سینما

# بال‌های آرزو

## میان آسمان و زمین

# Wings of desire

## between

## Heaven and Earth

نوشتهٔ رابرت فیلیپ کالکر

ترجمهٔ مینا رضاپور

بال‌های آرزو دستکم از سه متن درهم آمیخته ساخته شده است. نخستین، یک رشته استعارات بینامتنی که در فیلم گنجانده شده. دوم: تجربه‌یی در دریافت ـ خلق یک اثر شبه مستند دربارهٔ برلین، راهی برای دیدن یک شهر متفرق به‌عنوان التقاط زندگانی منفرد افرادی غرغرو که با نالمیدی رفتار می‌کنند، و این شیوه تصویری دردناک از مدرنیته می‌سازد، و سومین، بخش دیگر جستوجوی وندرس درون پیشامدهای زندگی خانوادگی و بازهم کوشش دیگری برای حل آن‌چه برای وندرس راز جنسیت باقی مانده است. چون همیشه استعاره در فیلم‌های وندرس بافت متنی را می‌سازد ماده‌یی که از آن متن تغذیه می‌شود. او فیلم را به سه فرشته تقدیم می‌کند؛ یکی کسی که مدت‌هاست مرده و دو نفر دیگر فیلمسازانی که به‌تازگی مرده‌اند: فرانسوا تروفو، آندرئی تارکوفسکی و یاسوجیرو ازو. ازو فیلم‌های وندرس را دستکم از «سلاطین جاده» Kings of the Road با ایده‌یی دربارهٔ نظم خانوادگی و وجود میزانسنی که اشخاص و جهان را در توازنی ظریف و قابل قبول در مقابل هم قرار می‌دهد؛ تحت‌تأثیر قرار داده است. فیلم‌های تروفو مخصوصاً لحظاتی که به بچه‌ها اختصاص یافته، همواره بر آثار وندرس تأثیرگذار بوده‌اند.

اگرچه بچه‌های فیلم‌های تروفو کمتر از بچه‌های آثار وندرس موجوداتی سمبلیک هستند (که کارگردان فرانسوی را قادر می‌سازد تا اجراهای خالص‌تر و بی‌واسطه‌تری نسبت به وندرس از آن‌ها بگیرد با وجوداین هردوی آن‌ها شیفتهٔ خودجوشی کودکان‌اند. سایر عناصر در آثار تروفو، مخصوصاً توانایی کارگردان در ثبت لحظات ظاهراً کم‌اهمیت و ناچیز و ابراز کردن آن‌ها در ملایمتی بامعنا، میل وندرس را به نشان دادن روزمرگی، حرکات کم‌اهمیت شخصیت‌های فیلم‌اش و زمان‌های مرده در زندگی‌شان، می‌افروزد. با وجوداین تروفو هرگز چیزی را کاملاً واقعی تصویر نمی‌کند. صحنه‌یی در فیلم «سلاطین جاده» که برونو Bruno به سوی یک تپهٔ شنی می‌رود و اجابت مزاج می‌کند؛ به شیوه‌یی واقع‌نما و فی‌البداهه ساخته شده که تروفو اغلب از آن سود می‌جوید تا شخصیت‌های خود را بشناساند. آن سکانس در «سلاطین جاده» آزاردهنده نیست (با آن‌طور نابه‌هنجار که لوئیس بونوئل آن‌را تصویر کرده است) اما صرفاً امر تکان‌دهنده و انسانی نشانگر شیوه‌هایی‌ست که در آن وندرس شیوهٔ بداهه‌سازی پنرمعنای تروفو را در پیش می‌گیرد. پسربچهٔ بااستعداد موج نو، پرس‌وجوی سیاسی‌گدار، لجاجت هیچکاکی شابرول، پیچیدگی‌های روایی ریوت و وسواس گفتاری رومر را واپس می‌زند. تجلیل او از شور و شوق بزرگسالان و تیزهوشی خودجوش کودکان بدون شک برای وندرس جالب است. که می‌کوشد مانند تروفو صداقت و اصالت را با نهایت عمل و پیچیدگی کشف کند.

معرفی تارکوفسکی به‌عنوان یکی از فرشته‌های وندرس در ابتدای فیلم جالب توجه است. چرا یک فیلمساز روسی و نه رایتر ورنر فاسبیندر؟ عقیدهٔ سیاسی و سبک تصنعی فاسبیندر، امتناع او از زیاده‌روی در اصالت‌ورزی که شاید به‌سادگی پوششی بر پیش‌پا افتادگی باشد، طنز بی‌رحمانه او در تبدیل روزمرگی به آینه‌یی برای ملودرام و تعدد ذهنیت در فیلم‌هایش، به دور از شخصیت خود او و همگام با طبقه و جبرگرایی تاریخی، او را چندین مرحله دور از نگرش وندرس به فیلمسازی قرار می‌دهد. اما با این همه او یک چهرهٔ شاخص در اقتصاد سیاسی سینمایی نوین آلمان است. این جملهٔ آمیخته با خشم را وندرس یکبار دربارهٔ فاسبیندر به‌زبان آورد: «اون حرامزاده برای ما مرده.» وندرس در فیلم اتاق ۶۶۶، Chamber666 که در کن ساخت، به عده‌یی از کارگردان‌ها موقعیتی بخشید که بتوانند به‌تنهایی در یک اتاق دربارهٔ سینما صحبت کنند؛ فاسبیندر در آن باتصویری از درختان بی‌شمار و یک موسیقی چندی مانند موسیقی فیلم The State of Things معرفی می‌شود. تأیید اکراه‌آمیز قدرت و شخصیت فاسبیندر توسط وندرس، فاسبیندر را در موقعیتی کاملاً غیرآسمانی قرار می‌دهد. او به‌وسیلهٔ وندرس تصدیق شد اما نه به‌منزلهٔ کسی که وندرس هوادارش باشد. اما تارکوفسکی هم از لحاظ سبک میزانسن و حتی محتوی از وندرس کاملاً فاصله دارد.

تارکوفسکی فیلمسازی است با تفکرات وسیع زیبایی‌شناختی و اخلاقی و با تمایلات عارفانه‌یی نسبت به تولستوی و سلزنشتاین. او در اظهارات رمانتیک فراوان دربارهٔ هنر و فردیت و در بحث‌هایش دربارهٔ آزادی و ضرورت‌های اخلاقی تندروی می‌کند. فیلم‌هایش از تصاویری پیچیده و تماشایی و میزانسنی نئواکسپرسیونیستی و برداشت‌های بلند ساخته شده‌اند که تدوین را راهی تنها برای انتقال از یک بخش دکور به بخش دیگر می‌دانند و آن‌را واپس می‌رانند. اتاق‌های عظیم رویه‌زوال لبریز از آب، نمادهای مذهبی و مسلسل‌های کف جویبارهای روان، اسب‌ها و چوپان‌های آلمانی، عروج‌ها، نماهای حرکت آهسته‌یی که به‌طرزی هیجان‌زده مردی را در عبور از میان چشم‌اندازی تاریک دنبال می‌کند، همگی در سراسر اسلوب فیلمسازی تارکوفسکی تکرار شده‌اند. به‌لحاظ موضوعی اینگمار برگمان نزدیک‌ترین فیلمساز قابل قیاس با تارکوفسکی در غرب است (آخرین فیلم تارکوفسکی ایثار Sacrifice با بازی یکی از بازیگران برگمان به‌نام ارلند جوزفسون Erland Josefson در سوئیس ساخته شد). گرچه پیچیدگی اخلاقی و بصری فیلم‌های تارکوفسکی بر آثار برگمان برتری دارد. در آثار روسی هیچ نشانه‌یی از نمایش امور روزمره و پیش‌پاافتادهٔ مورد علاقهٔ وندرس وجود ندارد. هر تصویر تبدیل به یک بیانیهٔ عظیم نمادین می‌شود. هر دو فیلمساز اگرچه به سینما به‌عنوان یک نیروی نجات‌بخش نظر می‌کنند؛ وندرس با اعتقاد و حمایتی که از فیلم‌های گذشتگان تأمین می‌شود و تارکوفسکی با امکانات آموزندهٔ تصویر که با نگاه کردن به اندازهٔ کافی به آن، معنویت را در دنیای مادی کشف خواهد کرد.

نگاه دو فیلمساز ترکیب‌بندی یأس و امید را میان دو شخصیت آشکار می‌کند. میزانسن وندرس اغلب دنیای مادی را به‌طرزی غریب و حتی تهدیدآمیز در معرض توجه قرار می‌دهد، اما بیشتر به‌عنوان توضیح تجربه‌یی که شخصیت‌های فیلم‌اش از سر می‌گذرانند. تصاویر مرموز و تماشایی ـ دو شاخصه اصلی فیلم‌های تارکوفسکی ـ تا اندازهٔ زیادی در فیلم‌های وندرس غایب هستند. اما موضوع وندرس جسارت تصاویر روسی را ستایش می‌کند و شاید احساسی همدلانه با مشکلات دوران کاری تارکوفسکی در اتحاد جماهیر شوروی و خانه‌به‌دوشی ذاتی او دارد (تارکوفسکی شوروی را پس از فیلم Stalker (۱۹۷۹) ترک کرد و دو فیلم آخر خود را در اروپا ساخت) این امر که وقتی‌که وندرس فیلم‌های خود را دربارهٔ معنویت و مادیت می‌ساخته به تارکوفسکی می‌اندیشیده عجیب نیست بنابراین شگفت‌انگیز هم نیست که او اصطلاحات معنویت و مادیت را وارونه گرداند.

بال‌های آرزو این نکته را آشکار می‌سازد که رستگاری با نزولی درون واقعیت اتفاق می‌افتد. در این کار وندرس به قراردادهای مسلم فیلم‌های

امریکایی - و یک فیلم انگلیسی - نزدیک‌تر می‌شود که در آن فرشتگان (که بیشتر مانند مردگانی تصویر شده‌اند که مشتاق بازگشتن به سوی آن‌چیزهایی هستند که در زمین دوست می‌داشته‌اند) به زمین می‌آیند تا زندگان را به سوی یک زندگی کامل‌تر راهنمایی کنند. Here comes Mr. Jordan (1941) A Guy ,its a wonderful life (1946) Named Joe (1946) فیلم عامه‌پسند Ghost (1990) و مهم‌ترین فیلم مایکل پاول و امریک پرسبرگر A matter of life and death (که به‌نام پلکانی به سوی بهشت Stairway to Heaven (1946) هم شهرت یافته بود) فیلم‌هایی هستند که به‌وسیلهٔ فانتزی کردن زندگی عجیب و غریب پس از مرگ که در آن مردگان به‌خوبی زندگان را در اهداف (معمولاً) رمانتیک‌شان یاری می‌کنند؛ تلاش می‌کنند با ناامیدی ناشی از مرگ مبارزه کنند. در بیشتر این فیلم‌ها مردگان تأسفی آشکار را برای موقعیت‌شان ابراز می‌کنند و می‌گویند که زندگی روح‌وار از لذات جنسی زمین بی‌ارزش‌تر است. فیلم هالیوودی همیشه مذهب و دینداری را با عناوینی سبک نمایانده است؛ پرهیزگاری بسیار تأسف‌بار، چیز بیهودهٔ کودک‌وار، و یا یک زندگی اخروی پرجنب‌وجوش که در آن فرشتگان مشتاق‌اند که در کارهای زندگان پادرمیانی کنند. فیلمی که در تمام جهات از اقتصاد تا زیبایی‌شناسی متمایل به مادیت است نمی‌داند که باید با معنویت چه‌کار کند و معمولاً آن‌را چون ابزار سودمندی برای تسریع اعمال جنسی تصویر می‌کند.

حسرت زندگی در مردگان در فیلم پلکانی به سوی بهشت کاملاً نمایان است آن‌جا که مرده به‌سادگی از آسمان بی‌روح سیاه و سفید به یک زمین رنگارنگ وارد می‌شود (در Stalker تارکوفسکی، شیوهٔ سیاه‌وسفید برای نمایش امور روزمره و رنگ برای دنیای روحانی و مرموز «منطقه» The Zone) وندرس عکس قراردادهای رنگی پاول وپرسبرگر (پلکانی به سوی بهشت) را مناسب‌تر می‌یابد و آن‌را به یک اهمیت ساختاری ترفیع می‌دهد. برای وندرس دریافت فرشته (در سیاه و سفید) هم ناقص و هم کامل است و تضاد میان این دو حالت سرانجام به کشمکش غیرقابل حلی در ساختار فیلم و نقطه‌نظر می‌انجامد. فرشتگان وندرس به‌درستی (اگرچه ناقص) انسان‌گرا هستند. مرکز عملیات آن‌ها کتابخانهٔ عمومی برلین است. مهم‌ترین وظیفهٔ آن‌ها فرونشاندن احساس‌های آشفته و نجات زندگی‌های ناامید است. آن‌ها به‌لحاظ دریافتی به ناخودآگاه همه دسترسی دارند؛ و فیلم زمانی بهترین تأثیر خود را داراست که ابزار آن یعنی دوربین و میکروفن نمای نقطه‌نظر فرشتگان را می‌نمایاند و به‌گونه‌یی حرکت می‌کند که گویی در آسمان است و تک‌گویی‌های جریان سیال ذهن ساکنان شهر را ضبط می‌کند. آن‌طور که روت پرماتر Ruth Permutter اظهار می‌کند فرشتگان سینما هستند. سینمای آن‌ها، توانایی ایده‌آل‌شان در ثبت و پخش، دسترسی به اشخاص و نمایاندن آن‌ها در دنیای خود و نجات‌شان از ناامیدی است. فرشتگان همچون یک سینمای ایده‌آل می‌توانند برای پاک کردن یک ذهن آشفته پادرمیانی کنند و به افکار نگران سروسامان دهند.

سکانسی از فیلم که در آن دوربین پرواز فرشته را تصویرکرده است دوربین به آهستگی به درون چشم‌اندازی از برلین، آپارتمان‌ها و کتابخانهٔ برلین می‌خزد، به سوی بچه‌ها در خیابان و قربانی‌های تصادف‌ها پایین می‌رود و به سمت آن‌هایی که برپشت‌بام خودکشی کرده‌اند اوج می‌گیرد؛ سنت Neue sachlichkeit (عینیت بخشی نوین) آلمان دههٔ بیست را به‌یاد می‌آورد. این زیبایی‌شناسی، سنت اکسپرسیونیسم را - وسیله‌یی برای بازنمایی مدرنیته در زندگی روزانه شهری که به‌لحاظ سیاسی بحث داغی بود - پی می‌گیرد و نیز تغییر می‌دهد. در نقاشی، این امر با پرتره‌های هجوآمیز و خشن گئورک گروش واوتودیکس مرتبط است. در فیلم، سبکی که به مشاهدهٔ مستند متمایل بود مانند آثاری چون ؛ برلین: سمفونی یک شهر بزرگ اثر والتر روتمن ۱۹۲۶ و فیلم Kuble wampe اثر برتولت برشت و اسلاتان دودو (۱۹۳۲). در همهٔ موارد تصویر اکسپرسیونیستی از ذهنیت آشفته جانشین یک توصیف به‌لحاظ سیاسی آگاهانه‌تر شده است. یک مشاهدهٔ «عینی» از مدنیتی که با تعارض و خشونت فرسوده شده و به طبقهٔ کارگری و متوسط نیازمند است. Neue sachlichkeit آخرین جنبش بزرگ هنری آلمان قبل از رژیم نازی بود (در آن دوره بیشتر متخصصان آلمان گریختند یا پس از ۱۹۳۳ سکوت اختیار کردند) و بنابراین به‌عنوان آخرین کوشش برای ثبت نخستین مرحلهٔ مدرنیته قرن بیستمی به‌شمار می‌رود.

سبک به بیشترِ آثار فاسبیندر شکل می‌دهد گرچه در راستای الگوهای ملودرام هالیوود تصحیح

شده است. با این همه تاحدی به‌خاطر محافظه‌کاری سیاسی وندرس، فقدان نیروهای طنزآلود و هجویه‌یی و این‌که بینش سینمایی‌اش بیش از آن‌که متوجه شکل باشد فضایی است؛ این امر به‌ندرت در فیلم‌های وندرس اتفاق می‌افتد. Neue sachlichkeit به شکل در نقاشی و به تعویق در فیلم وابسته است. میزانسن وندرس شکل را در عوامل موتور فضایی، درحرکت، در اتومبیل‌ها، اتاق‌ها و خیابان‌ها تعریف می‌کند. (برای مثال نخستین نماها از دروات Derwatt شخصیت فیلم‌دوست امریکایی اثر نیکلاس ری) که روی صندلی نشسته است و یک دستگاه تلویزیون پشت او قرار دارد و با لنز زاویه بازگرفته شده است نه اطلاعاتی دربارهٔ کاراکتر و نه اطلاعات روایی به‌دست می‌دهد اما بیش از آن تعمق را دربارهٔ ترکیب فضایی جداافتادگی و دوری برمی‌انگیزانند.) اما مونتاژ سکانس‌های دخالت فرشته‌ها سعی می‌کند که مقداری از تعهد نسبت به شهر را که در فیلم برلین سمفونی شهر بزرگ روتمن پایه‌گذاری شده بود ثبت کند و حتی شخصیت‌های متعلق به طبقهٔ کارگر را در خانه‌های اجاره‌یی، راه‌های زیرزمینی و خیابان‌ها نشان دهد. به‌نظر می‌آید که وندرس با قشر فرودست طبقهٔ متوسط که در مقابل کاراکترهای طبقهٔ کارگر قرار می‌گیرند راحت‌تر باشد. تراویس وجین در پاریس تگزاس تقریباً هم‌تراز شخصیت‌های طبقهٔ کارگرند که می‌توانند در فیلم‌های او یافت شوند. اما طبقهٔ آن‌ها نکتهٔ اصلی فیلم نیست. آن‌ها تقریباً مانند دو نمونهٔ تلاش احساساتی برای یک زندگی آبرومند خرده‌بورژوازی تجسم می‌یابند. محروم‌شدگان در «بال‌های آرزو» شخصیت‌های مرکزی نیستند مگر در بخش‌هایی که فرشتگان وارد می‌شوند.

شاید این نشانگر رنج وندرس دربارهٔ ویژگی‌های تقسیم طبقاتی زندگی روزمره باشد که او را به تخیل یک چشم‌انداز آسمانی در «بال‌های آرزو» سوق می‌دهد. فرود دوربین که نقطه‌نظر فرشتگان را نشان می‌دهد، موضوعات را آن‌طور که آن‌ها خود می‌توانند ببینند نشان نمی‌دهد بلکه به‌گونه‌یی آن‌ها را تصویر می‌کند که گویی خودشان هدف یک نیروی فرازمینی هستند. «سمفونی یک شهر بزرگ» وندرس از بالا رهبری می‌شود. فرشتگانش دلسوزاند اما به‌طور گریزناپذیری متواضع. وقتی که او زاویه دید فرشتگان را به‌کار می‌گیرد تصویر استعاری خوب پرداخته شده و حتی تکان‌دهنده از شهری خلق می‌کند که توسط تاریخ فرسوده شده، به‌وسیلهٔ سیاست درهم کوبیده شده و توسط اشخاص تخیلی مراقبت می‌شود که اندوه و غم هرکسی را می‌بینند و می‌شنوند. در این سکانس‌ها دوربین او نرم‌تر و انعطاف‌پذیر از هر زمان دیگری است. از ارتفاع بلند فرود می‌آید؛ وارد اتاق‌های آپارتمان‌ها می‌شود درون شهر می‌چرخد و سینمایی روحانی می‌سازد. اما در پایان نه شهر و نه ساکنانش دیگر اضداد اصلی نگاه وندرس نیستند. فیلم توسط یک تفکر نیمه‌عرفانی پیرامون یک عشق رمانتیک که درون استعارهٔ یک فرشته مذکر که آرزو دارد از ابدیت و جاودانگی رها شود و به لذات جنسی و عشق خانوادگی روی آورد شکل می‌گیرد. روش سودمندی که برای فهم آن‌چه وندرس در نوشتن داستان «بال‌های آرزو» انجام داد وجود دارد. بررسی نقش پیتر هندکه است که در نوشتن فیلمنامه همکاری [illegible] ملتمسانه وندرس همکاری را پذیرفت).

همکاری فیلمساز و داستان‌نویس به اواخر دههٔ شصت برمی‌گردد که هر دو در علاقه‌مندی‌شان به راک اندرول در فیلم American LPS زیاده‌روی می‌کنند. گرچه در زمان فیلم «اضطراب دروازه‌بان از ضربه پنالتی» The Goalie's Anxiety at the Penalty kick بود که ماهیت ارتباط متقابل آن دو روشن شد. رمان هندکه روایتی مدرنیستی است که کوشش می‌کند تا تأثیرات گوناگونی که ذهن نویسنده را به خودمشغول کرده بود باهم بیامیزد؛ انزوای اگزیستانسیالیستی، پوچی کافکا و کامو؛ علاقه به رمان‌های کارگاهی و کلی‌تر شیوه‌هایی که به‌واسطه‌شان داستان‌های عامه‌پسند می‌توانند بر ساختارهای روایی سنت مدرنیستی فائق آیند و در نهایت پژوهش‌های موردی دربارهٔ شیزوفرنی ناشی از جنگ که در سربازان روان پریش جنگی بروز پیدا کرده بود.

در شخصیت بلوش هندکه می‌کوشد تا به‌واسطهٔ دریافت‌های یک ذهن دور از واقعیت سرگردانی وجود بشری را لمس کند. با بریدن از قواعد ارتباطات کلامی، بلوش تبدیل به یک خودمحور نشانه‌شناختی Semiotics Solipsist می‌گردد. او محصور شده در فضای ادراکی خویش به جایی می‌رسد که به طور اتفاقی مرتکب یک قتل غیرعمد می‌شود که به‌اندازهٔ همان زنی که کشته بود یک قربانی بی‌اراده به‌نظر می‌آید. وندرس همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم می‌کوشد تا ساختاری از نمای نقطه نظر و میزانسن بیافریند که بانحوهٔ برخورد هندکه با قراردادهای زبان‌شناختی‌یی که به اشتباه جای گرفته‌اند، تطابق می‌کند. او بر بیگانگی‌یی که شخصیت اصلی را در برمی‌گیرد به‌طوری که رفته‌رفته منفعل‌تر می‌شود، تأکید می‌کند. علاقه هندکه به زبان، به مسأله ناتوانی بازنمایی می‌پردازد، همان‌طور که کلمات و معانی در یک موضوع جمع می‌شوند به‌طور تغییرناپذیری از یکدیگر جدا هستند. وندرس به درون‌مایهٔ ملموس‌تر و در دسترس‌تر - و در سینمای اروپایی اوایل دههٔ هفتاد، رایج‌تر - غیرممکن بودن ارتباط میان موجودات انسانی روی آورد. مهم‌تر در نمایش یک میزانسن ناهمخوان او قادر است که به‌طور همزمان هم

## دریافت‌های ناموفق بلوش و هم تنهای در حال

جریان بیرون را که به‌نظر می‌رسد مستقل از او وجود [illegible] خویشتن نسبت به پدیده‌های خارجی تبدیل به داستانی دربارهٔ سکون و آشفتگی ذهنی می‌شود که برای وندرس بخشی از تفکر بلند مدت دربارهٔ شخصیت مذکر در حال پویش است که به‌دنبال تصویر مناسبی از ذهنیت می‌گردد.

فرشته‌ها که در بال‌های آرزو فقط برای بچه‌ها و دیگر فرشتگان قابل رؤیت هستند نسخهٔ بالغی از بچه‌های فیلم‌های پیشین هستند که با توجه به اصل ومبداشان، ابعاد فرهنگی و معنوی‌یی را که از قبل در خود بچه‌ها نهفته بوده است نشان می‌دهد. آن‌ها به واقع فرشته‌های نگهبان هستند. ارواح دلسوزی که کارشان محافظت و حتی نجات افراد بالغ در زمین است. دامیل، یکی از فرشته‌ها به این دلسوزی به‌طوری غیرعادی تحقق می‌بخشد با برگرداندن سوی آن به طرف باطن‌اش و فرشته نگهبان خود شدن و درصدد نجات خود برآمدن.

در نخستین سکانس کتابخانه (و این استعارهٔ درخشانی است که کتابخانه، محل تجمع فرشتگان تصویر شود) دامیل دیده می‌شود که با بچه‌ها پشت یک میز نشسته است. او پشت به نرده دارد و برای لحظه‌یی به‌نظر می‌رسد که در فضا معلق است (شبیه صحنه‌یی از فیلم دوست امریکایی که در آن برونو گانز - جاناتان طوری در فرودگاه نشسته است که گویی معلق است - سرش به یک سو برگشته، نگاهش رو به پایین است و دستانش نرده‌یی را که پشت او قرار گرفته به چنگ گرفته است. بازنمای

مسیح بر صلیب کاملاً آشکار است.) این بازنمایی که در کتابخانه اتفاق می‌افتد پل‌زدنی برجسم، روح و خرد را به‌نظر می‌آورد و استعاره‌یی است از وحدت جسم و روح در بایگانی ذهن انسان. او وحدت بشریت و الهیت را در حالتی که به خود می‌گیرد به‌نمایش می‌گذارد. او خودکاری را از روی میز برمی‌دارد. این عمل به لحاظ سینمایی کدگذاری شده است به‌وسیلهٔ تمهید قدیمی عرضهٔ دو وجهی: دامیل «روح» را بلند می‌کند در حالی‌که هیئت مادی خودکار بر میز می‌ماند. پس از این عمل، او بار دیگر حالت صلیب به خود می‌گیرد. نشسته بر یک صندلی مطالعه کاملاً پوشانده شده در لباس زمستانی‌اش ـ یک لباس سیاه / شال خاکستری و یک کت تیره ـ بازوها به‌طرزی کشیده شده و کج شده‌اند که گویی به صلیبی میخ شده‌اند. خودکار سفید در دامن او قرار گرفته؛ این همه تصویری را از یک منجی به‌نمایش می‌گذارد که هم بیرون و هم درون دنیاست. با نهادن مداد بر دامن خود، مداد وجهی آلت‌پرستانه به‌خود می‌گیرد که در آن نوشتن، زبان و جسم با یک میل شهوانی به‌هم متحد می‌شوند.

اظهار میل شهوانی به‌عنوان یک رویداد سالم، قابل کنترل و معنوی و حتی همگانی طرح اصلی بال‌های آرزوست. به‌نظر می‌رسد که این امر اقدام وندرس برای متقاعد کردن خودش باشد که لذات جنسی اگر خاستگاه و مبداء معنوی داشته باشد انسان را تنها و غریب نمی‌کند.

از همان آغاز وندرس دوربین را به‌عنوان چشم دانای کل معرفی می‌کند مانند موجودی آسمانی که طرز برخورد خداگونه‌اش کیفیاتی را به‌نمایش می‌گذارد که مختص راویان باستانی اساطیر است. او این چشم را به دامیل اعطا می‌کند که ایستاده بر یک کلیسای مخروبه که بر بالای مرکز تجاری برلین غربی قرار دارد دیده می‌شود. درحالی که سر به پایین دارد و غمگنانه از بالا به شهر زیر پایش می‌نگرد. برای برقراری توازن میان قلمروها وندرس و هندکه همتایی زمینی به دامیل می‌دهند که پیرمرد ضعیف کودک‌واری است به‌نام هومر که در کتابخانه زندگی می‌کند. هومر از جانب خدا نقش ندای آسمانی داستانی را به‌عهده می‌گیرد که روح تجربهٔ انسانی را از حماسه‌های قدیمی تا جدیدترین داستان‌ها دربارهٔ حوادث تاریخی را شامل می‌شود. اگر دامیل و کاسیل نشانگر دریافت معنوی با آگاهی مطلق باشند هومر نماینده و حامل حافظهٔ جمعی و روح تاریخ است. او همچنین روح برلین است که برای نابودی شهر در جنگ و خشونتی که توسط انسان‌ها به‌وجود آمد سوگواری می‌کند. سوگوار و اندوهگین از مسئولیت سنگین‌اش آرزو دارد که حماسه‌یی دربارهٔ صلح خلق کند تا درگیری‌های ویران‌کننده. کاسیل فرشتهٔ دیگر و همکار دامیل نمودار مقاومت، ثبات و صداقت همیشگی است که نگاه می‌کند، راهنمایی می‌کند اما از شرکت جستن دوری می‌جوید. کاسیل مقام فرشتگانی خود را حفظ می‌کند از بالا به فعالیت بشر نگاه می‌کند، در حوادث حاضر است و گاهی حتی در تلاش برای مداخله در کار آن‌هاناموفق است. (او نمی‌تواند آدمی را که قصد خودکشی از یک آسمان‌خراش دارد را نجات دهد).

دامیل آرزوی خود را به این منظور بیان می‌کند تا انزوای باشکوه معنویت ابدی را برای ورود به دنیای انسانی زمان و مکان ترک کند. کاسیل میل خود را برای ماندن همیشگی در دنیا عنوان می‌کند. برای او خرد و ندای روح بر جسمانیت چیزهای زودگذر پیروز خواهد شد. برای دامیل رنگ‌های دنیوی فی‌نفسه بسیار جالب‌اند. اما کاسیل در سراسر فیلم در سیاه و سفید باقی می‌ماند. وقتی دامیل در کنار دیوار برلین به زمین می‌افتد زره فلزی‌اش خرد می‌شود و باعث می‌شود که خونریزی کند اما در کنار دیوار به‌راه می‌افتد و از عابری می‌خواهد که رنگ‌های نوشته‌های دیوار را برایش توصیف کند.

دلبستگی دامیل به زندگی بشری و تمایل او به وحدت معنویت و جسمانیت نشانگر امیال ذاتی تمام افراد بشری است و در جایی که فیلم اوج می‌گیرد در حقیقت سقوط شخصیت مرکزی آن به زمین است. انتقال دامیل به زمین وقتی که زنی را در حال رفتن به سوی آسمان مشاهده می‌کند لحظهٔ اوج فیلم فرامی‌رسد. مارین یک اکروبات باز است ـ زنی فرانسوی در یک سیرک آلمانی او می‌گوید (من کسی هستم که نه ریشه، نه سرگذشت و نه کشوری دارد). که دوست دارد فرشته شود و به این منظور بال‌هایی بر لباس‌اش رویانده است و تاب خوردن خود را در سیرک تمرین می‌کند. دامیل شیفتهٔ مارین می‌شود و قادر است که بیرون از تمایل خود توسط یک درک درخشان از تخیل مردانه رفتار کند. او تبدیل به یک تماشاگر جنسی می‌شود. مارین در صحنه‌یی نیمه‌عریان بر تختخواش لمیده است و در حال همراهی با خوانندهٔ صفحه است. از سویی دامیل صحنه‌یی را تماشا می‌کند که در شرف یک کامیابی جنسی است. اما او یک چیز تخم‌مرغ شکل از روی میز زن برمی‌دارد و آن‌را نوازش می‌کند.

وقتی که در نهایت مارین و دامیل همدیگر را ملاقات می‌کنند زن با خطابه‌یی که او را چون یک فیلسوف، نجات‌دهندهٔ خویشتن، تاریخ و مطلوبیت آرمانی نمایش می‌دهد. نقش یک پیامبر یا غیب‌گو به‌خود می‌گیرد. او با اطمینان به نفس یک روح آزاده شده تحول بینش شخصی خود را دربارهٔ شانس و سرنوشت در زندگی، دربارهٔ تنهایی نه در معنی انزوایش بلکه به‌عنوان یکپارچگی همبستگی و یگانگی خویش بازگو می‌کند. وقتی که دامیل در حال چالش با زن است و دوست دارد که ذهن خود را سازمان دهد مارین استعارهٔ دلخواه هندکه را به‌کار می‌گیرد و می‌گوید: «حالا نوبت توست. تو مدیر بازی هستی. یا الان یا هیچ‌وقت.» مسألهٔ جنسیت واژگونه می‌گردد! مارین قدرت را به دامیل بازمی‌گرداند و برای جبران یک امید از دست‌رفته پیشنهاد خلق یک نژاد بشری «داستان غول‌ها» را می‌دهد. وقتی که زن فیلسوف، واسطهٔ عشق و تاریخ و نجات‌دهندهٔ میل مردانه و سرنوشت در نهایت فرشتهٔ قبلی و مرد کودک‌وارش را در آغوش می‌کشد دوربین به یک موضوع بالاتر و دورتر حرکت می‌کند. دیگر نشانی از آن زوایای روحانی نیست بلکه نمای نقطه‌نظری است از نژاد برتر عاشقان، یک نژاد برتن نوین.

پس از گذشت چند سال از اکران «بال‌های آرزو» دیوار برلین فرو ریخت. اما فروریختن دیوار رویدادی نبود که به واسطهٔ اسطورهٔ کهن ـ عشق جهانی، نژادی از غول‌ها یا یک راوی باستانی تحقق یافته باشد. سیاست‌ها، برنامه‌های اقتصادی و نیروی به‌حرکت درآورندهٔ تصاویر رسانه‌های گروهی باعث شد مردم به خیابان‌ها بریزند. میل به آزادی، گرایش به سوی غرب و کالاهای مصرفی و خستگی از معیارهای طاقت‌فرسای زندگی، مرزهای اروپایی پس از جنگ را تغییر داد. وندرس در این فیلم دربارهٔ این چیزها می‌اندیشد اما نمی‌تواند به‌طور کامل به آن‌ها بپردازد چرا که بالاخره آن‌ها بیش از حد زمینی هستند. او متعلق به قلمرو تصاویر و تخیلات است. تصاویر سینما، قدرت استعلایی و بینشی نجات‌بخش. سلطان جاده می‌خواهد از پلکان بهشت بالا رود.

□