Archetype



Από το Βερολίνο στο Τόκιο: Ο χώρος ως βίωμα στον κινηματογράφο του Wim Wenders

Μανώλης Ηλιάκης - 02/11/2026

1. Πέρα από την τεκμηρίωση: Η ανακάλυψη του βιωμένου χώρου στη περιοχή Shibuya του Τόκιο

Το 2022, ο Wim Wenders βρέθηκε στο Τόκιο προσκεκλημένος να δημιουργήσει μια σειρά από μικρά ντοκιμαντέρ γύρω από το Tokyo Toilet Project. Πρόκειται για μια ρηξικέλευθη αρχιτεκτονική πρωτοβουλία στην περιοχή Shibuya της πόλης, όπου δεκαέξι αρχιτέκτονες, ανάμεσά τους οι Tadao Ando, Toyo Ito, Kengo

Kuma, Fumihiko Maki και Shigeru Ban, σχεδίασαν δεκαεπτά δημόσιους χώρους υγιεινής._1 Ένας σκηνοθέτης με συμβατική προσέγγιση θα αποτύπωνε τα κτίρια ως αυτόνομα αντικείμενα design, καθαρές γωνίες λήψης, φωτογενείς επιφάνειες, γεωμετρική τελειότητα και ίσως απουσία του ανθρώπινου στοιχείου, ακολουθώντας την πεπατημένη της σύγχρονης αρχιτεκτονικής φωτογραφίας.

Ο Wenders, ωστόσο, εγκατέλειψε γρήγορα την ιδέα της απλής τεκμηρίωσης. Αντιλήφθηκε ότι η ουσία αυτών των κτιρίων δεν βρισκόταν στην υλική τους αυτοτέλεια, αλλά στην ένταξή τους στον αστικό ιστό και την καθημερινή ζωή._2 Έτσι, γεννήθηκε η ταινία μυθοπλασίας Perfect Days (2023). Αντί να στρέψει τον φακό του αποκλειστικά στα αρχιτεκτονήματα, τοποθέτησε μέσα σε αυτά έναν άνθρωπο, τον Hirayama, έναν επαγγελματία καθαριστή δημόσιων τουαλετών. Με αυτή τη δραματουργική μετατόπιση, η αρχιτεκτονική παύει να λειτουργεί ως αντικείμενο οπτικής κατανάλωσης και μετατρέπεται σε βιωμένο χώρο. Η αρχιτεκτονική δεν παρουσιάζεται πλέον ως αντικείμενο προς παρατήρηση, αλλά ως περιβάλλον μέσα στο οποίο εξελίσσεται η ζωή. Η επιλογή του Wenders αναδεικνύει μια θεμελιώδη αρχιτεκτονική αλήθεια: ένα κτίριο ολοκληρώνεται όχι όταν ολοκληρωθεί η κατασκευή του, αλλά όταν κατοικείται.



Στιγμιότυπο από την ταινία Perfect Days (2023). Δημόσιες τουαλέτες (Squid Toilet) στο πάρκο Ebisu East του Τόκυο, σχεδιασμένες από τον Fumihiko Maki.

Στην ιαπωνική κουλτούρα ο καθαρισμός των χώρων υγιεινής παίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο. Ιδιαίτερη σημασία έχει και η πρακτική του benjo soji, δηλαδή ο καθαρισμός των χώρων υγιεινής, που συνδέεται με την έννοια του muga, της εξάλειψης του εγώ και την προσπάθεια υπέρβασης της κοινωνικής ιεραρχίας στην πράξη. Όταν ακόμη και ένας διευθυντής μιας πολυεθνικής εταιρίας αναλαμβάνει να καθαρίσει τις τουαλέτες, η εργασία παύει να θεωρείται «κατώτερη» και μετατρέπεται σε πράξη ευθύνης, υπηρεσίας και συλλογικότητας. Η ίδια νοοτροπία καλλιεργείται ήδη από το σχολείο μέσω του o-soji, της καθημερινής πρακτικής καθαρισμού από τους ίδιους τους μαθητές, οι οποίοι μαθαίνουν να φροντίζουν τον κοινόχρηστο χώρο και να αντιλαμβάνονται τη σημασία της τάξης και της λεπτομέρειας. Έτσι, ο καθαρισμός δεν αφορά μόνο την καθαρότητα του χώρου, αλλά και την καλλιέργεια μιας στάσης απέναντι πρώτα από όλα στον εαυτό, στους άλλους.

Στο πλαίσιο της παράδοσης του Zen Βουδισμού ο καθαρισμός είναι εξίσου σημαντικός με τον διαλογισμό zazen. Λέγεται πως καθαρίζοντας το περιβάλλον σου, «καθαρίζεις» το μυαλό σου.

Υπό αυτή την έννοια, η εργασία του Hirayama αποκτά μια διάσταση που υπερβαίνει την επαγγελματική της λειτουργία: ο καθαρισμός γίνεται ένας τρόπος ανάγνωσης του χώρου και επανάληψης μιας καθημερινής πράξης, μέσα από την οποία ο ίδιος συνδέεται με το περιβάλλον του.

2. Η μαγεία της σύμπτωσης: Από μια δανεική κασέτα στα αυτόνομα συστήματα του Bernard Tschumi

Η βαθιά αυτή κατανόηση του χώρου που διαδραματίζεται η πλοκή στις ταινίες του εφευρετικού σκηνοθέτη δεν είναι τυχαία, ούτε αποτελεί μια εκ των υστέρων θεωρητική προβολή. Στο αυτοβιογραφικό ντοκιμαντέρ Wim Wenders: Der ewig Suchende (2025), αποκαλύπτεται ότι ο Γερμανός δημιουργός επιθυμούσε αρχικά να γίνει αρχιτέκτονας. Αν και τελικά τον κέρδισε η κινούμενη εικόνα, η αρχιτεκτονική σκέψη παρέμεινε ο δομικός άξονας του έργου του. Η κινηματογραφική του παιδεία διαμορφώθηκε στην Cinémathèque του Παρισιού, όπου είδε πάνω από χίλιες ταινίες, όπως εξομολογείται ο ίδιος, εν μέρει επειδή το δωμάτιό του δεν είχε θέρμανση. Αυτή η εντατική, σχεδόν σωματική εμπειρία παρατήρησης μετέτρεψε το βλέμμα του σε ένα εργαλείο που δεν καταγράφει απλώς την πραγματικότητα, αλλά συνθέτει χωρικές σχέσεις.

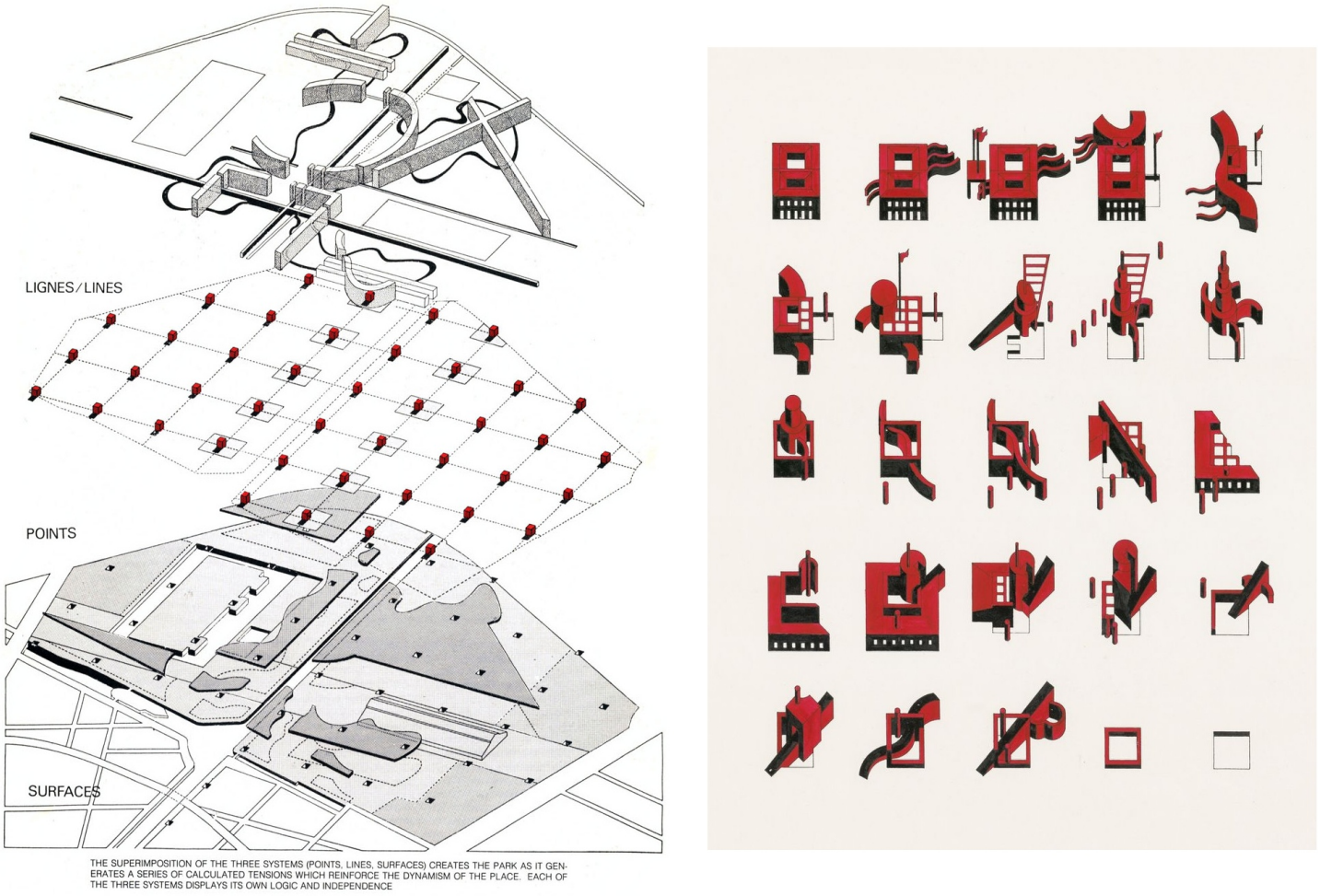
Στις πρώτες του μικρού μήκους ταινίες, ο Wenders πειραματίστηκε με τη συνύπαρξη ετερόκλητων στοιχείων. Σε έναν από αυτούς τους πρώιμους πειραματισμούς, συνδύασε μια μουσική από μια κασέτα που του είχε δώσει ένας φίλος του και έπαιζε τυχαία στο δωμάτιο, με ένα φιλμ-super 8 βωβής εικόνας που είχε ήδη τραβήξει ο ίδιος. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά, εκείνη τη στιγμή συνέβη «κάτι μαγικό»: δεν ήταν μόνο η μουσική ούτε μόνο η κινούμενη εικόνα, αλλά το τρίτο, εντελώς νέο νόημα που γεννήθηκε από τη συνάντησή τους._3

Η συγκεκριμένη ανάμνηση, όπως την αφηγείται ο Wenders στο ντοκιμαντέρ Der ewig Suchende, έχει ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση της σχέσης του με τη σύνθεση._4 Δεν πρόκειται για μια προκαθορισμένη σύνθεση, στην οποία κάθε στοιχείο υπακούει εξαρχής σε ένα ενιαίο σχέδιο. Το νόημα προκύπτει μέσα από τη συνάντηση ανεξάρτητων στοιχείων.

Αυτή η αποκάλυψη ενός νέου νοήματος μέσα από την «υπέρθεση» (superposition) ανεξάρτητων στοιχείων παρουσιάζει μια εντυπωσιακή θεωρητική αντιστοιχία με τη συνθετική λογική της αρχιτεκτονικής. Η αρχιτεκτονική σύνθεση λειτουργεί με παρόμοιο τρόπο: το τελικό «μαγικό» έργο δεν προκύπτει από μια ενιαία, μονολιθική χειρονομία, αλλά από το πώς διαφορετικά, αυτόνομα επίπεδα (layers), η δομή, η κίνηση, το φυσικό και τεχνητό φως, το κτιριολογικό πρόγραμμα, οι μηχανολογικές εγκαταστάσεις, το στατικό σύστημα, η ακουστική μελέτη, υπερτίθενται και αλληλεπιδρούν.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της προσέγγισης στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό είναι το Parc de la Villette στο Παρίσι, σχεδιασμένο από τον Bernard Tschumi. Εκεί, ο χώρος δεν οργανώνεται γύρω από μια κλασική ιεραρχία, αλλά μέσα από τρία εντελώς ανεξάρτητα συστήματα-επίπεδα: το σύστημα των σημείων (τα κόκκινα κτίρια-folies), το σύστημα των γραμμών (οι διαδρομές και οι πεζόδρομοι) και το σύστημα των επιφανειών (οι ανοιχτοί χώροι πρασίνου). Κάθε επίπεδο έχει τη δική του λογική, όπως ακριβώς η κασέτα του φίλου του Wenders είχε τη δική της μουσική αυτονομία, ανεξαρτήτως εικόνας. Όταν όμως αυτά τα επίπεδα υπερτίθενται στο έδαφος, η διασταύρωσή τους παράγει απρόβλεπτες σχέσεις, δυναμικά γεγονότα (events) και μια πλούσια βιωματική πολυπλοκότητα. Το έργο ολοκληρώνεται μέσα από τη δυναμική αυτής της συνύπαρξης._5

Η παρατήρηση αυτή αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία αν εξετάσουμε συνολικά το κινηματογραφικό έργο του Wenders. Από το Alice in the Cities και το The State of Things έως το Paris, Texas και το Tokyo-Ga, ο τόπος δεν αποτελεί απλώς φόντο της αφήγησης. Οι δρόμοι, τα ξενοδοχεία, τα μοτέλ, τα δωμάτια, τα αυτοκίνητα και οι πόλεις λειτουργούν ως χώροι μετάβασης, παρατήρησης και συνάντησης και λειτουργούν παράλληλα με την μυθοπλασία.



α. Σχέδιο της συνθετικής ιδέας με τα τρία συστήματα-επίπεδα στο πάρκο La Villette στο Παρίσι. β. Τα κόκκινα κτίρια-folies στο ίδιο πάρκο, διαταγμένα σε αυστηρό κάναβο. | Πηγή: Bernard Tschumi: Parc de la Villette, 4th volume in the SuperCrit book series, συγγραφείς: Samantha Hardingham και Kester Rattenbury.

Αυτή την αντίληψη σύνθεσης μπορεί να τη διαβάσει κανείς και στη σχετική βιβλιογραφία για τον Wenders. Στον συλλογικό τόμο Kontinuität im Wandel, η σχέση του σκηνοθέτη με τα ξενοδοχεία και τα μοτέλ εξετάζεται ακριβώς ως σχέση με συγκεκριμένους τύπους χώρου, στους οποίους η προσωρινότητα, η μετακίνηση και η ανωνυμία αποκτούν αφηγηματική λειτουργία._6 Το ενδιαφέρον είναι ότι στο Perfect Days αυτή η διαρκής μετακίνηση προς τον επόμενο τόπο δεν εξαφανίζεται· μετασχηματίζεται. Ο δρόμος και το αυτοκίνητο εξακολουθούν να υπάρχουν, αλλά η σχέση του ήρωα με την πόλη δεν είναι πλέον κυρίως σχέση φυγής ή αναζήτησης. Είναι σχέση κατοίκησης.



Στιγμιότυπο από την ταινία Paris, Texas (1984). Πηγή: Wim Wenders Stiftung.



Στιγμιότυπο από την ταινία Paris, Texas (1984). Πηγή: Wim Wenders Stiftung.

3. Κατοίκηση μέσω της επανάληψης: Ο Hirayama στη Shibuya

Στο Perfect Days, η έννοια της κατοίκησης αποσυνδέεται από την παραδοσιακή της ταύτιση με την ιδιωτική εστία στον δυτικό κόσμο. Ο Hirayama δεν κατοικεί μόνο στο μικρό του διαμέρισμα, αλλά κατοικεί την πόλη και τους δημόσιους χώρους της μέσα από μια αυστηρή, τελετουργική επανάληψη. Η καθημερινότητά του συγκροτείται από μια σταθερή χωρική ακολουθία, καθώς ξυπνά από τον ήχο της σκούπας του δρόμου, φροντίζει τα μικρά φυτά, πλένει τα δόντια του, ντύνεται, επιλέγει μια κασέτα μουσικής για το αυτοκίνητο και οδηγεί μέσα από τους αυτοκινητοδρόμους του Τόκιο. Στη συνέχεια ακολουθεί ο σχολαστικός καθαρισμός των δημόσιων τουαλετών, το μεσημεριανό διάλειμμα κάτω από τα δέντρα ενός πάρκου, το απογευματινό λουτρό στα δημόσια λουτρά (Sento), το δείπνο σε ένα υπόγειο εστιατόριο σταθμού και, τέλος, η ανάγνωση ενός βιβλίου πριν από τον ύπνο.

Αυτό που σε μια συμβατική ταινία θα θεωρούνταν πλεονάζον ή βαρετό υλικό, εδώ μετατρέπεται στον ίδιο τον μηχανισμό της αφήγησης. Ο Wenders χρησιμοποιεί το χωρικό μοντάζ για να επιβραδύνει τον χρόνο και να κάνει τον θεατή να βιώσει τη διάρκεια. Ο Hirayama αποκτά σχέση με τις τουαλέτες του Shigeru Ban ή του Tadao Ando όχι επειδή θαυμάζει τη μορφή τους, αλλά επειδή τις φροντίζει. Η γυάλινη τουαλέτα του Ban, με τους διαφανείς τοίχους που γίνονται αδιαφανείς όταν κλειδώνει η πόρτα, παύει να είναι ένα αρχιτεκτονικό αξιοθέατο. Γίνεται ένα όριο ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό, ένα κατώφλι που ενεργοποιείται από το σώμα του προσωρινού κάτοικου.



Στιγμιότυπο από την ταινία Perfect Days (2023). Δημόσιες τουαλέτες στο μικρό πάρκο Yoyogi Fukamachi του Τόκυο, σχεδιασμένες από τον Shigeru Ban. Η γυάλινη εξωτερική όψη αποκαλύπτει ότι ο χώρος είναι άδειος. Δίνεται η αίσθηση ασφάλειας κυρίως κατά τη διάρκεια της νύχτας. Το γυαλί γίνεται αδιαφανές όταν ο επισκέπτης κλειδώνει τη θύρα.

Η αρχιτεκτονική θα ήταν καλό να μην αντιμετωπίζεται ως ένα στατικό, άψυχο δοχείο, αλλά ως ένα δυναμικό πεδίο που διαμορφώνει τις συνθήκες της καθημερινής μας συνύπαρξης. Η μορφή, η υλικότητα και η διάταξη του χώρου επηρεάζουν άμεσα το πώς κινούμαστε, πώς πλησιάζουμε ο ένας τον άλλον και πώς αντιλαμβανόμαστε το περιβάλλον μας. Στο Perfect Days, οι δημόσιοι χώροι υγιεινής γίνονται πυρήνες απρόσμενων κοινωνικών συναντήσεων: ένα χαμένο παιδί που βρίσκει παρηγοριά, ένας άστεγος που χορεύει βουβά στο παρακείμενο πάρκο, ένας ξένος που παίζει τρίλιζα αφήνοντας σημειώματα σε μια κρυφή σχισμή του τοίχου. Η αρχιτεκτονική εδώ λειτουργεί ως η απαραίτητη υποδομή για την ανάδυση της ανθρώπινης

επαφής. Φυσικά οι χώροι αυτοί δεν παράγουν από μόνοι τους τις συναντήσεις, αλλά διαμορφώνουν το χωρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτές μπορούν να συμβούν. Η αρχιτεκτονική γίνεται έτσι μέρος μιας κοινωνικής συνθήκης, ακόμη και όταν οι επαφές που φιλοξενεί είναι εφήμερες, τυχαίες και σχεδόν αθόρυβες._7

Η χρονικότητα αυτή συνδέεται και με τη φιλοσοφία του Ζεν Βουδισμού που διαπερνά διακριτικά την ταινία. Δεν πρόκειται για μια προσπάθεια να ερμηνευθεί ο Hirayama ως ένας σύγχρονος Ζεν μοναχός. Η καθημερινή επαναλαμβανόμενη πρακτική και η συγκεκριμένη στιγμή αποκτούν αξία χωρίς να χρειάζονται έναν εξωτερικό σκοπό. Σε μια από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές, ο Hirayama λέει στη Niko: Ima wa ima desu, (τώρα είναι τώρα). Jikai wa jikai desu, (η επόμενη στιγμή είναι η επόμενη στιγμή).

Η φράση δεν λειτουργεί ως φιλοσοφικό σύνθημα, αλλά ως συμπύκνωση της χρονικότητας της ταινίας. Η κάθε ημέρα δεν είναι απλώς μία επανάληψη της προηγούμενης. Η επανάληψη δημιουργεί τις προϋποθέσεις ώστε η ίδια διαδρομή, το ίδιο δέντρο, το ίδιο φως ή ο ίδιος χώρος να μπορούν να προσληφθούν εκ νέου. Υπό αυτή την έννοια, η σκέψη του Dōgen για το uji, το «being-time», προσφέρει ένα ενδιαφέρον φιλοσοφικό παράλληλο: το είναι και ο χρόνος δεν διαχωρίζονται, αλλά συνυπάρχουν ως μία ενότητα σε κάθε συγκεκριμένη στιγμή._8

4. Η δραματουργία του χώρου: Από τη Staatsbibliothek στο Τείχος του Βερολίνου

Αν στο Perfect Days η αρχιτεκτονική βιώνεται μέσα από τη μικροκλίμακα της καθημερινής τελετουργίας, στο Wings of Desire (Der Himmel über Berlin, 1987) ο χώρος λειτουργεί ως φορέας της συλλογικής μνήμης και της ιστορικής τραυματικής εμπειρίας. Ο Wenders επιλέγει δύο εμβληματικούς χώρους του διχοτομημένου Βερολίνου για να οργανώσει τη δραματουργία της ταινίας: τη Δημόσια Βιβλιοθήκη (Staatsbibliothek) του Hans Scharoun και την απέραντη, άδεια νεκρή ζώνη ανάμεσα στην Potsdamer Platz και το Τείχος._9

Η Staatsbibliothek δεν αποτελεί απλώς ένα εντυπωσιακό εσωτερικό. Είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου οι αθάνατοι άγγελοι, ο Damiel και ο Cassiel, μπορούν να κατοικούν, να κινούνται ανάμεσα στους ανθρώπους και να ακούν τις εσωτερικές τους σκέψεις. Η οργανική αρχιτεκτονική του Scharoun, με τις ελεύθερες στάθμες, τις ρευστές σκάλες, την ανοιχτή εσωτερική τοπογραφία και οι διαφορετικές τυπολογίες αναγνωστήριων, επιτρέπουν στην κάμερα να αιωρείται, ακολουθώντας την έλλειψη βάρους των αγγέλων.

Αξίζει εδώ να σταθούμε περισσότερο στην ίδια τη χωρική συγκρότηση της βιβλιοθήκης. Η αίθουσα ανάγνωσης δεν γίνεται αντιληπτή ως ένα ενιαίο, ομοιογενές κέλυφος, αλλά ως ένα σύνθετο εσωτερικό τοπίο από μικρότερες χωρικές νησίδες, διαφορετικές στάθμες, κλιμακοστάσια, περάσματα και γέφυρες. Οι αναγνωστικές περιοχές μοιάζουν να αιωρούνται η μία πάνω ή δίπλα στην άλλη, ενώ οι διαδρομές δεν ακολουθούν μια αυστηρά γραμμική πορεία αλλά συγκροτούν ένα σχεδόν δεδαλώδες δίκτυο. Οι γέφυρες συνδέουν επιμέρους περιοχές της βιβλιοθήκης χωρίς να αναιρούν την αυτονομία τους. Η κίνηση μέσα στον χώρο γίνεται έτσι μέρος της ίδιας της εμπειρίας της ανάγνωσης.

Αυτή η χωρική συνθήκη εξηγεί σε μεγάλο βαθμό γιατί η Staatsbibliothek είναι τόσο κατάλληλη για τον κινηματογραφικό κόσμο του Wenders. Η κάμερα μπορεί να κινείται ανάμεσα σε διαφορετικές κλίμακες και επίπεδα, να αποκαλύπτει και να αποκρύπτει, να παρακολουθεί έναν άνθρωπο και ταυτόχρονα να αφήνει τον χώρο να παραμένει ενεργός. Η βιβλιοθήκη δεν λειτουργεί ως σκηνικό που περιβάλλει τους χαρακτήρες· λειτουργεί σαν ένα εσωτερικό «δημόσιο αστικό τοπίο» μέσα στο οποίο οι χαρακτήρες χάνονται, συναντώνται και διασταυρώνονται.



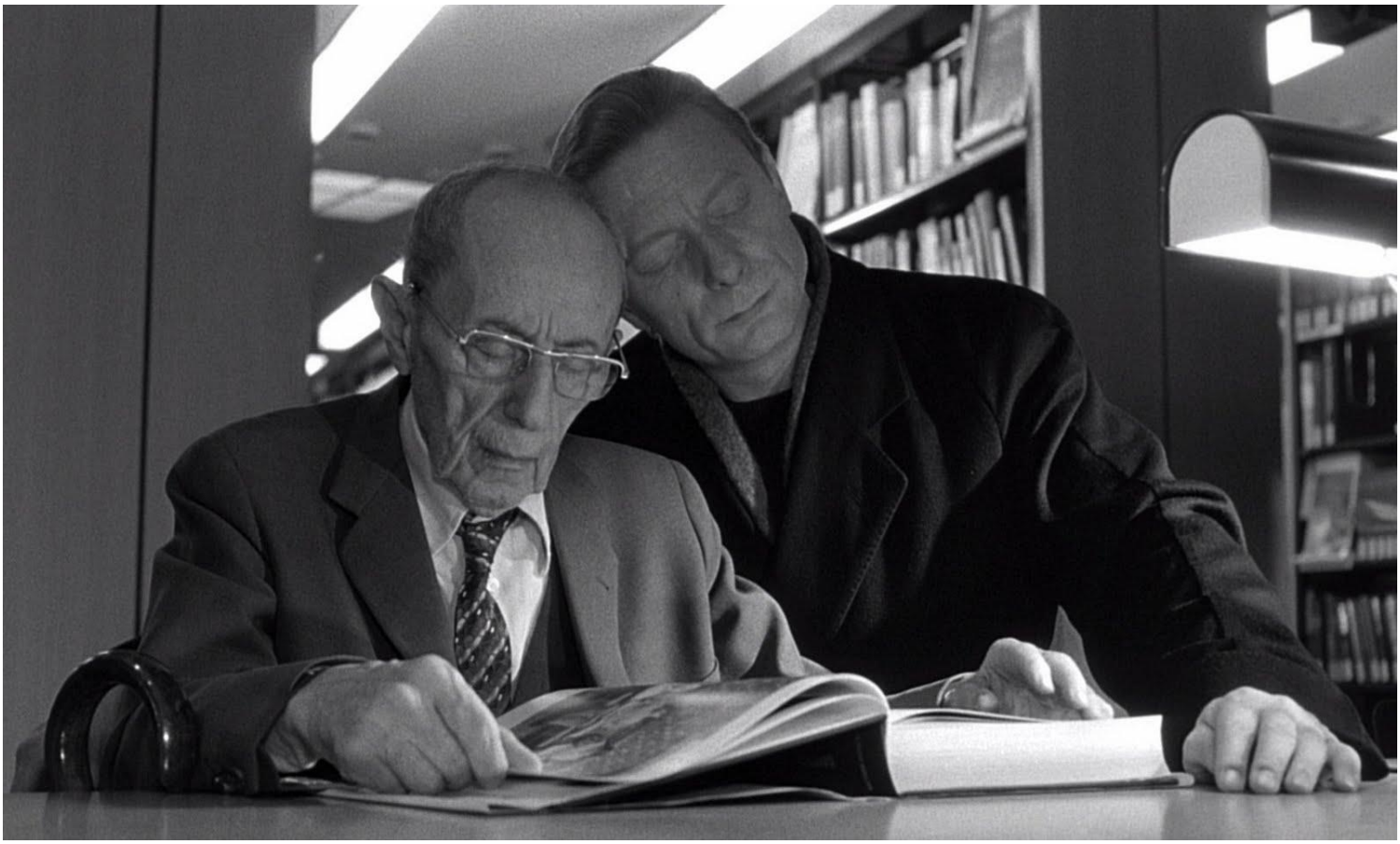
Στιγμιότυπο από την ταινία Der Himmel über Berlin (1987). Εσωτερικός χώρος της Staatsbibliothek του Βερολίνου, σχεδιασμένη από τον Hans Scharoun. Σχεδιάστηκε το 1964-65 και χτίστηκε από το 1967-1978.



Άποψη του εσωτερικού της Staatsbibliothek στο Βερολίνο (Σεπτέμβριος 2026), από παρεμφερή γωνία λήψης με εκείνη του παραπάνω στιγμιότυπου από την ταινία Der Himmel über Berlin (1987). Φωτογραφία: Μανώλης Ηλιάκης

Η χωρική αυτή ρευστότητα ανατρέπεται ριζικά όταν στο προσκήνιο έρχεται ο Homer, ο γέρος παραμυθάς. Η σκηνή όπου ανεβαίνει αργά και επίπονα τις σκάλες της βιβλιοθήκης είναι κομβική: η αρχιτεκτονική παράγει τη δραματουργία καθυστερώντας το σώμα. Ο άνθρωπος, σε αντίθεση με τους αγγέλους, υπόκειται στους νόμους της βαρύτητας, της κόπωσης και του χρόνου. Η σκάλα μετατρέπεται σε ένα εργαλείο που διαχωρίζει την αθανασία από τη θνητότητα, την αιώρηση από τη σωματική κατοίκηση.

Παράλληλα, η βιβλιοθήκη αναδεικνύεται σε έναν χώρο συλλογικής γνώσης που όμως βιώνεται μεμονωμένα. Οι αναγνώστες κάθονται ο ένας δίπλα στον άλλο, αλλά παραμένουν απομονωμένοι στους εσωτερικούς τους μονολόγους. Η αρχιτεκτονική δημιουργεί εγγύτητα, αλλά η φυσική εγγύτητα δεν μεταφράζεται αυτόματα σε κοινωνική σύνδεση.



Στιγμιότυπο από την ταινία Der Himmel über Berlin (1987). Ο αόρατος άγγελος Cassiel (ηθοποιός: Otto Sander) αφουγκράζεται τον «εσωτερικό μονόλογο» του παραμυθά Homer.

Υπάρχει, επιπλέον, μια λιγότερο προφανής αλλά εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διάσταση της βιβλιοθήκης: η ακουστική της. Στους χώρους όπου υπάρχει περισσότερος θόρυβος, όπως το καφέ ή οι χώροι υγιεινής, παρεμβάλλονται ενδιάμεσοι χώροι-προθάλαμοι με ηχοαπορροφητικά πάνελ. Θα μπορούσε κανείς να τους αντιληφθεί ως ένα είδος «ηχοφράκτη»: όπως ο ανεμοφράκτης ελέγχει τη μετάβαση του αέρα από τον έναν χώρο στον άλλο, εδώ η τεκτονική δομή ελέγχει τη μετάβαση του ήχου. Η παρατήρηση αυτή αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο Wings of Desire, όπου ο ήχος των ανθρώπινων σκέψεων, οι ψίθυροι, οι φωνές και η μουσική δεν αποτελούν απλώς συνοδευτικά στοιχεία της εικόνας αλλά μέρος της ίδιας της χωρικής εμπειρίας. Η πρόσφατη έρευνα για την ακουστική του κτιρίου επιβεβαιώνει, μάλιστα, ότι το χαρακτηριστικό soundscape της Staatsbibliothek αποτελεί ουσιώδες στοιχείο της εμπειρίας της και ότι ο Wenders το αξιοποίησε κινηματογραφικά._10

Όταν ο Homer εγκαταλείπει τη βιβλιοθήκη και περιπλανιέται στην Potsdamer Platz, έρχεται αντιμέτωπος με τον αντίθετο τρόπο οργάνωσης της μνήμης: τον χώρο της απουσίας. Αναζητά τα παλιά καφενεία και τους

θορυβώδεις δρόμους του προπολεμικού Βερολίνου, αλλά βρίσκει μόνο έναν λασπωμένο, άδειο τόπο που τέμνεται από το Τείχος. Το Τείχος λειτουργεί ως το απόλυτο, βίαιο χωρικό όριο που διακόπτει την αστική συνέχεια και παγιδεύει την κίνηση. Η αντίθεση ανάμεσα στην πυκνότητα της βιβλιοθήκης, όπου η μνήμη είναι εγγεγραμμένη στα βιβλία, και στο κενό της Potsdamer Platz, όπου η μνήμη έχει ισοπεδωθεί, αποτελεί το πιο ισχυρό αρχιτεκτονικό επιχείρημα του Wenders για την «υπαρξιακή» κατάσταση της σύγχρονης πόλης.



Στιγμιότυπο από την ταινία Der Himmel über Berlin (1987). Ο αόρατος άγγελος Cassiel (ηθοποιός: Otto Sander) συνοδεύει τον γέρο παραμυθά Homer στον περίπατό του δίπλα στο πρώην Τείχος του Βερολίνου και στο έρημο τοπίο της Potsdamer Platz.

Στο αρχικό σχέδιο του Wenders για την ταινία υπάρχει μια ακόμη πιο ενδιαφέρουσα σύλληψη. Περιγράφοντας το Βερολίνο ως διαιρεμένη πόλη, σημειώνει: Ίσως ο ουρανός να είναι το μόνο στοιχείο που δεν υπακούει στη διαίρεση του εδάφους._11 Εκεί όπου το Τείχος, οι δρόμοι και οι υποδομές επιβάλλουν ένα σκληρό όριο, ο ουρανός παραμένει ενιαίος. Η κινηματογραφική ματιά του Wenders μπορεί έτσι να κινείται ανάμεσα στον πραγματικό και τον μεταφυσικό χώρο χωρίς να χρειάζεται να εγκαταλείψει ποτέ την υλικότητα της πόλης.

Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στη Langenscheidtbrücke. Η γέφυρα είναι ένα απολύτως πραγματικό κομμάτι της αστικής υποδομής, ένας χώρος διέλευσης πάνω από τις σιδηροδρομικές γραμμές. Στην ταινία, όμως, μετατρέπεται σε τόπο ορίου: ο άγγελος Damiel συναντά εκεί έναν άνδρα που έχει τραυματιστεί θανάσιμα σε ατύχημα με μοτοσικλέτα και μπορεί να ακούσει τις σκέψεις του καθώς εκείνος ξεψυχά._12 Η γέφυρα αποκτά έτσι μια ιδιαίτερη υπόσταση: Είναι ταυτόχρονα συγκεκριμένη κατασκευή, με τη μεταλλική της δομή, την κυκλοφορία και τις γραμμές του τρένου κάτω από αυτήν, και ένα μεταβατικό πεδίο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, στον ορατό και τον αόρατο κόσμο. Δεν είναι τυχαίο ότι η ίδια η αφηγηματική λογική της ταινίας Wings of Desire είναι γεμάτη «γέφυρες», περάσματα και όρια.

5. Αυτοσχεδιασμός: Ο χώρος στην πλευρά του ανθρώπου

Ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία της μεθοδολογίας του Wenders είναι ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται το τέλος των ταινιών του. Ο Γερμανός σκηνοθέτης επιλέγει συχνά και συνειδητά να μην οριστικοποιεί τις τελευταίες σκηνές από πριν στο σενάριο. Αντίθετα, προτιμά να αφήνει τους ηθοποιούς, οι οποίοι κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων έχουν ενσωματώσει πλήρως τους ρόλους τους, να αποφασίσουν μαζί του, μέσα από τη βιωματική τους σχέση με τον χώρο, πώς θα ολοκληρωθεί η ιστορία.

Αυτή η τάση προς τον δημιουργικό αυτοσχεδιασμό συνδέεται άμεσα με την άρνησή του να υποκύψει στα κλισέ των εύκολων, προκαθορισμένων happy end της βιομηχανίας του κινηματογράφου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παραγωγή του Paris, Texas (1984), όπου ο Wenders αντιστάθηκε σθεναρώς στις πιέσεις των παραγωγών για ένα συμβατικό, χολιγουντιανό αίσιο τέλος. Προτίμησε να ακολουθήσει την εσωτερική αλήθεια των χαρακτήρων και την τραχύτητα του αμερικανικού τοπίου.

Η ιστορία πίσω από το τέλος της ταινίας είναι ακόμη πιο αποκαλυπτική. Όταν η ταινία Paris, Texas πουλήθηκε στην 20th Century Fox, το στούντιο ζήτησε να προστεθεί ένα πλάνο όπου ο Travis θα έκανε αναστροφή με το αυτοκίνητο, ώστε να υπονοηθεί ότι θα επιστρέψει. Ο Wenders αρνήθηκε. Για εκείνον, η αναχώρηση του Travis ήταν η ουσιαστική πράξη του τέλους: η απόφαση να φύγει ώστε ο γιος του και η πρώην σύντροφός του να μπορέσουν να συνεχίσουν τη ζωή τους χωρίς αυτόν._13 Η αναστροφή του αυτοκινήτου θα αναιρούσε ακριβώς αυτή την απόφαση.

Η στάση αυτή έχει ενδιαφέρον πέρα από την ίδια την ταινία. Ο Wenders δεν αρνείται απλώς μια εμπορική υπόδειξη· υπερασπίζεται την εσωτερική λογική ενός έργου απέναντι στην απαίτηση να γίνει πιο προβλέψιμο και, επομένως, πιο εύκολα καταναλώσιμο. Στην περίπτωση του Paris, Texas, ο χώρος και η κίνηση δεν είναι ουδέτερα στοιχεία της αφήγησης. Η αναχώρηση του Travis αποτελεί χωρική πράξη, και η αναστροφή θα άλλαζε το νόημά της._14

Αυτή η φιλοσοφία, που βασίζεται στην εμπιστοσύνη προς το σώμα και την παρουσία του ανθρώπου μέσα στον τόπο, μεταφράζεται στην αρχιτεκτονική ως την ανάγκη για έναν «ανοιχτό σχεδιασμό» (open design). Ένα κτίριο δεν πρέπει να είναι ένα άκαμπτο, ολοκληρωτικό μνημείο που υπαγορεύει μηχανιστικά και αυστηρά τη συμπεριφορά των χρηστών του. Αντίθετα, οφείλει να λειτουργεί ως μια ανοιχτή δομή που αφήνει χώρο για το απρόβλεπτο, για τον αυθορμητισμό και τον αυτοσχεδιασμό της καθημερινής ζωής.

Στο Paris, Texas, όπως και αργότερα στο Perfect Days, αυτό που έχει σημασία δεν είναι η προκαθορισμένη λύση αλλά η δυνατότητα ενός τόπου να επιτρέψει στην ιστορία να προκύψει μέσα από την παρουσία. Ο Wenders έχει άλλωστε διατυπώσει την πεποίθηση ότι κάθε ταινία πρέπει να βρει τη δική της γλώσσα._15 Η παρατήρηση αυτή μπορεί να μεταφερθεί, χωρίς να ταυτίσουμε κινηματογράφο και αρχιτεκτονική, και στη διαδικασία της αρχιτεκτονικής σύνθεσης: ένα έργο δεν χρειάζεται να επιβεβαιώνει μια προκαθορισμένη αισθητική γλώσσα, αλλά ο αρχιτέκτονας οφείλει να ανακαλύπτει τη μορφή που αντιστοιχεί στις ιδιαίτερες κάθε φορά συνθήκες.

Στο ντοκιμαντέρ Wim Wenders: Der ewig Suchende (2025), ο Bruno Ganz θυμάται ότι στην αρχή δυσκολευόταν να υποδυθεί τον άγγελο στο Wings of Desire, καθώς το σενάριο δεν του έδινε μια συγκεκριμένη ψυχολογική προϊστορία ή μια «στενάχωρη παιδική ηλικία». Η οδηγία του Wenders ήταν απλή αλλά καταλυτική: «Κοίτα Bruno, απλά πρέπει να αγαπάς τους ανθρώπους και να προσπαθείς να είσαι στο πλευρό τους». Αυτή η βαθιά ανθρωποκεντρική στάση διατρέχει και τη χωρική του προσέγγιση. Ο χώρος στον Wenders δεν είναι ποτέ μια αφηρημένη γεωμετρία· είναι πάντα ένας χώρος «στο πλευρό του ανθρώπου».

6. Αντίδοτο στην εικόνα: Ένα μάθημα για τη σύγχρονη αρχιτεκτονική πρακτική

Η σύγχρονη αρχιτεκτονική κουλτούρα υποφέρει σε μεγάλο βαθμό από την τυραννία της όρασης και την κυριαρχία της ψηφιακής εικόνας. Όπως έχει επισημάνει ο Juhani Pallasmaa στο βιβλίο του The Eyes of the Skin, η υπερβολική έμφαση στη φωτογένεια και την οπτική κατανάλωση φτωχαίνει την αρχιτεκτονική εμπειρία, η οποία είναι κατεξοχήν πολυαισθητηριακή και σωματική._16

Στο πλαίσιο αυτό, ο όρος «φωτογένεια» (photogenia) αποτελεί μια απολύτως ακριβή και ορθή μετάφραση της

έννοιας που εισάγει ο Pallasmaa. Δεν αναφέρεται απλώς σε κάτι που «γράφει καλά στον φακό» με την επιφανειακή έννοια, αλλά στην ευρύτερη αισθητική κατάσταση, όπου η αρχιτεκτονική παράγεται, φιλτράρεται και καταναλώνεται αποκλειστικά ως εικόνα (αμφιβληστροειδική αρχιτεκτονική / retinal architecture), υποτάσσοντας τις υπόλοιπες αισθήσεις._17 Τα κτίρια σήμερα συχνά σχεδιάζονται για να φωτογραφηθούν, να καταναλωθούν ως renders στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και να κυκλοφορήσουν ως εντυπωσιακά οπτικά προϊόντα, πριν ακόμη κατοικηθούν.

Το έργο του Wim Wenders, και ιδιαίτερα το Perfect Days, έρχεται να λειτουργήσει ως ένα ανατρεπτικό αντίδοτο σε αυτή την τάση. Η «αρχιτεκτονική του βλέμματος» που αναπτύσσει δεν καταναλώνει τον χώρο, αλλά επιτρέπει στον θεατή να κατοικήσει προσωρινά μέσα του. Μέσα από το κάδρο, τη διάρκεια, την επανάληψη, τη σιωπή και τη διαδρομή, ο Wenders μάς υπενθυμίζει ότι η αρχιτεκτονική δεν είναι αυτό που βλέπουμε στην οθονική επιφάνεια. Είναι αυτό που συμβαίνει όταν βρισκόμαστε μέσα της, όταν την αγγίζουμε, όταν την ακούμε και όταν τη φροντίζουμε. Είναι, εν τέλει, η μετατροπή του γεωμετρικού χώρου σε έναν τόπο υπαρξιακής ασφάλειας και ανθρώπινης συνύπαρξης.

Ίσως γι’ αυτό το Perfect Days δεν πρέπει να θεωρηθεί ως μια ξαφνική «στροφή προς την αρχιτεκτονική» στο έργο του Wenders. Η σχέση του με τον χώρο έχει προηγηθεί: στις διαδρομές και τις πόλεις της ταινίας Alice in the Cities, στα τοπία και τους χώρους μετάβασης της ταινίας The State of Things και της ταινίας Paris, Texas, στην παρατήρηση του Τόκιο με το έργο Tokyo-Ga, και κυρίως στο Βερολίνο με την ταινία Der Himmel über Berlin. Αυτό που αλλάζει στο Perfect Days είναι η κλίμακα και ο τρόπος κατοίκησης. Οι χώροι διέλευσης των παλαιότερων ταινιών, ο δρόμος, το αυτοκίνητο, το ξενοδοχείο, το μοτέλ, υποχωρούν μπροστά σε μια καθημερινότητα όπου ο ίδιος άνθρωπος επιστρέφει στους ίδιους δημόσιους χώρους και, μέσω της φροντίδας, αποκτά μαζί τους σχέση. Η πόλη δεν είναι πλέον μόνο προορισμός ή διαδρομή· γίνεται καθημερινός τόπος.



Στιγμιότυπο από την ταινία Perfect Days (2023). Ο πρωταγωνιστής Hirayama στο μικρό διαμέρισμά του.

Η εξέλιξη αυτή αποκτά ένα ιδιαίτερο βάρος αν τη δούμε σε σχέση με το τελευταίο έργο του Wenders, το From Inside Out – The Architecture of Peter Zumthor, το μακροχρόνιο ντοκιμαντέρ για τον Peter Zumthor, που είχε ανακοινωθεί αρχικά με τον τίτλο Das Geheimnis der Orte (Το μυστικό των τόπων). Ήδη από την αρχική

περιγραφή του project, ο Wenders θέτει ως αφετηρία την ιδέα ότι όλοι προερχόμαστε από σπίτια «στα οποία ζούμε, ονειρευόμαστε, αγαπάμε και πεθαίνουμε» και ότι η αρχιτεκτονική αποτελεί αποφασιστική δομή των καθημερινών μας συνηθειών και των υπαρξιακών μας αναγκών._18

Εδώ η σχέση του Wenders με την αρχιτεκτονική δεν είναι πλέον κάτι που χρειάζεται να συναχθεί από τις προηγούμενες ταινίες του. Γίνεται το ίδιο το αντικείμενο μιας κινηματογραφικής έρευνας. Και έχει σημασία ότι το έργο αυτό αφορά τον Peter Zumthor, έναν αρχιτέκτονα του οποίου η σκέψη ξεκινά από τον τόπο, την υλικότητα, την ατμόσφαιρα και την εμπειρία του χώρου. Το ντοκιμαντέρ From Inside Out – The Architecture of Peter Zumthor μοιάζει έτσι να επιστρέφει, με διαφορετικό τρόπο, στο ερώτημα που διατρέχει ήδη το Perfect Days: τι είναι αυτό που κάνει έναν χώρο να αποκτά σημασία για τη ζωή μας;

Από αυτή την άποψη, το Perfect Days μπορεί να διαβαστεί όχι ως παρέκκλιση αλλά ως συνέχεια. Η αρχιτεκτονική δεν εμφανίζεται στον Wenders ως ένα ακόμη θέμα, αλλά ως ένας τρόπος να σκεφτεί τον άνθρωπο μέσα στον κόσμο. Από το διαιρεμένο Βερολίνο μέχρι τη Shibuya, από τον άγγελο που αιωρείται στη Staatsbibliothek μέχρι τον Hirayama που καθαρίζει καθημερινά τις δημόσιες τουαλέτες, ο χώρος αποκτά νόημα μέσα από τη σχέση του με τη ζωή που φιλοξενεί.

Και ίσως στο τελευταίο του έργο βρίσκεται η πιο ουσιαστική συγγένεια ανάμεσα στην κινηματογραφική ματιά του Wenders και στην αρχιτεκτονική: όχι στην αναπαράσταση του κτιρίου, αλλά στην ικανότητα να αντιληφθούμε ότι ο χώρος δεν τελειώνει όταν ολοκληρώνεται η μορφή του. Συνεχίζεται μέσα στον χρόνο, στις διαδρομές, στις συναντήσεις, στη φροντίδα και στη μνήμη. Ο Wenders δεν μας προτείνει μια θεωρία για την αρχιτεκτονική. Μας επιτρέπει να δούμε, μέσα από το έργο του Zumthor, πώς ένας χώρος γίνεται τόπος.



Στιγμιότυπο από την ταινία Der Himmel über Berlin (1987). Ο αόρατος άγγελος Damiel (ηθοποιός: Bruno Ganz) στην Staatsbibliothek του Βερολίνου, έργο του Hans Scharoun.



Άποψη του εσωτερικού της Staatsbibliothek στο Βερολίνο (Σεπτέμβριος 2026), από παρεμφερή γωνία λήψης με εκείνη του παραπάνω στιγμιότυπου από την ταινία Der Himmel über Berlin (1987). Φωτογραφία: Μανώλης Ηλιάκης

Ο Μανώλης Ηλιάκης είναι αρχιτέκτονας και spatial designer, συνιδρυτής του εργαστηρίου αρχιτεκτονικής & design YOLKSTUDIO. Είναι υπεύθυνος του Τομέα Αρχιτεκτονικής Εσωτερικού Χώρου στη Σχολή Βακαλό. Έχει διδάξει και συνεργαστεί με Πανεπιστήμια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, μεταξύ των οποίων το IUAV Βενετίας, η École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier και το Bauhaus-Universität Weimar, όπου από το 2021 είναι επισκέπτης καθηγητής. Ασκείται στον Soto Zen Βουδισμό και έχει λάβει Bodhisattva Tokudo από τον δάσκαλό του Bernd Bender - Kichu Chika. Ζει και εργάζεται στην Αθήνα και στο Βερολίνο.

Υποσημείωσεις

1.
The Nippon Foundation, THE TOKYO TOILET, επίσημη τεκμηρίωση του προγράμματος. 17 έργα, 16 δημιουργοί. Εγχείρημα δημόσιας υποδομής στη Shibuya.

2.
Wim Wenders, συνέντευξη στον Graham Fuller, The Arts Desk, 21 February 2024. Ο Wenders εξηγεί ότι αρχικά προσκλήθηκε για μικρά ντοκιμαντέρ γύρω από τα έργα του Tokyo Toilet, αλλά προτίμησε να κάνει μια ταινία στην οποία οι τουαλέτες δεν θα ήταν το θέμα αλλά θα έπαιζαν σημαντικό ρόλο.

3.
Για τη σχέση του Wenders με την παρατήρηση, το κάδρο και τη διαδικασία σύνθεσης, βλ. επίσης τις συζητήσεις του στο Harvard Film Archive και το The Logic of Images. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά του ότι στα πρώτα του χρόνια σχεδίαζε εκ των προτέρων τα κάδρα, ενώ αργότερα, στο Paris, Texas,

αποφάσισε συνειδητά να μην προκαθορίζει ούτε ένα πλάνο, ώστε να αφήσει το τοπίο να τον καθοδηγήσει. (The Logic of Images, σσ. 66–67.)
4.
Η συγκεκριμένη ανάμνηση του Wenders από τη συνάντηση μουσικής και εικόνας προέρχεται από το Wim Wenders: Der ewig Suchende (2025), σε σκηνοθεσία του Marcel Wehn, όπως καταγράφεται στην αφήγηση του σκηνοθέτη.
5.
Bernard Tschumi, Architecture and Disjunction (Cambridge, MA: MIT Press, 1994). Η λογική των ανεξάρτητων συστημάτων και της παραγωγής γεγονότων μέσω της μεταξύ τους σχέσης είναι κεντρική στη θεωρητική προσέγγιση του Tschumi (σσ. 140–152).
6.
Jörn Glasenapp (Hg.), Kontinuität im Wandel: Begegnungen mit dem Filmemacher Wim Wenders, München: edition text + kritik, 2021. Σχετική αναφορά στο: Sven Weidner, “Hotels und Motels bei Wim Wenders. Überlegungen zu Alice in den Städten, Paris, Texas und The Million Dollar Hotel”, σσ. 89–106, καθώς εξετάζει τους συγκεκριμένους τύπους χώρου ως επαναλαμβανόμενα μοτίβα στο έργο του Wenders.
7.
Sevgi, S. & Özeren, Ö. (2025), “The Phenomenology of Space in Wim Wenders’ Perfect Days: A Dialogue Between Architecture and Cinema,” Buildings, 15(7), 1132. DOI: 10.3390/buildings15071132. Η μελέτη προσεγγίζει το Perfect Days από τη σκοπιά της φαινομενολογίας του χώρου και της σχέσης αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου.
8.
Dōgen, «Uji» (□□, Being-Time), στο Shōbōgenzō, 1231 - 1253, κεφ. 20. Ο Dōgen διατυπώνει την ταύτιση «είναι» και χρόνου: το being-time σημαίνει ότι ο χρόνος, ακριβώς όπως είναι, είναι είναι, και το είναι είναι όλος ο χρόνος. Βλ. Norman Waddell και Masao Abe (μτφρ. και επιμ.), The Heart of Dōgen’s Shōbōgenzō, Albany: State University of New York Press, 2002, σ. 47–58, ιδίως σ. 48. Ο Dōgen επανέρχεται στην ίδια θέση καθ’ όλη τη διάρκεια του κειμένου, υποστηρίζοντας ότι «all beings are times» και ότι κάθε ον δεν υφίσταται ανεξάρτητα από τον χρόνο, αλλά είναι being-time. Το Uji γράφτηκε περίπου το 1240 και αποτελεί μία από τις κεντρικές πραγματεύσεις του Dōgen για τη μη διάκριση «είναι» και χρόνου.
9.
Για την αρχιτεκτονική και τα όρια στην ταινία Wings of Desire, βλ. Kaçmaz Erk, G. (2004), “Architecture as Symbol: Space in Wim Wenders’ Cinema,” Cloud-Cuckoo-Land, 9(1), καθώς και Kaçmaz Erk, G. (2009), Architecture in Cinema: A Relation of Representation Based on Space. Για τη Staatsbibliothek και τη σημασία της στην ταινία βλ. επίσης Deltell Pastor, J. & Mejía Vallejo, C. E. (2022), “The Representation of the Limit in Wim Wenders’ The Wings of Desire,” VLC arquitectura, 9(1), (σσ. 109, 120–121, 126).
10.
Hansen-Goos, I., Heindl, B., Krewer, H. & Mathieu, C. (2024), “Hinter den Geräuschkulissen – ein Projekt zur akustischen Vermessung des Scharoun-Gebäudes der Staatsbibliothek zu Berlin,” LIBREAS. Library Ideas, 45. Η μελέτη εξετάζει το χαρακτηριστικό soundscape της Staatsbibliothek και σημειώνει ότι αυτό έχει αισθητοποιηθεί κινηματογραφικά από τον Wenders στο Wings of Desire. (σσ. 1–4).
11.
Alexander Graf, The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway (London/New York: Wallflower Press, 2002), σ. 113. Ο Graf παραθέτει από το αρχικό project description του Wings of Desire τη φράση του Wenders για τον ουρανό ως το στοιχείο που ίσως «ενώνει» τις δύο διαιρεμένες πόλεις.
12.
Η σκηνή της Langenscheidtbrücke μπορεί να διαβαστεί σε συνάρτηση με τη φαινομενολογική ανάλυση της γέφυρας από τον Martin Heidegger. Στο «Bauen Wohnen Denken», η γέφυρα δεν αποτελεί απλώς ένα κατασκευαστικό αντικείμενο τοποθετημένο μέσα σε έναν ήδη δεδομένο χώρο, αλλά «συγκεντρώνει» και συγκροτεί έναν συγκεκριμένο τόπο, συνδέοντας διαφορετικές περιοχές και καθιστώντας δυνατές συγκεκριμένες σχέσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και τον χώρο. Υπό αυτή την έννοια, η Langenscheidtbrücke μπορεί να ιδωθεί όχι μόνο ως υλική υποδομή διέλευσης, αλλά ως ένας τόπος μετάβασης και συνάντησης, όπου τα όρια ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, το ορατό και το αόρατο, αποκτούν ιδιαίτερη σημασία. Βλ. Martin Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, στο κεφ.: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen: Günther Neske, 1954, σ. 145–162, ιδίως σ. 154–155.
13.
Wim Wenders, “Like Flying Blind Without Instruments: On the Turning Point in Paris, Texas,” αρχικά

δημοσιευμένο στη συλλογή The Logic of Images: Essays and Conversations (1991), σσ. 66–67.
Ο Wenders έχει περιγράψει λεπτομερώς την απαίτηση της 20th Century Fox να προστεθεί στο τέλος το πλάνο της αναστροφής του αυτοκινήτου και την άρνησή του.
14.
Για τον ίδιο, ο Travis έπρεπε να φύγει, ώστε η Jane και ο Hunter να μπορέσουν να συνεχίσουν τη ζωή τους χωρίς αυτόν.
15.
Ο Wenders, σε συνεντεύξεις του, έχει διατυπώσει χαρακτηριστικά την άποψη ότι κάθε ταινία πρέπει να βρει τη δική της γλώσσα: «Jeder Film hat ja seine eigene Sprache. Man muß die finden».
16.
Juhani Pallasmaa, The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses, 4th ed. (Hoboken, NJ: Wiley, 2024).
17.
Juhani Pallasmaa, The Architecture of Image: Existential Space in Cinema (Helsinki: Rakennustieto, 2001).
18.
Wim Wenders, From Inside Out – The Architecture of Peter Zumthor, 2026. Η ταινία είναι ένα μακροχρόνιο ντοκιμαντέρ (δεκατεσσάρων χρόνων) για τον Peter Zumthor και διερευνά τη σχέση ανάμεσα στους ανθρώπους και τους χώρους που επισκέπτονται, στους οποίους εργάζονται ή κατοικούν, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική επηρεάζει την αντίληψη, τη μνήμη και την καθημερινή ζωή. Η ταινία είχε ανακοινωθεί αρχικά με τον τίτλο Das Geheimnis der Orte. Η παγκόσμια πρεμιέρα της έχει προγραμματιστεί για τις 6 Σεπτεμβρίου 2026 στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας.

Βιβλιογραφία

· Graf, Alexander. The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway. London/New York: Wallflower Press, 2002 (σ. 113).
· Handa, Rumiko. “Perfect Days.” Journal of the Society of Architectural Historians, 83(4), 2024, (σσ. 565–568).
· Kaçmaz Erk, G. “Architecture as Symbol: Space in Wim Wenders’ Cinema.” Cloud-Cuckoo-Land, 9(1), 2004.
· Kaçmaz Erk, G. Architecture in Cinema: A Relation of Representation Based on Space. Lambert Academic Publishing, 2009.
· Pallasmaa, Juhani. The Architecture of Image: Existential Space in Cinema. Helsinki: Rakennustieto, 2001.
· Pallasmaa, Juhani. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. 4th ed. Hoboken, NJ: Wiley, 2024.
· Sevgi, S. & Özeren, Ö. “The Phenomenology of Space in Wim Wenders’ Perfect Days: A Dialogue Between Architecture and Cinema.” Buildings, 15(7), 2025, 1132.
· Tschumi, Bernard. Architecture and Disjunction. Cambridge, MA: MIT Press, 1994 (σσ. 140–152).
· Wenders, Wim. The Logic of Images: Essays and Conversations. London: Faber and Faber, 1991 (σσ. 66–67).
· Glasenapp, Jörn (Hg.). Kontinuität im Wandel: Begegnungen mit dem Filmemacher Wim Wenders. München: edition text + kritik, 2021 (σσ. 89–106).

Κινηματογραφικές ταινίες - ντοκιμαντέρ
· Wenders, Wim. Alice in the Cities (Alice in den Städten). 1974.
· Wenders, Wim. The State of Things (Der Stand der Dinge). 1982.
· Wenders, Wim. Paris, Texas. 1984.
· Wenders, Wim. Tokyo-Ga. 1985.
· Wenders, Wim. Wings of Desire (Der Himmel über Berlin). 1987.
· Wenders, Wim. Perfect Days. 2023.
· Wehn, Marcel. Wim Wenders: Der ewig Suchende. 2025.
· Wenders, Wim. From Inside Out – The Architecture of Peter Zumthor. 2026. (Προγενέστερος τίτλος: Das Geheimnis der Orte).

Δύο σημειώσεις

*_ Το δοκίμιο γράφτηκε στην Staatsbibliothek του Βερολίνου, τον Αύγουστο και τον Σεπτέμβριο του 2026.

*_ Τα σκαλοπάτια της Staatsbibliothek του Βερολίνου έχουν ρίχτι 12,3 εκ. και πάτημα 40 εκ. (κανόνας: 2ρ + π ≈ 64). Στην ταινία, Ο ουρανός πάνω από το Βερολίνο, ο παραμυθάς, παρά τη μεγάλη ηλικία του, ανεβαίνει τις σκάλες με σχετική ευκολία. Το χαμηλό ρίχτι, το βαθύ πάτημα και ο σιωπηλός βηματισμός πάνω στο χαλί δημιουργούν την αίσθηση μιας αβίαστης ανάβασης. Όταν ανέβηκα για πρώτη φορά τα ίδια σκαλοπάτια, η κινηματογραφική εντύπωση επιβεβαιώθηκε βιωματικά. Η πραγματική εμπειρία του χώρου ανέδειξε ακόμη περισσότερο τη δραματουργία της σκηνής, αποκαλύπτοντας την αμφίδρομη σχέση κινηματογράφου και βιώματος: η ταινία είχε ήδη διαμορφώσει την αντίληψή μου για τον χώρο, ενώ η ανάβαση εμπλούτισε εκ των υστέρων την πρόσληψη της ταινίας.