مخرجة وأنهت للتو أول فيلم روائي لها. أما اللافتة فغيرت مكانها وقد أصبحت معلقة في السقف كالنجم. فيما بعد أدركت أن الفيلم به تأمل مذهل حول السينما يتصف إلى حد ما بالتفرد والعمق والحنين. نقبت عن الفيلم وأعادت مشاهدته مرات ومرات. فقد اكتشفت من خلاله مدى عصرية الأبيض والأسود واكتشفت الرابط مع أنتونيني خن وونغ كار واي. وأخيرًا إنضمت كعضو في الأسرة الفرنسية فامي دو سينيما. - ياله من حظ.»

خالد الحجار

ولد في عام 1963، مخرج، مقيم في القاهرة

فيم فيندرز المخرج الألماني الوحيد الذي يحاور العالم كله في أفلامه، فأنت لا يجب أن تكون ألمانيًا أو أوروبيًا حتى تفهم أفلامه وتستمتع بها. إنه فنان يستخدم الفن والصور والتراكيب للتعبير عن أفكاره وأحلامه. عندما أشاهد أحد أعماله عادة، ما يبقى في ذهني مدة طويلة هي الصور وصوره تحكي العديد والعديد من القصص.

صهراب مهداوي

ولد في عام 1963، ناقد فني ومحرر، شارك في تأسيس tehranavenue.com. مقيم في طهران.

عزيزي أمين، يسعدنا سماع أخبارك من أي موقع تشغله. ألهب فيلم «أجنحة الرغبة» شعلة صغيرة في خيالي وأنا شاب ايراني وصل للتو لأراضي الامبراطورية. في ذلك الوقت كان الأوروبيون بالنسبة لي هم من يحملون مفتاح الحقيقة والواقع البائس. وبهذا الفيلم... وجد حزن النظرة الأوروبية مقعدًا أو أفضل من ذلك جناحًا. أقتحم فيندرز إلى قلب الحزن. فيما بعد تخليت في حياتي عن نظرة الواقف على الباب لأوروبا. أصبح الفيلم مجرد فيلم حزين. أما الآن مع فيلم «بينا» أصبح لدي فرصة أن أسعد بما لدى الغرب أن يقدمه. ومع فيلم «الملح» عرفت كيف تسعى نظرة الغرب لتجد مخرجًا من الحزن الذى تريد بشدة أن تبدده. أتمنى ألا يكون كلامي مبهمًا. استوضحني اذا أردت مزيد من الشرح.

صهراب مهدافي – حارس الباب: أقصد أوروبا (= الغرب) كمالك للحقيقة الصادقة – المتعة: بداخلي – إذا لم تكن معتقدًا أن فيلمًا ما يحوي حقيقة نخبوية ما، ستستمتع بالرقص! – الحزن: إن علم الكونيات الغربي الحديث لا يهتم سوى بأن يكون، ويعتبر عدم الوجود حرمانًا من الوجود، شيئًا شريرًا . ولا يتعامل مع الموت بشكل مباشر لكنه يتنابه نوبات من الحزن (عنوان، لمؤلف أوروبي آخر). إن الموت يشغل بال الشرقيين كل يوم. هذا طبعًا بمعنى أكثر عمومية – لكنك تستطيع أن تقدم هذه الحقيقة على أنها تخصني).

هروب خاطئ والعودة إلى الوطن

الذهاب والاياب هروبًا من الذات ومن الآخر يصل في فيلم «باريس – تكساس» إلى حد إنكار الهوية (أراد فيندرز في الأصل أن يحول «Stiller» أيضًا إلى فيلم وهي رواية ناجحة للكاتب السويسري المهم ماكس فريش وتدور حول رجل ينكر ذاته!). الفيلم يتحول منذ بداية إلى صورة رمزية: في صحراء موهافي الجرداء التي تمثل صحراء روحية أيضًا يرمي شخص لا نعرف اسمه بعد جركن مياة فارغ بعيدًا ويمضي من بين الركام وهو يتكعبل. رجل همجي لا يتكلم فاقد للذاكرة لا يتذكر شئ إلا رويدًا من خلال الحديث مع أخيه وابنه بأن له بيت ووطن فيعتزم إعادة شمل أسرته (التجاذب بين الألم الوهمي التي تعاني منه أوروبا القديمة وبين الأمل في عالم جديد منعكسة في فيلم «باريس – تكساس» تمامًا على العنوان). يتميز هذا الفيلم بأنه أكثر حبكًا وتجريدًا وأقل انفتاحًا عن الذي سبق، كما أن قيمته الفنية أعلى ويشير بكل روعته إلى مرحلة جديدة في أعمال فيندرز.

لكن الدنيا في أغلب الأوقات أكثر مرحًا وسرورًا: الرحيل – سواء إلى الريف أو إلى الخارج (الولايات المتحدة) – لا يكون غصبًا كما هو في حال النفي أو الشتات حيث الهروب والطرد أو المحنة الاقتصادية هي السبب الرئيس. إنها حركة بحث تريد اكتشاف آفاق جديدة. صحيح أن شخصيات فيندرز المترحلة يفضلون الوحدة ولكن الوحدة التامة لا يمكن أن تدوم للأبد – حتى الملائكة في فيلم «السماء فوق برلين» يتوقون لصحبة البشر – هكذا يحتاج الكل للآخرين: وفي مواضع أخرى يبحثون عن هويات أخرى ويجدون أصحاب جدد ثم يعودون في وقت ما. إن المتمردين عن المجتمع في فيلم «ملوك الطريق» يقطعون مسيرتهم المعتادة وينطلقون طلقانيًا إلى رحلة بالدراجات البخارية إلى بلد برونو لزيارة بيت والدته. والعائد إلى الوطن من الولايات التحدة فيليب ڤينتر، يعود بعد أن قام أخيرًا بتوصيل أليس، إلى منزله في ميونخ وحينئذ فقط تعود إليه قدرته على الكتابة.

كل شئ يتحرك

حركة التجول والآفاق ونقاط الهروب وكذلك صور العالم لا توضع مع فيندرز في المطلق إنما فقط بحسب المرحلة وبحسب درجة نضج شخصياته. هذا نابع بكل تأكيد من تقليد أدبي: فيلم «خطوة خاطئة» هي معالجة لرواية جوته التنموية والتعليمية العظيمة عن شخصية الشاب فيلهلم مايستر الذي عليه أن يمر عبر لقاء عدد من المعلمين وقصص الغرام والتحالفات السرية قبل أن يجد لنفسه مكانًا. في الكتاب كما في الفيلم يؤدي كثرة الترحال إلى التخلي عن النماذج القديمة للقدوة – ويشير اسم الفيلم إلى أن بعض الطرق لا تؤدي إلى الأمام كما نظن.

ومن بداية فيلم «أليس» يظهر في مشهد مطار كينيدي بمدينة نيويورك مهاجرين في طريق العودة إلى أوروبا بعد إخفاقهم – شخصية الصحفي فيليب ڤينتر المتعسر في كتابة تحقيق صحفي وليسا والدة أليس. عودتهم إلى أوروبا لا تعني إنها عودة نهائية، فجولة أخرى واردة – وإن اختلفت الظروف والأهداف. الحكمة القديمة الفلسفية ما قبل سقراط القائلة بأن الانسان لا ينزل إلى النهر مرتين تعني في هذا السياق أن كل رحلة لنفس البلد ستكون مختلفة عن التي سبقتها. هذا ينطبق أيضًا على فيندرز نفسه: في أول مشروع أمريكي له (فيلم «هاميت») لم يكد المخرج المؤلف يستطع أن يطبق تصوراته الفنية تقريبًا، فعليه قطع الانتاج وعاد أولًا إلى أوروبا وزار زميله المخرج راول رويس في البرتغال العالق في الفندق مع طاقم التصوير فساعده ببعض المواد الفيلمية حتى يستطيع إنهاء عمله وألزم في المقابل طاقم العمل أن يظل مدة أطول. كذلك تقع أحداث فيلم «واقع الأشياء» ما بين قارتين – سلسلة أحداث الفيلم وحواراته مرتجلة ثم يتم تركيب بنية الصورة بشكل جميل – حيث يأخذ الفيلم الموقف كما كان ويدخل عليه الخبرات الشخصية والنقاط المرجعية السينمائية: ففي الفيلم ينتظر المخرج الأوروبي فريدريش مونرو وفريقه دفع الأجور المتفق عليها لهم ثم يبدأ آخر الأمر في البحث عن المنتج الذي اختفى في الولايات المتحدة فيجده في قبضة عصابة مافيا مالية غير معنية على الاطلاق باستثماره الفني في فيلم أبيض وأسود. تنتهي القصة بنهاية سيئة بعد مطاردة على أيدي رجال مشبوهين وهي تصفية حسابات مع نظام هوليوود التجاري الطابع وفي نفس الوقت توقير لأفلام العصابات الأمريكية. سيصور فيندرز لاحقًا أفلام أخرى في الولايات المتحدة. إن هذه القدرة والرغبة في التقرب للواقع في كل مرة من جديد تضفي على فيندرز انطباع أنه انسان كثير اللعب حتى مقارنة بغيره من زملاءه كبار مخرجي الأفلام الألمانية الجديدة، ذلك التيار المؤثر في السينما الألمانية الذي أخذ منذ الستينيات في محيط حركة 1968 يجرب أشكال جديدة تمامًا لصناعة الأفلام المستقلة.

الألمان الجدد

ان ممثلهم الأكثر نشاطًا وهو راينر فيرنر فاسبندر الذي انشغل بالأساس بتحليل المجتمع الألماني في فترة ما بعد الحرب وإرثهم النازي الذي لم يتم دحضه؛ فقد كان يري نفسه سياسيًا وناقدًا للمجتمع. كان نقده للأوضاع الانتاجية والسلطوية الرأسمالية ينعكس بشكل غريب في طلب الخضوع غير المشروط لطريقة عمله – فلم يكن هناك مجال للعب والهزل. وصانع أفلام هام آخر هو ألكسندر كلوجه الذي كان يقدم بورتريهات لشخصيات بطريقة فكاهية مع مشاهد التوثيقية وتأثير تغريبي دافعًا المشاهدين لنقد وتفنيد ما يشاهدونه بفاعلية بدلا من المشاهدة السينمائية الاستهلاكية مستهدفًا تقييم مباشر للأوضاع الاجتماعية ونقدها كذلك.

أحمد عبدالله

ولد في عام 1979، صانع أفلام مقيم في القاهرة.

من 20 عامًا عندما كنت مازال في سن المراهقة كان حلمي أن أصبح عازف موسيقي، فأعطاني صديق تسجيل أغاني فيلم «باريس – تكساس»، وقال لي: اسمع هذه الموسيقى. لم أكن أعرف شئ عن الفيلم أو من صنعه ولكن الحوار المصاحب للفيلم كان شديد الدفء، أحببته كثيرًا. ظللت أستمع إليه حتى نسيت الموسيقى تمامًا. هذا الحوار كان من الأشياء التي ألهمتني في ذلك التوقيت. والآن بعد مرور عشرين عامًا – أصبحت أصنع الأفلام وشاهدت كل أفلام فيم فيندرز. إلا إني قررت عدم مشاهدة فيلم «باريس – تكساس»! فأنا معجب بفكرة أن مجرد حوار في حد ذاته قد يكون ملهمًا لهذه الدرجة.

مسعود باخشي

ولد في عام 1972، صانع أفلام، مقيم في طهران

أتذكر إني عندما شاهدت فيلمي «باريس - تكساس» و«أجنحة» لم أصدق أن مخرجهما قد يكون ألمانيًا. مرت السنين قبل أن أتعرف أكثر على ريلكه وهيسه وأربطهما بالشعر الألماني المعاصر والسينما الألمانية المعاصرة. ثم اكتشفت أصدقاءه وزملاءه من نفس الجيل: أولا فاسبندر ثم هيرتسوغ وفولكر شلوندورف. بدوا جميعًا يبحثون عن الشئ ذاته في أفلامهم على اختلافها وكل منهم يطور لغته الخاصة وأسلوبه الخاص ويحكي قصته الخاصة. أما بالنسبة لي كايراني مرتبط بجذوره الشعرية والأدبية ومعتمد عليها كخلفية ظل لفيم فيندرز وخاصة لهذين الفيلمين مكانة فريدة ومقربة وساحرة وكأن من صنعهم إنسان على معرفة بثقافتي.
تحياتي مسعود

«أنا رومانسي ألماني» أو الهروب والانقاذ والحفاظ: عن فيم فيندرز

بقلم أمين فارزانفار

أمريكا في الجيب

«نشأت في مدينة مدمرة بنسبة 90% وعرفت من الصحف أن العالم شكله مختلف في أماكن أخرى [...] كانت الجنة ممثلة في أمريكا والموسيقى ومارك توين وموسيقى البلوز، وكل هذا كان رائعًا. كانت هناك أرض معياد بعيدًا عن حيث نقطن فأردت أن أبتعد قدر استطاعتي.»

(فيم فيندرز، MoMa: أمسية مع فيم فيندرز وبيتر هاندكه، 2015)

هذه المقولة التي كان من الممكن أن تأتي على لسان سوري أو عراقي (اليوم – وأيضًا وللأسف في العقود القادمة) تعكس الخبرة الحياتية المباشرة لألماني من منطقة الراين في ألمانيا ما بعد الحرب. وانطلاقًا من هذه الخبرة الشخصية استطاع فيم فيندرز أن يصنع شئ نستطيع بكل ارتياح أن نطلق عليه «سينما عالمية»: سينما مصنوعة محليًا تتميز بنزعة شخصية شديدة – تقف عند تقاطع خطوط روحية وسيرية – تستطيع أن تلمس المشاعر حتى على بعد مسافات طويلة. تجد على الناحية الأخرى من العالم رفقاء في الروح يعيشون في ظروف مشابهة أو مختلفة تمامًا، سياسيًا ودينيًا واجتماعيًا ويشعرون وكأن أمرهم انكشف من جملة أو صورة أو غنوة.

هذا التقارب من خلال الصورة المتحركة هو الأثر الايجابي لما نطلق عليه اليوم العولمة: فيندرز يتناوله في وقت لم يعرف هذا اللفظ بعد.

ذلك مع أن بداية تناوله لما هو غريب كانت «ألمانية» جدًا. فالشخصيات الواردة في أعماله الأولية ينطلقون من نفس النقطة التي انطلق هو منها: الانطلاق أو الهروب من عالم يشعر بأنه منغلق، الأب فيه إما متغيب أو منطوى بفعل الحرب.

أمريكا تحتل فكرهم: ممثلة للأفق المليئ بالتوقعات والشوق للرؤية ولأشياء أخرى. كما أنها موجودة في أمتعتهم – في شكل مسجل اسطوانات في السيارة ورواية لوليام فولكنر أو ألان لو ماي (ذي سارتشرز) في جيب الجاكيت أو في مسلك مستهتر. عندما يرتدي أبطال فيلم «ملوك الطريق» نظارات شمس مضحكة متقمصين الأسلوب الأمريكي فهم يسخرون من أنفسهم بطريقتهم. خاصة في الأفلام الأولى «أليس في المدن» و«خطوة خاطئة» و«ملوك الطريق» يجد الأبطال المترحلون أثريات الحياة التقليدية كما يجدون بشاير عصر متأمرك حديث (تناول هذا الموضوع ظاهر في مستويات كثيرة في تقريبًا كل أفلام فيندرز). هذه العصرية - التي يقابلها تقاليد بها ألفة والتي تبدو مع ذلك خانقة وكأن الزمن عفى عليها – تمثل الوعد كما تمثل في الوقت نفسه الاغتراب؛ النداء إلى حياة طليقة غير مكبلة ومتحررة عاطفيًا يلتصق بها أيضًا شئ من القتامة والغموض المخيف، يجسدها بطريقة تكاد تكون رمزية شخصية تاجر القطع الفنية ريبلي المتناقضة التي يقوم بتمثيلها دينيس هوبر في فيلم «الصديق الأمريكي». حتى وإن ظل التجاذب بين التقليدي والعصرنة مقرون بالظرف شديدة الخصوصية مرت بها ألمانيا في فترة ما بعد الحرب إلا أنها تلقى تفهمًا في العالم أجمع، ربما اليوم أكثر من ذي قبل – وبالتأكيد أصبحت أكثر وضوحًا – مما كانت عليه وقت صناعة الأفلام.

سواء إذ تفقد روبرت في فيلم Kamikaze أو برونو في فيلم «ملوك الطريق» دور السينما العتيقة على حدود المناطق داخل ألمانيا أو تجول الصحفي فيليب فُينتر مع الطفلة أليس ذات التسع سنوات منطقة الرور في فيلم «أليس في المدن» – دائمًا يصاحب عنصر التوثيق عنصر الخيال (يتباعد هذان العنصران في أفلام فيندرز فيما بعد). كادرات التصوير الجميلة لروبي مولر توثق إلى جانب المناظر الطبيعية كذلك أسلوب الحياة والكيان التي لم تعد موجودة بهذه الطريقة. يجد صانع الأفلام في المناطق الحدودية دور سينما قديمة وشهداء على العصر مسنين ويقوم بتركيبها بسلاسة في عاصفة فيلمية من الأحداث. ويقول أثناء حوار أجري بمناسبة الدب الشرفي خلال مهرجان البرليناله: «للخيال قدرة غريبة في حفظ الأماكن وحفظ أشياء من الماضي والمحافظة عليها.»

الانقاذ والحفاظ: هؤلاء المتجولون، شهداء على العصر وأيضًا أبطال وفاعلين في زمن من التحولات يسعون للابتعاد عن الوطن وعن الأهل والجيل الأكبر وعن القصص المنسية والمطموسة والصدمات النفسية – وعلى الطريق يقابلون الأصحاء نفسيًا كالرجل العامل في مصنع الزلط (يقوم بدوره ماركارد بوم) الذي فقد زوجته للتو من جراء حادث سيارة. إن الآلام المميزة لجيل بأكمله تختلط مع مصائر الأفراد.



THE MILLION DOLLAR HOTEL
2000

يدعوه صديقه إلى لشبونة ليساعده في فيلمه الأبيض والأسود قبل أن يختفي. مرة أخرى يلعب بميتا-سردية الفيلم بداخل فيلم. فيلم «قصة لشبونة» وثيق الصلة نوعًا ما بفيلم «واقع الأشياء» وهو أيضًا عمل فيندرز الأكثر خفة حتى اليوم – قصة سفر خفيفة تتخذ من لشبونة خلفية حتى يتغلب المخرج مخاوفه بخصوص تأثير السينما المتلاشي.

ثم يتبين للأسف أن فيلم «قصة لشبونة» هو آخر فيلم روائي لفيندرز يحقق نجاحًا. في سلسلة من العروض كفيلم «نهاية العنف» (1997) وفيلم «فندق بمليون دولار» (2000) وفيلم «لا تأتي قارعًا» (2005) وفيلم الأخير المذكور سابقًا «كل شئ سيكون على ما يرام» يقوم فيندرز بتزويج قضاياه المعتادة مع نفس الأنواع الفنية المعادة (أفلام الطريق ودراما الأسرة والأفلام النوار) ولكن ليس بنفس القدر من الحماس أو الإمعان أو الحيوية التي كان عليها في الماضي. كان فيندرز يُتهم دائمًا بأنه يستخرج مشاهد تصويرية بحتًا عن موضوع وفي حين أن السرد لم يكن أبدًا ومن الأصل في صدارة اهتماماته فعدم وجود خط تفكير مترابط أو أفكار ملحة هامة أفقدت الصور التي كانت الساحرة قوتها.

مع اختفاء فيندرز حكاء القصص ظهر فيندرز الموثق وبدخوله المتزايد في مجال الفيلم غير الروائي وجد العملاق الألماني حياة سينمائية جديدة. إن حوية وإنسيابية الوسائط الوثائقية أضفت على موضوعات فيندرز الثابتة منظور جديد مما دفعه لتوسيع معايير عالمه الذي كان بالفعل واسعًا.

في فيلمه المذهل Notebook on Cities and Clothes (1989) يوجه فيندرز كاميرا التصوير إلى مصمم الأزياء الياباني المشهور يوجي ياماموتو ليفحص جوهر العملية الإبداعية وأهمية الذاكرة التصويرية في العصر الرقمي (وما يستتبع ذلك حتمًا من فقدان للهوية) وتفكيك الحدود ما بين المدن الحضرية.

في فيلم A Trick of Light (1995) يقوم ببناء دوكودراما هجينية مع استخدام لغة الأفلام الصامتة ليروي قصة الإخوة سكلادانوفسكي مخترعي جهاز العرض السينمائي. في فيلم «النادي الاجتماعي بوينا فيستا» (1999) الذي نجح جماهيريًا، يسافر إلى كوبا ليعود إلى المشهد الموسيقى المفقود في هافانا ما قبل كاسترو. في فيلم Soul of a Man (2003) يتجه إلى نهر الميسيسيبي ليعود إلى موسيقى رجال البلوز الأسطوريون سكيب جايمس وبلايند ويلي جونسون وجاي بي لينوار. أما في فيلم «بينا» الذي حقق شعبية كبيرة يعيد اختراع التقنية الثلاثية 3D ليعرض على الشاشة تصميمات الرقص الباهرة لأحدي أعظم مصممات الرقص الراحلة بينا باوش في مشهد بصري رائع.

مع مزيد من رفع المستوى إلى أعلى وصل فيندرز بفيلمه «بينا» إلى قمة إبداع جديدة بالأفلام غير الروائية باستخدام تقنية جديدة ممقوتة من قبل النقاد وذلك من أجل إضفاء لون جديد وإدخال بعد جديد إلى رقصات باوش الخالدة. ومع ذلك آخر أفلامه «ملح الأرض» (2014) هو الذي حصل على ترشيح للأسكار ويلقب بلؤلؤة أعماله في أواخر مشواره الفني.

ثم يوجه فيندرز عدسته بعيدًا عن الأزياء والموسيقى والرقص والأفلام ليغوص في عالم المصور البرازيلي سيبستياو ريبيرو سالجادو. في صورة مرسومة بحميمية شديدة مع اشتراك ابن سالجادو خوليانو في الإخراج يدخل فيلم «ملح الأرض» في نفسية أحد أعظم المصورين الصحفيين في العالم مازال حي ليصيغ بيان مذهل عن فساد الانسانية والأهمية الأخلاقية للذاكرة وقوة الفن في التغيير.

يستخدم فيندرز صور سالداجو المذهلة والمؤثرة ليقدم كولاج شديد الحساسية لعالم يدمر نفسه وعطشه للدماء لا ينتهي، جنة يفسدها الغباء والغرور. أولى صور سالداجو لعمال بساط في أفريقيا وأمريكا اللاتينية مهدت الطريق للعمل الوثائقي فيما بعد، يسجل أهوال العديد من الكوارث والحروب التي قام بتغطيتها. صور سالداجو ومن ثم فيلم فيندرز تقدم رؤية كئيبة عن الانسان بعيدة كل البعد عن صور فيندرز الخالية من الهم: الظلم والجفوة والكراهية والفساد والبربرية – يقول سالداجو والمشاعر تغمره في النهاية: «ليس منا أحد يستحق أن يعيش» – فلا يسعك إلا أن توافق بتحدٍ.

تبدو صور سالداجو في الأخير كتذكرة بأن لامبالاتنا تسببت جزئيًا في فقدان كل الأرواح مبكرًا في نزاعات مسلحة ومجاعات وأماكن عمل غير آدمية. في حين أن صور محزنة عن سعادة يومية تذكرنا بما فقدناه وما نستمر في فقدانه حتى الآن.

إلى أين سوف يتجه فيندرز الذي بلغ من العمر 69 عامًا بعد ذلك، شئ لا يستطيع أحد أن يعلمه. لا تزال أفلامه تهرنا، تأخذنا إلى رحلات جديدة تدفعنا للتساءل عن وجودنا بل ووجود العالم بأكمله. إن مشاهدة فيلم من أفلام فيندرز هي بمثابة رؤية كل المدن تطأ فيها قدمه والشعور بها والتفاعل معها. سواء كانت برلين أو لشبونة أو تكساس أو بلرم أو طوكيو أو هافانا؛ يصف الناقد البريطاني نيك روديك أفلام فيندرز بأنها «رد الفعل العاطفي للمكان»، سعي حسي يدفعه فضول فكري من أجل التعلم والخبرة وفوق كل شئ من أجل الحياة بكل ما تعنيه الكلمة.

الأساس في هويته – هي موسيقى الروك لتشاك باري وأفلام الغرب الأمريكي لجون فورد. «الشعور بالوصل يزول عندما يزول شعورك بالهوية» هذا ما يقول له أحد عاشقيه «وقد زال هذا من زمن».

لم يعنى فيندرز البته بتشكيل شخصيات كاملة بأهداف نفسية واضحة. فشخصياته عادة ما تتسم بالسلبية وأفعالها مندفعة نابعة من تفاعلها مع البيئة المحيطة. شعور فيليب بانعدام الجذور وتفتت الوهم لا نجد له شرح مقدم أبدًا بما يفسح للمشاهدين المجال أن يسقطوا مشاعرهم وأفكارهم هم عليه. ولا يسمح أبدًا بالعواطف المبالغة كما أنه باستثناء «باريس – تكساس» وفيلمه الوثائقي تكريمًا لأستاذ الفيلم الياباني ياسوجيرو أوزو «طوكيو-جا» لا نجد مظاهر العواطف الجياشة في نهايات أفلامه. فتسوياته تتميز بالرقة ومع ذلك فهي مؤثرة بشدة. لحظات التبصر التي نمر بها الشخصيات عادة ما تكون مدفوعة من قبل علاقة جديدة تحثهم على التصالح ليس فقط مع أنفسهم بل ومع عوالمهم – برونو وروريت في «ملوك الطريق» وترافيس وجين في «باريس – تكساس» ودماييل وماريون في «أجنحة الرغبة» وكلير وسام في «حتى نهاية العالم» وفيليب وتيريزا في «قصة لشبونة».

علاقة فيليب بالطفلة الصغيرة في فيلم «أليس» تمنح حياته الاحساس بأن لديه هدف. ليس هناك لحظات مزلزلة في رحلته أو تجليات ذاتية هامة. قد يكون فيليب فاقد لاحساسه بالهوية ولكنه من خلال أليس قد يكتشف طريق العودة إلى بيته ونفسه.

فيلم «خطوة خاطئة» جزء تابع لفيلم «أليس» ويعد نقيض سابقه. يظهر روديجر فوجلر في الفيلم المأخوذ عن رواية جوته «سنوات تعلم فيلهلم مايستر» في دور مترحل آخر يريد أن يصبح كاتبًا من ألمانيا الغربية في حين أن موهبته محل شك ويسافر إلى بون بحثًا عن الالهام. يلتقي عددًا من الشخصيات المختلفة: ممثلة (هانا شيجولا) وفتاة خرساء (ناستاسيا كينسكي) وضابط سابق كان يعمل في معسكرات الاعتقال النازية. ولا تكتسب أي من هذه اللقاءات أي أهمية، فيلهلم الذي يقوم بدوره فوجلر لا يستطيع التغلب على شعوره بالغربة بعدما أدرك فشله في إقامة أي علاقة ذات معنى.

على عكس فيليب في فيلم «أليس»، لا يجد فيلهلم عنتًا في العلاقات المهترئة التي يدخل فيها. يشير فيندرز بتوظيفه لضابط معسكر النازية إلى علة الخواء الأخلاقي للبطل، إلا أن المواجهة التي تقع بينهما ليس لها إلا أثر ضئيل على فيلهلم، وهي الشخصية التي ترمز إلى جيل أسقطه الرخاء الرأسمالي في هاوية عاطفية وروحية.

ألمانيا فيندرز مكان لا أهمية فيه للتاريخ والفرد في حالة بحث دائمة عن دور في مجتمع يعافر ليتخذ هوية جديدة.

أما «خطوة خاطئة» فهو الفيلم الأكثر قتامة وصرامة لفيندرز حتى اليوم وبأشكال متعددة كان يعمل كجسر بين فيلمي «أليس» و«ملوك الطريق»؛ هو العمل النهائي لثلاثية الطريق هذه وأولى روائعه.

يلعب روديجر فوجلر دور فني عرض أفلام متجول ينضم إليه بمحض الصدفة هانز تسيشلر، الطبيب الهارب من زيجة فاشلة ذا الميول الانتحارية. وينطلق الاثنان في رحلة إلى بعض المدن الصغيرة المتهالكة الواقعة في الجانب الغربي من الحدود الألمانية. وهم على الطريق يلتقون أناس جدد ويزورون المعارف القديمة ويكتشف كل منهم نفسه والآخر.

تصوير فيلم «ملوك الطريق» بالأبيض والأسود الباعث للحنين هي حالة تأمل مثير عن الرجولة المنكسرة والحب العابر وحدود الحياة العصرية. بطلا الفيلم هم نقيضي قطبين: فالطبيب عقلاني وتعب وممتعض بحياته التي لم تشبع أمانيه حتى الآن. أما الفني فغير مبال وهادئ وليس له توقعات عليا أو أهداف عظيمة. يقدم فيندرز نقدًا موحيًا حول مؤسسة الزواج الفاشلة والأثر السام للثقافة الأمريكية (وكما هو معتاد موسيقى الروك حاضرة بشدة) وكذلك توزيع الأدوار غصبًا على الفرد من قبل المجتمع. ويسلك كلا الرجلان مسلكًا مختلفًا ويواجه أزمات مختلفة ومع ذلك ينتهي الأمر بهما في نفس المكان وهم تائهين وفاقدين لهدف.

كل شخصيات فيندرز لا تجد الراحة إلا في الحرية التي على طريق السفر، في المناظر المتحركة اللا نهائية والاندفاع السريع إلى الأمام والتوقف المؤقت للزمن. والرحلة الفعلية، كما في أغلب أفلام الطريق، هي أكثر أهمية من المقصد، وفي الرحلة المتمهلة التي يصفها فيندرز بكل هذا الاقتدار، يصيغ أقصى بيان لجيل السبعينيات. وفي نهاية رحلتهما قد لا يكون طرأ تغيير جذري على روريت وبرونا إلا انهما أدركا اخفاقاتهما: فقد أصبحا أعلم بحقيقة أنفسهم كرجال وربما أيضًا نوع الرجل الذي يريدون أن يكونوا عليه.

إن الموضوعات التي تميز بها فيندرز هي أيضًا موجودة في صدارة ولب فيلم «الصديق الأمريكي» (1977) حتى وإن تم تقديمها في سياق جديد ومبهر. إنها معالجة لرواية باتريشيا هايسميث «لعبة ريبلي» عن ألماني عليل يصنع إطارات للصور (بطولة برونو جانس) يأتيه رئيس عصابة ليستعين به في قتل أحد خصومه. يحول فيندرز الرواية الكلاسيكية التشويقية إلى فيلم إثارة وجودي يصاحبه جو خاص ويوظفه أيضًا كمجاز عن علاقة أمريكا بألمانيا.

يظهر الممثل الأيقونة دانيس هوبر في إحدى أعماله الأكثر دقة وإحكامًا على الشاشة في دور توم ريبلي الأمريكي المتطفل الذي يقتحم حياة أسرة البطل التي تبدو هادئة. يبدو غامضًا وغاويًا ومخادعًا – تشخيص كما يرى فيندرز أمريكا التي آخذ يمقتها.

يتراجع السرد المتسلسل إلى الخلف أمام جو القتامة؛ يستغني فيندرز عن الكثير من تفاصيل الحبكة من أجل زيادة الشعور بالتوجس الذي يحيط بالصورة. يعتبر «الصديق الأمريكي»، على طريقة قصص رعب جان بيير ميلفيل وألغاز ما بعد الحداثة لميكل أنجلو أنطونيوني أكثر منه من أفلام الرعب هوليوودية التقليدية، فيلم تراجيدي عن شخصيتين منكوبتين يفقدان هويتهما تدريجيًا وهم ينجذبان نحو مصيرهما البائس.

نجاح فيلم «الصديق الأمريكي» فتح أمام فيندرز باب الانتقال إلى أمريكا، بلاد العجائب النخرة، التي ينتقدها بلا هوادة في أفلامه. على مدار العقد الذي تلى أنتج أفلام ذات مستويات متفاوتة. في عام 1980 أخرج فيلمه الوثائقي «نيك: الشروق فوق المياة» وهي حكاية مبتكرة شديدة التأمل الذاتي حول علاقته بصانع الأفلام الأمريكي الأسطوري نيكولاس راي تخلط عن عمد الخطوط بين الواقع والخيال. ولدت فكرة فيلم «الشروق» أثناء التصوير الكارثي لفيلم «هاميت»، وهو فيلم مشتق عن فترة الأفلام النوار (وأول فيلم له باللغة الانجليزية)، أنتجه فرانسيس فورد كوبولا الذي لم يرضى عن عمل فيندرز وطلب إعادة التصوير لأكثر من نصف مقاطع الفيلم.

من بين الأفلام الأخرى التي أخرجها خلال الفترة التي قضاها في أمريكا: «غرفة رقم 666» – Room 666 فيلم وثائقي تلفزيوني يطرح الأسئلة على عدد من أكبر صانعي الأفلام في العالم حول إندثار السينما؛ والفيلم الفائز على الأسد الذهبي لمهرجان البندقية «واقع الأشياء» وهو تأمل مرير عن صعوباته في أمريكا مع التركيز على فريق تصوير ينتهي به الأمر في البرتغال بعدما انتهت مواد التصوير؛ فيلم «باريس – تكساس» (1984) الذي احتفى به كثيرًا كحاصل على جائزة السعفة الذهبية عن رجل أمريكي يعود إلى إبنه بعد غياب دام سبع سنوات ثم بعد ذلك الرحلة التي يبدأها من أجل البحث عن شريكه المفقود.

فيلم «باريس – تكساس» نغمة أخرى عن الميثولوجيا الأمريكية، دراما حميمية توظف بجدارة مناظر تكساس اللانهائية لخلق قصة عن الحب المفقود ثم إيجاده حيث البطل الوحيد نفسه غريب، كما هو الحال في أغلب أفلام الغرب الأمريكي، وعليه أن يضحي بسعادته ليستمر العالمه.

عودة فيندرز المجيدة إلى ألمانيا بعد ثلاثة سنوات خلدت اسمه من بين أسماء العظماء. الخدعة الخيالية في فيلم «أجنحة الرغبة» (1989) – عن ملاك يريد أن يصبح رجلا – هي نقطة الانطلاق التي يتخذها فيندرز ليجازف بتكوين صورة انطباعية متناثرة عن الحياة في برلين الغربية قبل الوحدة. أغلب التصوير تم بالأبيض والأسود على يد المصور السينمائي الشهير هنري أليكان (صاحب فيلمي «الجميلة والوحش» و«عطلة رومانية») الذي أضفى على القصة شعورًا بالانتماء إلى عالم آخر. ففيلم «أجنحة الرغبة» قصيدة بصرية ذا جمال آسر وعمل يتميز بالخصوصية والعالمية في نفس الوقت.

لا أثر هنا للخوف الوجودي الخاص بالسبعينيات ورغم وجود بيتر فالك إلا أن الاشارة إلى أمريكا محدودة إلى أقصى حد. طالما اعتبر فيندرز، كما هو ظاهر في فيلم «طوكيو-جا»، أوزو من فناني القرن العشرين القيميين وهذا الفيلم يشرح السبب. من بين كل عظماء السينما كان أوزو أكثرهم إنسانية وإنسانيته تتغلغل كل كدر من كدرات فيلم فيندرز الأكثر دفئًا ورقة.

كما هو معتاد ليس للفيلم قصة ملموسة. برونو جانتس في دور «داميل» ورفيقه الملائكي «كاسيل» (يقوم بدوره الراحل أوتو ساندلر) يجوبون برلين؛ يستمعون إلى مشاغل الناس العادية وأحيانًا يحيطونهم سرًا بقليل من المواساة. نادرًا ما يلحظ في أفلام فيندرز وجود أشرار أو أبطال مضادة واضحين. وفيلم «أجنحة الرغبة» لا يختلف عن ذلك: كل الشخصيات يتم التعامل معهم بتعاطف شديد ويتم تقبل عيوبهم ومخاوفهم وضعفهم إذ يرى أنها عوامل أساسية في التجربة الإنسانية. تقدم برلين على أنها مدينة في طور التطوير، فهذا الشعور بعدم الاكتمال والامكانيات اللا محدودة المعطاة لقاطني المدينة تدخل بارقة أمل على الصورة.

وعلى نحو أكثر تمردًا يمكن النظر إلى فيلم «أجنحة الرغبة» باعتباره كناية عن السينما أو مشاهدة الأفلام. كتب الناقد السينمائي مايكل أتكنسون في مقال رائع نشر في عام 2009 في مجلة كريتيريون إصدار دي في دي قائلا «أن تشاهد يعني أن تحب»: «من جانب تجد الملائكة أصفياء القلوب، يقومون بالتوثيق ويشهدون على الحياة» ويستطرد قائلا «إلا أن عملهم ليس بفعل بل اهتمام. يمثل داميل بديلا مثاليًا لنا ولدورنا، مأسور وسلبي ومفرط في انسانيته».

في فيلم «أجنحة الرغبة» كان فيندرز في قمة تألقه مهنيًا فجمعت أفلامه بين التميز الفني والجماهيرية مما جعل منه أحد أكثر صانعي الأفلام الأوروبيين المطلوبين. إلا أن نجاح الفيلم ثبت أنه فال سئ ففي عام التي تلت كان يجاهد من أجل مضاهاة النجاح التجاري والنقدي الذي لقاه فيلم «أجنحة الرغبة» ومن قبله «باريس – تكساس».

فيلم «حتى نهاية العالم» (1991) الذي تلى «أجنحة الرغبة» فشل فشلا ذريعًا وهو فيلم رومانسي يتميز بالطموح والتأمل والذاتية والنظرة المستقبلية ويمثل فيه نخبة من النجوم منهم ماكس فون سيدو وجين مورو ووليام هيرت وسولفيج دومارتين وتم تصويره في عدد بلا حصر من الأماكن. فشل الفيلم دفعه لانتاج «بعيد جدًا ... قريب جدًا» (1993) وهو جزء تابع لـ«لأجنحة الرغبة» معقد وضعيف فنيًا لا يتميز بأي من رقة الفيلم الأول.

استطاع فيندرز أن ينقذ ماء وجهه بالفيلم الذي تلى: «قصة لشبونة» (1994) وهو فيلم كوميدي أعاد تعاونه مع روديجر فوجلر عن فني صوت



Michelle Williams, Wim Wenders
LAND OF PLENTY
2004

ملوك الطريق
فيم فيندرز

بقلم جوزيف فهيم

«احكي لي عن الرجال والنساء والأطفال الذين سوف يبحثون عني – وأنا راوي قصصهم وحكاءها، أنا رئيس الكورال - فهم يحتاجونني أكثر من أي شئ في العالم.»

(من فيلم «أجنحة الرغبة»، عام 1987)

كل جيل يبحث عن صوت يمثله حتى يلخص مخاوفه وآماله وشكوكه، وليعكس روح العصر. بالنسبة للشباب الألماني الذي كبر في أمة منقسمة، أمة خرجت من الظلال السوداء للتاريخ القريب المليئ بشرور فوق الوصف كانت الحاجة إلى قدوة تفسر الشجن المعنوي والفراغ الروحي أكثر إلحاحًا من أي جيل آخر في تاريخ الأمة.

تنوعت السبل التي انتهجها صناع الأفلام لمواجهة الورطة. فاسبندر كان ينظر إلى الوراء مستخدمًا ميلودراما دوجلاس سيرك ليربط ما بين ماضي ألمانيا شديد الاضطراب بحاضر يتغير سريعًا. أما هيرتسوغ فركز على العلاقة البدائية التي تربط بين الانسان والطبيعة مع القاء ضوء فرويدي على إدمان الانسان للعنف، ألمانيا النازية مثالا. أما ألكسندر كلوجه فركز على الواقع الاجتماعي للعصر في حين ركزت مارجاريته فون تروتا على قضايا المرأة وفولكر شلوندورف صنع لنفسه اسمًا بأعماله الأدبية المقتبسة المسرفة ودراما حوض المطبخ المتأثرة ببريطانيا.

ثم هناك فيم فيندرز الذئب الشارد عن القطيع وأول من غامر لتوثيق روح العصر في بداية مشواره الفني قبل أن يغزو العالم ويصبح صانع الأفلام الألماني الذي حقق أكبر نجاح تجاري في حقبة ألمانيا ما بعد الحرب. روح متجاولة، مترحل في العالم مرات تلو مرات في رحلة أوديسية كبرى لفك شفرة أسرار البشرية. لم يكن مسار فيندرز المهني دائمًا سهلا منذ أول فيلم روائي طويل «الصيف في المدينة» – Summer in the City (1970) حتى تجربته الجنونية في فيلمه الثلاثي الأبعد «كل شئ سيكون على ما يرام» – Every Thing Will Be Fine (2015). ومع ذلك تظل أعماله فريدة من نوعها في عالم السينما : فهي تشكل مجموعة من الصور والأصوات والانطباعات شديدة الحساسية، التقطها كاميرا شغوفة لم تفقد شعورها بالدهشة بعد.

ولد فيندرز في عام 1945 لأب طبيب، قطع دراسته في كلية الطب ثم درس لفترة وجيزة الفلسفة وعلم الاجتماع قبل أن يجد نفسه أخيرًا في مجال الفيلم، فالتحق بالمعهد العالي للتليفزيون والفيلم بميونخ. في أفلامه القصيرة المبكرة، وخاصة «فيلم بوليسي» – Polizeifilm (1968) و»المدينة الفضية وجماليات كانت محددة لأعماله المستقبلية – في تورية إلى الثقافة Silver City (1969) يشير إلى موضوعات وجماليات كانت محددة لأعماله المستقبلية – في تورية إلى الثقافة الأمريكية في العمل الأول واستحضار مكثف للمكان والتركيز على البعد عن الدراما في العمل الآخر.

فيلم «الصيف في المدينة» الذي اكتبس اسمه عن أغنية كاسحة النجاح في عام 1966 ويستعرض ملابس الروك الأمريكية، لم يشاهد كثيرا وهو مزيج صاف من رموز الموجة الجديدة في السينما الفرنسية والتململ الأوروبي في حقبة ما بعد الحرب اللاتي تمثلان نقطة انطلاق التي يبدأ فيندرز من عندها حتى يبلور رؤيته. تدور القصة حول رجل وحيد يتكيف مع حياة خالية من الأحداث وعقيمة خارج السجن وتعتمد البداية المليئة بالتقلبات عند فيندرز بشكل كثيف على موسيقى الروك الأمريكي، ليس من أجل تثبيت الحالة النفسية للبطل ولكن بالأحرى من أجل ملئ الفراغات المتروكة بلا شرح أو تفسير. يمحي فيندرز الخطوط الفاصلة ما بين المدن الثلاث برلين وميونخ وأمستردام التي تجري فيها الأحداث فتتلاشى بطريقة نجدها تتكرر في أفلامه اللاحقة.

إن والواقعية التصويرية (فوتوريالزم) المكثفة في «الصيف في المدينة» والتركيز على المزاجية أكثر من على الحبكة كان لها مفعول كالبرق في تطوير السينما الألمانية في الستينيات مبشرة بمولد فنان له رؤية شديدة التميز نابعة من اهتمام بالغ بما هو حسي بدلا من الارتكاز على الملكة السردية. شعور فيندرز بالبعد الذي بدد الإثارة الخاصة بمجهوداته كطالب في فيلم «خوف حارس المرمى عند صد ركلات الجزاء» (1972) سرعان ما تلاشى، وتبدلت جمالياته الهادئة بعاطفة ورأفة مفحمة بشكل لم نراه خلال أولى تجاربه الوجودية.

هذا التحول المدهش وصل إلى ذروته في «أليس في المدن» (1974) وهو الفيلم الذي شهر فيندرز ويحكي حكاية فضفاضة عن مصور ألماني مضجر (تمثيل روديجر فوجلر كما هو متعاد مع فيندرز) يجد نفسه مع طفلة ذات التسع سنين تركتها والدتها واسمها هو أيضًا في عنوان الفيلم. يعتبر فيلم «أليس» أول فيلم لفيندرز يستكشف فيه علاقته بالولايات المتحدة بشكل كامل، وهي علاقة مشوشة تتسم بالانبهار بقدر ما تتسم بالامتعاض. إن الساحة الأمريكية التي يجوبها فيليب (تمثيل فوجلر) ليس فيها روح ومستهلكة وباعثة للغربة بشكل مدمر. يتوه فيليب في طرقها السريعة الفارهة ونزلها الكئيبة؛ تغمره اللافاتات العملاقة والمحال التي لا طابع لها. فكل ما تبقى من أمريكا – التي كانت ثقافتها تمثل حجر



Wim Wenders

كان يعد لها منذ أكثر من عقد – إلا أن الفيلم العالمي الطويل جدًا عن الطريق لم يحقق توقعاته العالية جدًا بالنجاح الكبير.

في عام 1989 حصل فيندرز من جامعة السوربون بباريس على درجة الدكتوراه الفخرية في علم الثيولوجيا. ثم أصبح فيما بعد عضو في أكاديمية الفنون في برلين ورئيس أكاديمية الفيلم الأوروبي. في عام 1990 تسلم نجمة الاستحقاق من جمهورية ألمانيا الاتحادية كما حاز على جائزة مورنو في عام 1991. عاد الى برلين مدينة الملائكة بفيلم «بعيد جدًا...قريب جدًا» – Faraway, So Close! (1993) وكذلك إلى لشبونة بمشروع عن فيلم فاشل «قصة لشبونة» – Lisbon Story (1995). ثم ذهب فيندرز إلى الولايات المتحدة من أجل تصوير فيلم «نهاية العنف» – The End of Violence (1997) قبل أن يتبع صديقه القديم راي كودر الذي ألف موسيقى فيلمبه «باريس – تكساس» و«نهاية العنف» إلى كوبا حيث استكمل «النادي الإجتماعي بوينا فيستا» – Buena Vista Social Club (1998) وهو فيديو تسجيلي عن رجال كبار من سون كوبانو – وحقق الفيلم نجاحًا عالميًا ساحقًا وأحدث انتعاشًا لموسيقى «سون» الكوبية.

فيلم فيندرز الروائي التالي أيضًا تم استكماله في الولايات المتحدة «فندق بمليون دولار» – The Million Dollar Hotel (1999) باشتراك ميل جيبسون كمنتج وممثل أول، حاز على جائزة الدب الفضية في مهرجان البيرليناله في عام 2000 إلا أن ردود أفعال النقاد والجمهور كانت متباينة. ثم عمل فيندرز فيلم التسجيلي – Viel passiert Der BAP Film أو Ode to Cologne: Rock'n'Roll Film (2002)، وفيلم تسجيلي للتليفزيون The Blues: The Soul of a Man (2003) و«أرض الوفرة» – Land of Plenty (2004) وهو فيلم عن أمريكا ينتقد فيه منظومتها الإعلامية. ومرة أخرى انهال مديح النقاد على فيلمه الروائي التالي «لا تأتي قارعًا» – Don't Come Knocking وهو فيلم طريق من نوعية «تكساس – باريس» عن نجم أفلام الغرب أخذ أن يتقدم في السن ويبدأ في البحث عن ابنته. كان العرض الأول في مهرجان كان عام 2005 وحاز على جائزة الفيلم الأوروبي في فئة أفضل تصوير.

في عام 2008 عاد فيم فيندرز إلى الشاشة بدراما وجودية «ذي باليرمو شوتينغ» – Palermo Shooting يظهر فيه الممثل اندرياس فريجي في دور كامينو، بطل الفيلم وهو مصور نجم يمر بأزمة خطيرة يواجه فيها الموت بشخصه ويقوم بهذا الدور دانيس هوبر. في دورة 2011 لمهرجان برلين السينمائي الدولي يعرض فيندرز مشروعه الاستثنائي «بينا» – Pina: تم استخدام تقنية الثلاثية (3D) في التصوير وهو فيلم رقص يعرض تصميم الرقصات للراحلة بينا باوش والصديقة المقربة لفيم فيندرز. حاز الفيلم على إعجاب النقاد والجمهور على حد السواء وحصد عدد من الجوائز من بينها جائزة الفيلم الألماني والأوروبي كأفضل فيلم تسجيلي وترشيح لجائزة أوسكار.

عمل فيندرز فيما بعد على فيلمين تسجيليين: اشترك في إنتاج (2014) فيلم compilation وساهم بالجزء المصور الخاص عن فرقة فيلهارمونية برلين في هذا الفيلم، في حين أن فيلم «ملح الأرض» – The Salt of the Earth (2014) الذي شارك في إخراجه خوليانو ريبيرو سالجادو أعطى صورة حميمة عن المصور الاسطوري سيبستياو سالجادو.

أما فيلم «كل شئ سيكون على ما يرام» – Every Thing Will Be Fine (2015) فقد كان فيلم عودة فيندرز إلى الدراما بقصة عن ممثل أمريكي (يقوم بدوره جيمس فرانكو) يتسبب في حادث فتصاب حياته بالخلل.

مقتبس من: filmportal.de



Wim Wenders, Sebastião Salgado
DAS SALZ DER ERDE (The Salt of the Earth)
2014

فيم فيندرز

ولد فيم فيندرز في 14 أغسطس من عام 1945 في دوسلدورف لأب كان طبيبًا، وأتم المرحلة المدرسية في أويرهاوزن ثم درس الطب والفلسفة في ميونخ وفرايبورج ودوسلدورف لمدة أربعة فصول دراسية. في 1966-1967 قام الطالب وعاشق أفلام السينما بعمل أول فيلم قصير له : Schauplätze. ثم ذهب فيندرز إلى باريس لمدة عام حيث حاول أن يلتحق بالمعهد الفرنسي للدراسات السينمائية المرموق ولكن بدون جدوى. في مينوخ حالفه الحظ وقبل في المعهد العالي للتلفزيون والفيلم وبدأ الدراسة في 1968 (يذكر أن فيندرز يُدرس فيها كأستاذ منذ عام 1993). كان بالفعل قد أخرج عددًا من الأفلام القصيرة خلال دراسته كما عمل كمؤلف أفلام وموسيقى الروك لمجلة «فيلم كريتيك» المعروفة وجريدة زود دويتشه تسايتونج ومجلة توين.

في عام 1970 أكمل فيندرز أول فيلم روائي طويل «الصيف في المدينة» – Summer in the City وكان فيلم التخرج من المعهد. في العام نفسه أسس هو و12 من صناع الأفلام الآخرين «شركة توزيع أفلام للمؤلفين» من أجل دعم إنتاج وتوزيع الأفلام الألمانية الجديدة. في عام 1971 أيضًا أنهى فيندرز فيلم «خوف حارس المرمى عند صد الركلات» – Die Angst des Tormanns beim Elfmeter واستمر في تعاونه مع بيتر هاندكه الذي بدأ في عام» 1969 بعمل الفيلم القصير «ثلاثة اسطوانات أمريكية» – 3 Amerkanische LPs. وبعد عامين أخرج فيندرز فيلمه واختراقه الفني «أليس في المدن» – Alice in den Städten الذي تدور أحداثه على طريق السفر والذي لاقى استحسانًا شديدًا. يقدم فيندرز في هذا الفيلم كما في أفلامه اللاحقة شخصية البطل المنطوية المنفصلة عن الواقع الذي لا يجد لنفسه ملجأ إلا في السفر بلا هدف محدد وموسيقى البوب أو خمول كئيب.

في فيلم «أليس في المدن» الذي حاز على جائزة نقاد الأفلام الألمانية في عام 1974 يقوم روديجر فوجلر بدور «الباحث» وفقًا للأسلوب المميز – لفيندرز، في فيلم خطوة خاطئة (1975) لسيناريو كتبه هاندكه وموضوعات مستوحاه عن جوته يلعب فوجلر دور فيلهلم مايستر الذي يبدأ رحلة يجول فيها في أنحاء ألمانيا الغربية من بحر الشمال حتى قمة ألمانيا (جبل تسوغ شبيتسه).

في عامي 1975 و 1976 استكمل فيندرز فيلم «ملوك الطريق» – Im Lauf der Zeit أو Kings of the Road بدون الرجوع الى سيناريو محدد. في قصة عن رحلة يقوم بها رجلين (فوجلر وهانز تسيشلر) عند الحدود ما بين الألمانيتين يتأسف لإغلاق دور السينما في المناطق الريفية وفي الوقت ذاته يتأمل المناخ الإجتماعي في منتصف السبعينيات في ألمانيا الغربية. جذب فيلم «الصديق الأمريكي» – The American Friend – (1977) المأخوذ عن الرواية المسلسلة «لعبة ريبلي» (Ripley) لباتريشيا هايسميث انتباه فرانسيس فورد كوبولا الذي عرض بدوره على فيندرز بنهاية عام 1977 أن يقوم بإخراج فيلم نوار noir تكريمي «هاميت» – Hammett. لكن تعدد نسخ السيناريو والبحث عن ممثل مناسب للبطولة وخلافات حول نهاية الفيلم تتسبب في تأخير التصوير وانقطاعه. لذا فلم يعرض الفيلم الا في عام 1982 في مهرجان كان – ولكنه لم يلقى نجاحًا.

في أثناء الإنقطاعات في إنتاج فيلم «هاميت» كان فيندرز يستكمل فيلم «واقع الأشياء» – The State of Things (1982) في ليشبونة. إنه فيلم روائي شاعري عن مشاكل فريق تصوير فيلم حاز على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي الدولي. أما فيلم «باريس – تكساس» – Paris, Texas المصنوع ما بين عامي 1983 و1984 كإنتاج مشترك بين فرنسا وألمانيا في الولايات المتحدة، فينظر في علاقة العالم القديم والعالم الجديد وهي علاقة محورية بالنسبة لفيندرز كما يظهر حتى من العنوان. حتى ذلك الحين كان فيلم «باريس – تكساس» هو الفيلم الأبسر فهمًا ومازال يعتبره بعض النقاد أفضل فيلم لفيندرز حتى اليوم – وهو فيلم طريق عن رجل يبحث عن أسرته في ريف تكساس وحاز على السعفة الذهبية من مهرجان كان كما نجح نجاحًا عالميًا، جماهيريًا ونقديًا. في ذات الوقت انسحب فيندرز من «شركة توزيع أفلام للمؤلفين» بسبب خلافات حول مفهوم توزيع الأفلام.

ما بين مشروعات الأفلام الروائية كان فيندرز يعود من حين إلى آخر لأفلام عن الشخصيات التى عادة ما كان يهديها إلى فنانين يعشقهم، مثلا فيلم «نيك : الشروق فوق المياة» – Lightning over Water (1980) عن وفاة نيكولاس راي أو «طوكيو-جا» (1983-1985) عن ياسوجيرو أوزو. كما عمل فيندرز أيضًا منتجًا وممثلا أو مصورًا سينمائيًا أو مساعد مخرج في عدد من المشروعات الأخرى. منذ 1974 يدير شركة إنتاج خاصة به (فيم فيندرز لإنتاج الأفلام) وفي عام 1976 أسس شركة رود موفيز لانتاج الأفلام والذي يديرها مع عدد من شركاء العمل المتغيرين.

أما فيلمه الروائي الذي تلى «باريس – تكساس» بعنوان «أجنحة الرغبة» – Wings of Desire أيضًا لقى نجاحًا باهرًا لدى الجمهور والنقاد على حد السواء وسرعان ما تحول الى نوع من أنواع أفلام البرلينية الكالت (الجاذب لجمهور الخاص). عرض الفيلم، وهو مجاز شعري عن ملاك في المدينة المنقسمة، للمرة الأولى في مهرجان كان للفيلم في عام 1987 وحاز فيم فيندرز بجائزة أفضل مخرج عنه. هذا النجاح الكبير ألهم فيندرز بخوض تجربة قصيدة خيال العلم «حتى نهاية العالم» – Until the End of the World أو Bis ans Ende der Welt (1991) الذي

المقدمة

يعد فيم فيندرز من أهم المخرجين المعاصرين؛ فإلى جانب راينر فيرنر فاسبندر وفيرنر هيرتسوغ وفولكر شلوندورف وألكسندر كلوجه وإدجار رايتس وغيرهم من مخرجي الأفلام كان له أثرًا دامغًا على حقبة شهيرة في تاريخ الفيلم – «الفيلم الألماني الجديد» في السبعينيات.

أظهر فيندرز كصانع أفلام منذ ذلك الحين نشاطًا فائقًا على مستوى الفيلم الروائي وكذلك الفيلم التسجيلي؛ فقد نال من بين جوائز أخرى كثيرة، جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان ورشحت أعماله التسجيلية لجائزة الأوسكار ثلاثة مرات.

نسعى باصادرنا لهذه المجلة للفيلم إلى تحقيق غايتين: نريد أن نقدم فيندرز وأفلامه للجمهور العربي ونقدم زمنه وجمالياته كما نريد أن نقدم الأفلام في سياقها. نشأت الفكرة في يوم من أيام الأحد الرطبة أثناء دورة 2014 لمهرجان القاهرة الدولي للفيلم في شهر ديسمبر مع جوزيف فيهم (الناقد السينمائي ومنظم المهرجانات) وأمين فارزانفار (منسق أفلام وصحفي من مدينة كولونيا).

والغاية الثانية: كنا نتداول كيف يمكن استخلاص منظور خاص عن مجموع الأعمال السينمائية؛ فطرح أمين أن نستفتي أصدقاء الفيلم في الشرق الأوسط عن ما هي أفلام فيندرز التي استحسنها الجمهور؟ وما أهمية هذا المخرج بالنسبة لصناع الأفلام في الشرق الأوسط؟ جاءتنا إجابات كاشفة من اسطنبول والقاهرة وتونس وطهران. ولا حاجة لنا بالطبع لدليل على أن لغة الفيلم والفن بشكل عام مفهومة عبر سياقات مختلفة في العالم إلا أن ما جاءنا من ردود هي برهان جميل يؤكد ذلك مرة أخرى. وقد تم طباعة مقتطفات من المخاطابات في الجزء الأخير من المجلة. وإلى ذلك هناك عرض لصور تعطي لمحة عن عالم الصورة لدى هذا المخرج الذي اعتبر انتاجه المصور مبتكرًا ورائدًا.

نتمى لقراءنا الأعزاء قراءة شائقة ومليئة بالجديد.

جونتر هازنكامب

بيانات المنشور

مجلة من إصدارات معهد غوته بعمان، 2015 \\ رئيس التحرير: جونتر هازنكامب \\بمشاركة كل من جوزيف فهيم، أمين فارزانفار، جونتر هازنكامب، وأحمد عبدالله، مسعود باخشي، نوري بوزيد، خالد الحجار، صهراب مهداوي، نجاتي سونميز، بلمين سويليميز، نجار تاهسيلي، هشمت توباولو \\ التصميمات: bumaga.design@web.de \\ مساعدة المشروع: كارولينه كوبانيك، لينا فيلدشولتين \\ نتوجه بشكر خاص إلى كل من أندريه ميليس، كلير برونيل، انكن كوبل، غادة الشربيني \\ حقوق الصور والنصوص © تعود للمصورين والمؤلفين. جميع الحقوق محفوظة \\ الصور: مؤسسة فيم فيندرز (دوسلدورف)، دونا فيندرز \\ الصور على الصفحات (66) 31، (65) 32، (50) 47، (45) 52، من المعهد الألماني للفيلم – فرانكفورت \\ الصورة على صفحة 62 من فلاديمير لوبوفسكوي – موسكو \\ الصور على الصفحات 1، 96 أسمح لنا بنشرها من أصحاب حقوق © سيباستياو سالغادو \ أمازوناس إميجيس \ أغينتور فوكوس \\ نشكر كل أصحاب حقوق نشر الصور على سماحهم لنا بنشرنا. في حال عدم الرجوع لأحد أصاحب حقوق النشر عن غير قصد يرجى مخاطبة معهد غوته بعمان عن طريق البريد الإلكتروني إلى info@amman.goethe.org

الترجمة و التنقيح
اللغة الإنجليزية: مانويلا تورنر، ميونيخ
اللغة العربية: إسيس حكيم، القاهرة

المقدمة \\ 7

فيم فيندرس \\ 9

ملوك الطريق \\ 13
فيم فندرز
بقلم جوزيف فهيم

«أنا رومانسي ألماني» \\ 19
أو الهروب والانقاذ والحفاظ: عن فيم فيندرز
بقلم أمين فارزانفار

من المراسلات سطور من
خالد الحجر \\ 20
صهراب مهداوي \\ 20
أحمد عبدالله \\ 21
مسعود باخشي \\ 21
بلمين سويليميز \\ 22
نجار تاهسيلي \\ 23
نوري بوزيد \\ 23
نجاتي سونميز \\ 24
هشمت توباولو \\ 25

سكاي واي موتيل \\ 27
الصورة كصورة مضادة في أفلام فيم فيندرز
بقلم جونتر هازنكامب

فيم فيندرز

مجلة للفيلم



Wim Wenders // 2014 // Photo © Sebastião Salgado / Amazonas images / Agentur Focus

فيم فيندرز
مجلة للفيلم

WIM WENDERS
A FILM JOURNAL











GOETHE
INSTITUT