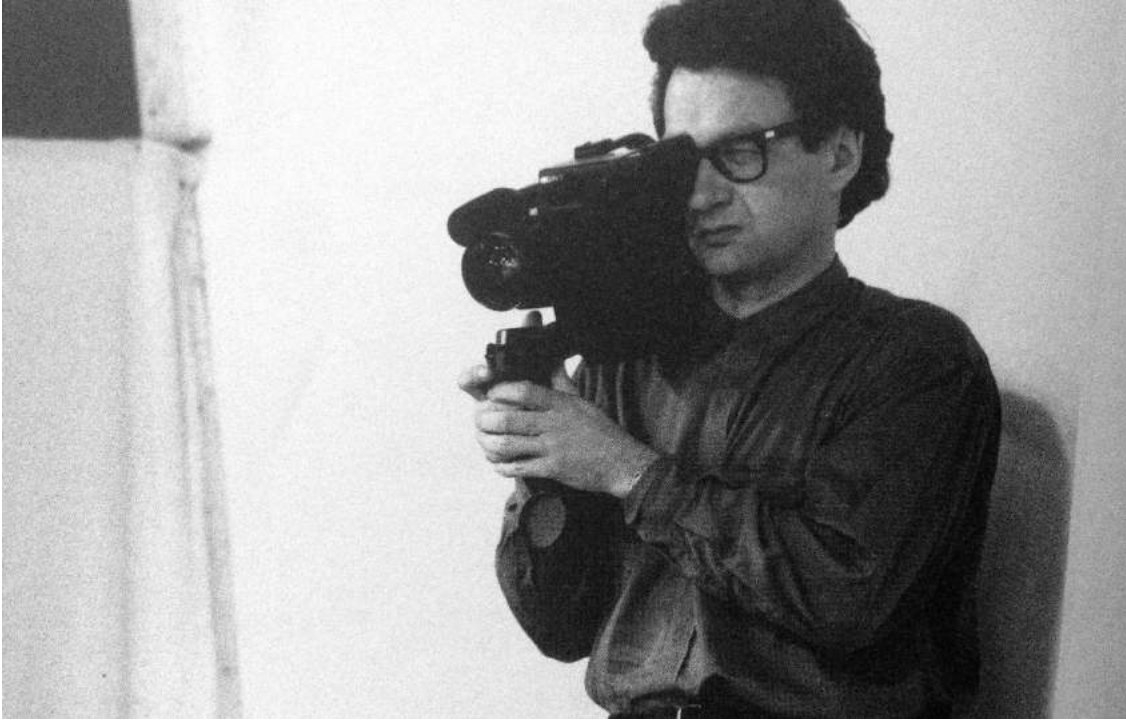


WENDERS'İN İMGELER DÜNYASINA TOKYO-GA ÜZERİNDEN YOLCULUK

Seda Usubütün

Wim Wenders hakkında yazan pek çok yazarın üzerinde anlaştığı bir konu vardır: **Wenders**'in imgeler ve yansıttıkları gerçeklik üzerine düşünerek, yazarak ve filme çekerek geçirdiği “derdi olan” bir yaşamı ve imgelerin nihai rolü üzerine iç rahatlatıcı bir yanıtı ulaşamayan, çift duygulanımlı/ambivalan hisleri vardır.



İmgelere güvenmez ama güvenebilmek ister. Yaşantılarımızı kurarken her bir yanımızı çevreleyen ve onlarsız bir anlam inşası düşünemeyeceğimiz imgelerin deneyimlenen gerçekliği “olduğu gibi” yansıtma işlevini ahlaki bir kodla tanımlar ve imge üreticilerinin sorumluluklarından söz eder. İkonik bir temsile sahip olan fotografik imgelerin günümüz insanı için anlam ve kimlik inşasında standart referans noktaları olmasından yola çıkarak imgeleri bize iletenlerin dış dünyayı

“olduğu gibi” yansıtma sorumluluğu vardır der, çünkü bu imgeler bilinçli ya da bilinçsiz “ayna” ile aynı işlevi görmektedirler. İmgelerin yaşanan dünyaya ayna tutma yetisi ve sorumluluğu olduğu düşüncesini **Bela Balazs** ile paylaşan **Wenders**, ancak ve ancak bu hassasiyet ile yaklaşıldığında imgelerin “şeylerin var oluşunu kurtarma” işlevini gerçekleştirebileceğini söyleyerek sinemada fenomenolojik bakış açısını savunan kulvarda yerini alır.¹

Tokyo Ga (1985)

1983 baharında **Wim Wenders** Tokyo'ya gider. "Ustam" dediği **Yasujiro Ozu**'nun (1903-1963) filmlerindeki Tokyo'nun ve onun naif filmlerinden yansıyan Japon gündelik yaşam ve aile kültürünün ne kadarının halen var olduğunu merak etmektedir. **Wenders**'in **Ozu**'nun filmlerindeki imgelere yüklediği "olduğu gibilik" nasıl inşa edilmiştir? **Ozu**'nun sinematografik gözü, kültürün o döneme ve kendine has özellikleri veya **Wenders**'in görmek istedikleri/istemedikleri bu "gerçek imgeler" denkleminde nasıl sıralanmaktadır? Bu etmenlerin varsa bölümleri ve çarpanı nedir? Ucu açık sorularla yola çıkan **Wenders** Tokyo dönüşü kurgu masasının başına geçtiğinde yanıtlarından emin olmak bir yana, aldığı görüntüler ile olan bağlantısını dahi kaybetmiş gibidir. "Düşünmeden edemiyorum," der filmde, "eğer oraya kamerasız gitseydim, şimdi çok daha iyi hatırlıyor olabilir miydim?"

Görüntüler arasında yol aldıkça hatırlamaya başlar **Wenders**, Tokyo'nun sokaklarında **Ozu**'nun filmlerinden edindiği samimiyet ve tanışıklık duygusunu arayan çekimlerdir bunlar. Aradığını tam olarak bulamayan, onun yerine şehrin **Ozu**'nun ölümünden sonraki 20 yılda geçirdiği dönüşümlere tanıklık eden görüntülerdir. Biz izleyiciler ise **Wenders**'in **Ozu**'nun ekip arkadaşlarıyla yaptığı mülakatlarda geçmişte kalan film çekme pratiklerine ve **Ozu** ile kurulan kutsanmış dostluk ilişkilerine ilişkin bir fikir ediniriz. **Wenders**'in 80'lerin Tokyo'sundan topladığı şehir yaşamı çekimlerinde doğal olandan olmayana, sahici olandan farklılaşmış olana dönüşümün izlerini taşıyan kültürel etkilenimleri ve bu değişimdeki "Amerika" çarpanını düşünürüz yönetmen ile birlikte.

¹ Alexander Graf (2002) *The Cinema of Wim Wenders: The celluloid highway*. Wallflower Press: London.

Wenders için Ozu

Tokyo Ga ismi bir muamma olarak kalsa da **Wenders**'in filmini **Ozu**'nun *Tokyo Story* (1953) filminin başlangıç ve final sahneleri ile başlatması ve bitirmesi, öncelikle, film boyunca tartışacağı sahici imgeleri **Ozu**'nun kamerasından yansıtarak **Ozu**'yu tanımayanlara bir örnek, tanıyanlara ise bir hatırlatma niteliğindedir. **Ozu**'nun filminden alınan bu iki sahnenin, filmdeki anne ve babanın çocuklarını görmek üzere Tokyo'ya gidişleri öncesi ve dönüşleri sonrasını yansıtması ise **Wenders**'in Tokyo ziyaretini de benzer tematik parantez içine alan kurgusal bir çerçeve sağlar. *Tokyo Story*'de Tokyo'dan dönüş sonrası ailenin yaşamında hiçbir şeyin eskisi gibi olmaması, **Wenders**'in Tokyo ziyareti dönüşünde yaşadığı kayıp duygusuna karşılık gelir. *Tokyo Ga*'nın geceye uzanan tren çekimine eşlik eden düşünceleriyle **Wenders**, geçen zaman içinde Tokyo'da, sinemasal imgeler dünyasında ve insanların büründüğü kimliklerin sahiciliğinde nelerin kaybolduğunu sözel olarak paylaşır:

Ozu'nun filmleri her zaman ve gerçekten yaşamın kendisiyle ilgiliydi, bu filmlerde insanlar, nesnelere, şehirler ve sayfiyeler kendilerini açığa vururdu. Gerçekliğin böylesi tasvirini, böyle bir sanatı günümüz sinemasında artık bulmak olası değil. Geçmişte kaldı.”... “Bugünün sinemasında böyle gerçeklik anlarına rastlamak çok nadir, çünkü artık insanlar kendilerini olduğu gibi göstermeyen nesnelere.



Ozu'nun hemen her filminde mekansal olduğu kadar zamansal ve anlamsal geçişleri simgeleyen hareket halinde tren görüntülerinin, *Tokyo Ga*'nın da görsel anlatımının ana motiflerinden olması şaşırtıcı değil elbet. Mezar taşında yalnızca “hiçlik” anlamına gelen “mu” yazan üstad **Ozu**'nun mezarına yapılan ziyaretin sonrasına denk gelen gece treni yolculuğunda **Wenders**'in “hiçlik” üzerine geliştirdiğı düşünceleri **Ozu**'nun sahici imgelerine ve her iki yönetmenin hiçliğin pan zehiri olarak gördükleri “yansıtılan gerçeklik” kavramına kadar uzanmaktadır:

Ve her insan kendisi bilir, kişisel deneyimi ile, bu deneyimin ekrana yansması arasında varlığını sürdüren büyük aralığı. Sinemayı gerçek yaşamdan ayıran o büyük mesafeyi gayet normal kabul etmeyi öyle güzel öğrendik ki aniden bir filmde doğru veya gerçek olanı keşfedersek nefesimiz kesiliyor ve yeni bir başlangıç yapıyoruz.

Wenders için **Ozu**'yu üstad yapan, 1970'lerde onun filmleriyle ilk karşılaşmasında yaşadığı bu nefes kesici gerçeklik hissidir. *Tokyo Ga* filmi ile bizlerle paylaşmaya çalıştığı ise filmlerinde sürekli peşinden koştuğı, dünyayı şeffaf sinemasal imgelere taşıma hayalinin (ve sorumluluğunun) usta bir temsilcisinin kendinden çok önce sinema tarihinden gelmiş geçmiş olduğuna tanıklık etmemizdir.



Wenders, **Ozu**'nun filmlerinin vazgeçilmezi olan iki ekip arkadaşı ile görüşmeler yapar. Bunlardan birincisi oyuncu **Chisyu Ryu**'dur. **Ozu**'nun pek çok filminde baba rolünü üstlenen ve kendisi 30 yaşındayken dahi 60 yaş ustalıkla

canlandıran **Ryu**, **Wenders**'in övgüleri karşısında utangaç, kendisi için önemli olanın yaşlı rolü yapmak değil yaşlı gibi görünmek olduğunu söyler. Rolünü nasıl oynayacağını her zaman **Ozu**'nun söylediğini ve **Ryu**'nun tek kaygısının yönetmenin isteklerini olduğu gibi yerine getirememek olduğunu duyduğumuzda **Ozu**'nun film çekme pratiğinin ilk ipucunu yakalar gibi oluruz. Aktörün role kendisinden herhangi bir şey katmamasını isteyen **Bresson** tarzı bir oyuncu yönetimidir söz konusu olan. **Ryu** ve diğer aktörler için **Ozu**'nun filminde rol yapmak, role deneyimlerini ve yorumlarını katmaktan ziyade O'nun isteklerini harfiyen yerine getirmek demektir. **Ryu**'nun **Ozu** ile çalışırken öğrendiği oyunculuk pratiğini tanımladığı sözcükleri, yönetmene mutlak teslimiyetini dile getirir: "kendini unutmak", "boş bir sayfa haline gelmek" ve "**Ozu**'nun paletinde tek bir renk olabilmek". **Ryu**'nun **Ozu** ile olan ilişkisinin onun istediği gibi bir oyuncu olmanın çok ötesine geçmiş olduğunu da görürüz. Hiç kimse olmaktan **Ryu** adında bir kimse olmaya dönüşümünü, **Ozu**'nun başka aktörler içinden onu seçmesi, aralarında hemen hiç yaş farkı olmamasına karşın onun eğitmeni ve yol göstericisi olması ve ona yaşamda bir rol vermiş olması ile açıklar **Ryu**. **Ozu** onu O yapmıştır.

Ozu'nun **Ryu** üzerindeki etkisinin bir istisna olmadığını **Wenders**'in **Ozu**'nun kameramanı **Yuuhara Atsuta** ile yaptığı, *Tokyo Ga* filminin ikinci görüşmesinde daha iyi anlarız. **Ozu**'nun kamerayı yerleştirme şekli en iyi bilinen özelliklerindedir. Seviye olarak oturan bir kişinin göz hizasına ayarlanmış sabit kamera ve 50 mm objektif seçiminin **Ozu** için ne kadar vazgeçilmez olduğunu **Atsuta**'dan ayrıntılı olarak dinleriz. **Atsuta**'nın bu seçimde bir rolü var mıdır peki? Hayır, oyunculukta olduğu gibi setteki kamera kurulumunda da **Ozu**'nun ne istediğini bilen ve değişmez tavrı belirleyici olmaktadır; sette **Ozu**'nun paletinde bir renk olma rolü kamera asistanları için de geçerlidir. "**Ozu**'nun kamerasının bakıcısı olmaktan gurur duyuyordum" der **Atsuta**. Kamera asistanlığından kameramanlığa geçişinin uzun zaman alması da **Ozu**'nun yanında çalışmasının bir bedelidir: "Nasıl olsa er geç bir gün kameraman olacaksın, neden biraz sabırlı olup büyük evin köpeği olmayı beklemeyesin?" demiştir üstad, **Atsuta**'ya. Ve **Atsuta** ölümüne kadar **Ozu**'nun yanında olmayı tercih etmiştir: "**Ozu** bendeki en iyiyi ortaya çıkarmıştı... ve ben de ona elimden gelenin en iyisini vermiştim. Diğerleri ile çalışırken... bendeki en iyi artık kalmamıştı."



Ozu'nun setteki mutlak otoritesinin oyuncusundan kameramanına, sahne tasarımcısından ses mühendisine tüm film ekibince tartışmasız kabulü ve yarattığı uyumlu çalışma ortamı bugün **Ozu**'yu **Ozu** yapan, filmlerindeki kusursuz ahengi açıklayan önemli bir faktör olarak karşımıza çıkıyor. **Ozu** filmlerinin, **Wenders**'in hep vurguladığı gibi, döneminin Japon kültürünü, aile yapısını ve gündelik yaşamını “aslına sadık” nitelikte yansıtıyor olmasının altında yatan etmenlerden biri de film setinde yaratılmakta olan temsilin tamamen **Ozu**'nun kontrolünde olması ve bu iradenin olanı olduğundan farklı göstermeye yönelik bir eğilimle gölgelenmemiş olması olsa gerektir. Ancak **Ozu**'nun niyetinden öte, onun filmlerindeki gerçeklik ve samimiyetin bir belirleyicisi de yaşadığı dönemde yeryüzündeki imgelerin henüz bugünkü kadar bozulmamış ve tüketilmemiş olmasıdır. **Tokyo Ga** filminde **Wenders**'in açmaya çalıştığı bir diğer tartışma alanı da günümüzde artık **Ozu** gibi bir yönetmenin bile imgelemelerimizi işgal etmiş olan gerçek ve hayali görüntüler çöplüğü içerisinde dünyayı olduğu gibi yansıtan bir sinema yapamayacağı endişesidir.

Wenders'in gördüğü Tokyo

Tokyo'da geçirdiği günlerde **Wenders**'in gözü ve kamerası çevresinde olup bitenleri tararken, zihni ve düşüncelerinin imgeler dünyasına ilişkin hep aynı kaygıyı yansıttığına tanık oluruz. TV'lerden yansıyan “şahsi olmayan”,

“nezaketsiz”, “korkutucu”, “insanlık dışı” görüntüler enflasyonu altında artık Tokyo dahil hiçbir yerde yaşayanların naif dünyasını olduğu gibi yansıtan şeffaf bir sinemanın olası olmadığı gerçeğini belki de kabullenmek durumundayız, diye yankılar **Wenders**. TV’leri üreten ve tüm dünyaya yayan ironik bir şekilde Japonya olsa da imgelemlerimizi işgal eden görüntülerin üreticisi ve dağıtımıcısı olan “Amerika” ile **Wenders**’in apayrı bir meselesi olduğunu hatırlamamız gerekiyor bu noktada.

Amerikan Rüyası (1984)² isimli deneme metninde **Wenders** ülke olan Amerika ile klişeleşmiş bir idea olan “Amerikan rüyası”nı ayırtırmaya çalışır. “Amerikan rüyası”nı daha iyi bir gelecek için duyulan umut ve hayal görme eylemi olarak tanımlar. Sınırsız olanaklar, macera ve özgürlük vaatleri ile karakterize bu rüyaya **Wenders** da kapılmıştır bir zamanlar; çizgi romanlar, western filmler ve rock’n roll müzik onun için saf haz kaynakları olmuştur gelişme döneminde. Baştan çıkarıcı ve özgürleştirici olarak hayal ettiği parlak neon imgelerin görüntüden fazlası olmadığını anlaması ise uzun sürmez. İlk Amerika ziyaretinde otel odasında bir hafta TV karşısında hipnotize olup kaldığında, bağımlı bakışlara yol açan bu “gürültülü”, “zevksiz”, “hesapçı” ve “kibirli” Amerikan imgelerinin arkasındaki kocaman boşluğu görmek **Wenders** için büyük bir hayal kırıklığı olur. Amerika’nın dünyaya servis ettiği görüntüleri ile deneyimlenen gerçeği arasındaki karmaşık ve döngüsel ilişkiyi kavraması ise ancak New York’a yaptığı sık ziyaretler ve sonrasında 7 sene o şehirde yaşaması ile olası hale gelmiştir. Amerika ve Amerikan TV’si onu her daim şaşırtmaya devam eder: iletişimin bunca kolaylaştığı ve hızlandığı bir ortamda insan etkileşimlerinin sığılığı ve anlamsızlığı dikkatini çeker; günbegün tanıdık olanın yabancılaşmasına, yabancı olanın tanıdık hale gelmesine tanık olur; insanların yargılayıcı tavırlarını, kendilerini soyutlamalarını, özgürlüklerini hissedecek kadar isimsiz/anonim hale gelmelerini ancak başkalarından farklı olamayacak kadar da tutsak oluşlarını, giderek daha yalnız oluşlarını izler. “Amerikan rüyası”nın insanların elinden alınmış, ihanet edilmiş, ustaca ticarileştirilmiş, pazarlanmış ve aynı insanlara yeniden satılmış olması rüyayı bir kabusu çevirmiştir. “Amerikan rüyası” adı altında vaat edilen özgürlük düşüncesi öylesine sömürülmüş ve istismar edilmiştir ki artık bu hayalin kendisi tüm dünya için bir sömürüye ve istismara dönüşmüştür.

² Wim Wenders (1984) *The American Dream. In Emotion Pictures: Reflections on Cinema* (1989). Faber and Faber: London



Tokyo Ga'da **Wenders**'in Tokyo sokaklarından yansıttığı görüntüler de Amerikan kültür emperyalizminin dünyaya olan etkisinin izleri gibidirler. İnsanlar, tilt oyununun Japon versiyonu olan "Pachinko" salonlarında çiviler arasında gidip gelen bilyelere dalarak kendilerini ve travmalarını unutmaya çabalarırken; golf oyununun yüksek binaların çatılarında oynanan Japon versiyonunda golf topunun bir deliğe ulaşma hedefini yok sayan amaçsız ama **Wenders**'a göre estetik bir atış pratiğinde zaman geçirmektedirler.



Parklarda denk geldiği “az bir yağmurun kendilerini Amerikalı olmaktan vazgeçiremeyeceği” Japon gençleri, rock’n roll dansını kostüm ve aksesuarlarına varana kadar Tokyo’ya ve 80’lere taşıırken; restoranların vitrinlerini süsleyen imitasyon yiyecekler şehrin gündelik yaşamında, nesnelere ve pratiklerin asıllarını kimsenin umursamadığını inadına gözler önüne sermektedir. Şehirde deneyimlenen Tokyo gerçeğini görmek istediği her köşe başında **Wenders**’in karşısına dönüşmüş, farklılaşmış ve aslından uzaklaşmış görüntüler ve eylemler çıkmaktadır.

Tokyo Ga filmi için bu görüntülerin seçimi hakkında **Wenders** olumsuz eleştiriler de almıştır.³ **Ozu**’nun Tokyo’sunu merak eden bir göz için yanlış yerlere (ev içi değil sokak), yanlış kişilere (aile bağlarını sürdürenler değil, yalnız insanlar) ve yanlış zamanlara (sorumluluklar dışında kalan serbest zaman) odaklanmış bir bakışın yansıttıklarıdır tüm bunlar. Bir adım ileri gidip **Wenders**’in “yanlış” seçimler yapmasında kendi Anti-Amerikan gözlüğünün önemli bir rol oynadığı ve görmekten endişelendiğini gördüğü de söylenebilir. Ancak **Wenders**’in bu görüntüleri sunumundaki yansız ve hatta sempatik tutumunun gözden kaçmaması gerektiğini vurgulayan eleştiriler de vardır.⁴ Oldukça ilginç ve Japonya’ya özgü olan bu eylemleri uzun sekanslar halinde ve üzerine düşünerek yansıtması izleyen için yüzeysel olanın altına inme, daha önce karşılaşmadığı ve belki de hayal edemeyeceği bir deneyimi **Wenders**’in görüntüleri aracılığıyla hissetmeye çalışma olanağı sağlamaktadır. **Wenders**’in şehir manzarasındaki bu tür ayrık sekanslara dikkatini vermesi ve bizlere göstermek istemesi, yaşayanlar dünyasına fenomenolojik yaklaşımını örneklemektedir. Japon şehirlerinde serbest zamanın nasıl doldurulacağına ilişkin yabancı etkilenimli bazı ilginç pratiklerin gelişmiş olması, **Wenders** için bu eylemleri ve bu insanları yabancılaşmış olarak kategorize etmeyi gerektirmez. Yalnızca oldukları gibi yansıtır onları.

³ - Film @ The Digital Fix - Tokyo-Ga, [\(link\)](#)
- Late Spring (with Tokyo-ga) - Criterion Collection ~DVD Talk Review of the DVD Video, [\(link\)](#)
- Movie Review - - THE SCREEN~ 'TOKYO-GA' - NYTimes.com, [\(link\)](#)
- Nishikata Film Review ~ Tokyo ga (東京画, 1985), [\(link\)](#)
- Wim Wenders • Great Director profile • Senses of Cinema, [\(link\)](#)

⁴ Tokyo-Ga DVD review ~ Cine Outsider [\(link\)](#)

Bir deneme film olarak *Tokyo Ga* ve ötesi

Tokyo Ga'ya yöneltilen eleştirilerden biri de bir belgesel için çok çeşitli anlatı rejimleri içermesi ve **Wenders**'in seslendirdiği üst sesin (voiceover) yadırganmasıdır.⁵ Klasik belgesel anlayışı ile yapılan bu eleştirilerin göz ardı ettiği ise **Wenders**'in deneme filmlere olan yatkınlığıdır. Deneme film, bu türe adını veren **Hans Richter**'in ilk vurguladığı özellikleri ile söylersek, her yerden alınabilen görsel materyalin “düşünceyi açıklama ve gösterme” gereksinimi ile ritmik olarak düzenlenmesini içeren bir “film-şiir” yaratma önerisiydi.⁶ Sonrasında farklı yönetmenlerin elinde farklı görsel ve anlatımsal rejimlere yönelen deneme filmler, ele aldıkları konuları, sinema diliyle derin düşüncelerin aktarımı hedefini kaybetmeden ve dahası bu düşünceleri gözlemciye ait öznel bir bakış açısından aktardığını, üst ses kullanımı da aralarında olan pek çok özgün biçimsel ifade yoluyla vurgulayarak yoluna devam etmiştir. Deneme filmleri ile tanınan iki önemli yönetmen, **Werner Herzog** ve **Chris Marker**'ın *Tokyo Ga* filminde kendilerine birer sekans bulmaları, bu filmin tür olarak deneme film kulvarında anılmasını kolaylaştırıcı rol oynamaktadır.

Wenders sineması üzerine yazdığı 1988 kitabı “*Wim Wenders'in Sineması: Paris Fransa'dan Paris Texas'a*” ile bilinen **Kathe Geist**'e göre, deneme film kulvarında **Wenders**, **Herzog** ve **Marker**'dan daha az poetiktir.⁷ **Geist**, **Wenders**'i “quotidien/sıradan, gündelik olanla ilgili” olarak adlandırır: Aktarımları poetik değil, “olduğu gibi” dir ve bu özelliği onu **Ozu**'ya yaklaştırır. Filmde **Marker** çok az görünür ve gelecek filmi olan *Sans Soleil* (1983) ile anılırken, **Herzog**, Tokyo Kulesi'nde **Wenders** ile yaptığı görüşmede, günümüzde saf ve şeffaf görüntülerin artık olası olmadığına, kendisinin bu uğurda uzaya gitmeye hazır olduğuna değinir. **Wenders** ise tüm imge-anlam bozuşmasına karşın kendi işinin aşağıda, şehrin kaosunda olduğunu dile getirir. Dünyada, şimdi ve burada deneyimlenmekte olana ilişkin bu ısrarlı tercihi,

⁵ Toronto J-Film Pow-Wow~ REVIEW~ Tokyo-ga - Wim Wenders (1983), ([link](#))

⁶ Hans Richter (1940) “Der Filmessay, Eine neue Form des Dokumentarfilms,” Richter, quoted in Jay Leyda, (1964) *Films Beget Films: Compilation Films from Propaganda to Drama* pg 31. Hill & Wang: New York

⁷ Kathe Geist (1988) *The cinema of Wim Wenders : from Paris, France to Paris, Texas*. UMI Research Press: London

görüntülerini ve düşüncelerini yakın çevresinden ve gündelik yaşamın karmaşasından seçen üstadı **Ozu** ile ortak olan özelliklerinden birisidir.



Wenders çalıştığı film türü (deneme film, belgesel, kurmaca) ne olursa olsun ele aldığı konuya fenomenolojinin “içeriden bakış”ını dahil etmek ister. Baktığı öznenin kendine ait dünya yorumunu önemser ve bakışını yönelttiği fenomenlerin aslına sadık kalmaya çalışır. *Tokyo Ga*’da filme dahil edilen üç görüşme -ikisi **Ryu** ve **Atsuta** ile **Ozu** sineması üzerine, biri de **Herzog** ile saf ve şeffaf imgeler üzerine- **Wenders**’in “üst ses” ile bu deneme filme yerleştirdiği öznel ve özgün yorumunu tek ses olmaktan çıkararak, izleyen için filmin baskın sesine direnebilme olanakları sağlayan “içeriden bakış” sekanslarıdır.

Günümüzde **Wenders**, konu seçimleri, imge-söz işbirliğini önemseyen öznel sinema dili ile ve kendi sözünü var eden ancak hiyerarşik olarak konusunun üzerinde konumlandırmayan çifte yorumsamacı (hermönetik) denebilecek fenomenolojik yaklaşımı ile “şeylerin var oluşunu kurtarma” uğraşında *Tokyo Ga*’nın çitasını daha da yukarılara çeken yapımlara imza atmıştır. *Notebook on Cities and Clothes* (1989), *Buena Vista Social Club* (1999), *Pina* (2011) ve *Toprağın Tuzu* (Salt on Earth, 2014) gibi kurmaca olmayan filmleri ile **Wenders**’in yaşadığımız dünyada kurtarılmaya değer bulduğu ses, söz, eylem ve imgelerine hayranlıkla tanıklık etmeye devam ediyoruz.