درباره‌ٔ فیلم راه به کارگردانی ایلماز گونی

همه می‌توانند قاتل باشند!

نازنین مفخم

راه

آنجا که مردها اسیرانی خاموشند زنها و اسبهایشان را به بند می‌کشند و هرگاه به کار نیامدند و فرمان نبردند آنها را می‌کشند. اسیرانی که پاسخ سختی‌های طبیعت و بی‌عدالتی‌های حکومت را نثار زنان و اسبهایشان می‌کنند، غافل از اینکه اینها در جای خود آماج این فشارها هستند. زنانی که در دخمه‌هایی به نام خانه اسیر اسیران به دنیا می‌آیند: مغزها و فکر کردن را به خاک می‌سپارند، به روال چندین صدساله به فرزندانشان آب و غذا می‌دهند، گاه لباسی را وصله می‌کنند، چشم به راه شوهرانشان می‌مانند و فرزندان بیشتر و سالمتری به دنیا می‌آورند. اما صحبت از شرایط زن جهان‌سومی نیست فیلم "راه" حکایت سنتهایی است که فضا را پر کرده، در جان انسانها چنگ انداخته و وجودشان را از عشق و تفکر و هرآنچه حاصل این‌دو می‌تواند باشد خالی کرده است چندان که گاه فروتر از جانوران جای می‌گیرند. سنتهایی که نفرت می‌زایند بی‌دریغ: پدری دخترش را چون جانوران به بند می‌کشد، فرزندی مادرش را نجس می‌داند و برادری به سادگی خواهرش را می‌کشد. سنتهایی که قاتل و جنایتکار می‌سازند و می‌آموزند که خاطی از احکام سنت محکوم به مرگ است. حکم را هرکسی می‌تواند اجرا کند. همه می‌توانند قاتل باشند.

اما اولین سئوالی که فیلمساز در ذهن تماشاگر می‌نشاند این است: اگر حاکمیت فاشیست و دست‌نشانده‌ای نبود آیا آزادی وجود می‌داشت؟ با اینکه این مردم خود بر پای خود زنجیر می‌گذاشتند و یکدیگر را در بند می‌کردند؟ اساسا" طرح این سئوال خود یکی از علل موردتوجه قرار گرفتن فیلمهای فیلمسازان شرقی در فستیوالهای اروپایی است. پس اقلا" می‌توان گفت که در این زمینه کارگردان موفق بوده است در بخشی از فیلم زن و شوهری که برخلاف میل خانواده‌ٔ زن می‌خواهند به زندگی مشترکشان ادامه بدهند با قطار درحال مسافرت هستند، مردم به روابط آنها مشکوک می‌شوند و این شبهه که ممکن است روابط نامشروعی درکار باشد باعث کتک خوردن آنها می‌شود و عاقبت همین مردم آنها را به دست نیروهای دولتی می‌سپارند. در فیلم "راه" سنتها به همان اندازه خشن و سفاک هستند که ماموران امنیتی رژیم فاشیستی حاکم. این‌دو در لحظاتی کنار هم قرار می‌گیرند و قدرت حاکم با بهره‌گیری از آنها انسانها را به زانو درمی‌آورد.

کارگردان فیلم "راه" خود قربانی خشونت‌های رژیم حاکم بر ترکیه است. به هنگام فیلمبرداری "راه" او در زندان رژیم به سر می‌برده و به وسیله‌ٔ فرستادن نوشته‌ها و دکوپاژهایش به خارج از زندان نقش خود را ایفا می‌کرده است پس احساسات او بیش از هرکس برای یک زندانی که یک‌هفته فرصت دارد در خارج از محاصره‌ٔ دیوارها زندگی کند به خروش می‌آید حالا اگر به یاد داشته باشیم که فیلم "راه" و فیلمهای دیگر جهان‌سومی از همین‌نوع با نمایش در فستیوال‌های اروپایی کاربرد سیاسی خاصی یافته‌اند و بیش‌ترین نیرو را صرف جلب‌توجه افکار عمومی جهان می‌کنند باید اعتراف کنیم که نگاه خالی از تعصب فیلمساز و رها بودن او از قیدهای ایدئولژیک یا ایسم‌های گوناگون که می‌توانست او را وادار به توجیه خطاهای قهرمانانش بکند از اهمیت زیادی برخوردار است. پایبندی و اعتقاد عمیق به این اصل که هیچ انسانی مجاز نیست انسان دیگری را شکنجه کند و از محیط طبیعی زندگانیش دور کند امتیاز بزرگی است. چه‌چیز جز سنت‌های به‌یادگارمانده از جوامع ابتدایی و عقب‌مانده می‌تواند پدری را بر آن دارد که فرزندش را ماهها از نور خورشید محروم کند؟ رفتاری که درنده‌ترین رژیم‌های فاشیستی با مخالفان خود نمی‌کنند. "گونی" مردم محروم وطنش را دوست دارد و با آنها همدردی می‌کند. اما این همدردی باعث کتمان درنده‌خویی‌ها نمی‌شود. کشتن خواهری به دست برادرش برای پاس داشتن سنت‌ها جنایت است. فیلمساز با این مردان رنج‌کشیده همدرد است اما نه هنگامی که مرتکب جنایت می‌شوند. در تعقیب سرگذشت یکی از شخصیت‌ها که اتفاقا" شهرنشین و بافرهنگ‌تر از دیگران است و حتی در لحظاتی خود برای شکستن سنتها اقدام می‌کند، دیالوگی بین او و نامزدش

برقرار می‌شود که ضمن آن مرد به دختر می‌گوید در زندگی مشترک باید حتی درمورد انتخاب پوشاکش تابع او باشد. دخترک نه‌تنها به این قدرت‌نمایی اعتراضی ندارد بلکه آن را به حساب علاقه‌مندی و توجه مرد می‌گذارد و از این برخورد استقبال هم می‌کند. فیلمساز با همهٔ تاکیدش بر استثمار زنان در جوامع عقب‌مانده انفعال خود آنها را ازیاد نمی‌برد و برای او روشن است که مشکل زن جهان‌سومی تنها نداشتن استقلال مالی یا نابرابری با مرد به هر علت نامعلوم دیگری نیست، بلکه اولین سد راه او این است که اصلا" قصد کسب موقعیت متفاوتی را ندارد. آمال و آرزوهایش در رویای دیگری که الگوی آن همان زندگی سنتی است نهفته است. فیلم "راه" به زبان دیگر می‌گوید آنچه زنان جهان‌سومی از آن رنج می‌برند کم‌دانشی است، این حقیقت دردناکی است ولی گفتنش و حتی اندیشیدن به آن خود گسستن یکی از بندهاست.

فیلمساز در اندیشیدن به این نکته فراتر هم می‌رود چنان‌که می‌بینیم ازنظر او اعتراض نادانان فجیع‌تر از فرمانبرداری آنهاست: جوانک زیر فشار محدودیت‌ها در روابطش با نامزدش به فاحشه‌خانه پناهنده می‌شود و در یکی از سرگذشت‌ها زنی درغیاب شوهرش برای فرار از فشار تنهایی مثل جوانک به یکی از همان اماکن پناه می‌برد.

* * *

داستان فیلم "راه" جامع و ساده است و از مستمسک‌های جذابی برای یک شروع خوب در تعقیب چند سرگذشت موازی استفاده می‌کند. البته جز سید دیگر زندانیانی که به مرخصی یک‌هفته‌ای آمده‌اند یا در نیمهٔ راه رها می‌شوند (ازجمله مرد شهرنشین) یا در ترکیب دراماتیک داستان تکامل پیدا نمی‌کنند و با حوادث خلق‌الساعه از داستان حذف می‌شوند که شاید یکی از ضعف‌های داستان فیلم باشد.

طرح اولیه از تفکر بالنده‌ای برخوردار بوده که احتمالا" به بهترین شکلی به داستان کشیده نشده. اینکه علت ضعف داستان مربوط به ضعف این قالب از بازگو کردن مطالب در پشتوانهٔ فرهنگی مشرق‌زمین است یا ضعف نویسنده‌در حوصلهٔ این یادداشت نیست. درواقع قلب تپندهٔ فیلم ماجرای سید و زینه است و غیر از سرگذشت این‌دو که بین داستان‌های معاصر جهان‌سومی یک تراژدی به حساب می‌آید ساختمان دیگر سرگذشت‌ها در حول‌وحوش ملودرامهایی سیر می‌کند با مقدار قابل‌تحملی چاشنی جنایی.

فاصله‌ای را که در آن زینه بر پرده ظاهر می‌شود تا زمانی که می‌میرد شاید بتوان از بخشهای درخشان سینمای ترکیه به شمار آورد. مرگ زن درکنار جسد اسب و شباهت سرنوشت آنها جان کلام فیلمساز است که با به کار گرفتن تمامی عواملی که زبان سینما را تعالی می‌بخشد ــ اگرچه ساده ــ در خاطر بیننده حک می‌شود. در این سکانس به مناسبترین صورتی ازرجوع به‌گذشته (فلاش‌بک) استفاده می‌شود. برای این کار از صدای مردی که اسب را به سید کرایه داده و تکرار جملهٔ او که سرمای راه کشنده است باظرافت، قصد قبلی سید را برای کشتن زنش معلوم می‌کند. دیالوگ‌های کوتاه و حرکات ساده سید پسر و زنش درحال عبور از برف با خلاصه‌گویی که تنها در سینما ممکن است روابط، شخصیتها و احساس آنها را نسبت به یکدیگر مشخص می‌کند که می‌توان آنرا جزئی از موفقیتهای سینمایی ایلماز گونی در فیلم "راه" محسوب کرد.

ازجمله موفقیتهای فیلم "راه" تداعی مفاهیم کلی ازطریق تصاویری است که در این سکانس جا افتاده و دارای منطق داستانی هستند، بود. شلاق زدن زن درمیان برف و سرما اگرچه برای نجات او از خوابیدن و مرگ صورت می‌گیرد اما درواقع این کتکی است که او باید می‌خورده. و به کار نجات چیزی ورای جسمش می‌آید.

ترکیب‌بندی‌های تصویر نیز در این سکانس چشمگیر و برجسته هستند ما انسانهای ناچیزی را می‌بینیم در پهنه‌ای پوشیده از برف، سراسر سفید که به آسمانی سرد و سفید می‌پیوندد. انسانهایی که با همهٔ دردشان و با همهٔ عطوفتی که نسبت به آنها داریم در این بی‌کرانهٔ سفید و بیرنگ تنها لکه‌هایی سیاه و کوچک هستند.

فیلمساز چنان با سرگذشت سید نزدیک است و زیسته که هرجا با او سروکار دارد به ایجاز و تصاویری بوتر دست پیدا می‌کند: آخرین صحنه‌ای که سید را در قطار و به هنگام بازگشت به زندان می‌بینیم در کادری از پنجرهٔ قطار قرار گرفته که نیمی از اندامش پشت قسمت فلزی پوشیده می‌ماند و نیمی از پشت شیشه پیداست درحالی که باقی کادر خالی است و این تصویر و تصویر درشتی از دستهای سید که مردد با حلقهٔ ازدواجش بازی می‌کند و می‌خواهد آنرا از انگشتش خارج کند سنگینی مرگ زینه و ازدست دادن نیمی از وجود این مرد و زندگانیش را تداعی می‌کند.

دستی که حلقهٔ ازدواج را در انگشتانش جا داده روی برف آخرین عضوی از بدن زینه است که به نشانهٔ حیاط تکان می‌خورد. کادر خالی و سفیدی که دست را برای بیننده از حواشی زائد جدا می‌کند و تکان‌دهنده می‌شود. این نما معادل بیانی نمایی است که به هنگام تیر خوردن اسب تنها چندقطره خون را که بر یک زمینه سفید و خالی می‌چکد می‌بینیم. خارج از تراژدی سید و زینه بیان سینمایی کارگردان در بقیهٔ فیلم دچار ضعف است و در کلیشه‌هایی گرفتار می‌آید ازقبیل مرغی در قفس که از آن زندانی است که نمی‌تواند از مرخصی‌اش استفاده کند، یا کبوترهایی که از روی سیم پرواز می‌کنند و یکی می‌ماند.

در سراسر فیلم صحنه‌هایی گاه طولانی از چهره‌های درشت مسافران عادی قطار یا نماهایی عمومی از راهروها یا کوپه‌های قطار می‌بینیم که جز گذشت زمان تعبیر دیگری برای آنها نمی‌توان یافت و چنانکه می‌دانیم سینما نیازی به تاکید بر این نکته ندارد. درشت‌چهره‌های قهرمانان اصلی نیز بدون اینکه موردی داشته یا احساسی را انتقال دهد بیش‌ازحد درمیان نماها تکرار می‌شود که اینها هم به همان نماهایی اضافه می‌شوند که تنها گذشتن زمان را می‌رساندند.

بسیاری از مفاهیم ازطریق دیالوگ منتقل می‌شوند. به این ترتیب که قهرمان احساسش را با قهرمانی دیگر یا با شخصیتی که اصلا" برای جریان یافتن این دیالوگ خلق شده و نقش دیگری ندارد درمیان می‌گذارد. برای مثال علت منفور بودن یکی از شخصیتها در میان خانوادهٔ زنش ازطریق دیالوگی به اطلاع ما می‌رسد که به خاطر آن نقش فرد شنونده به فیلم تحمیل شده است. درحالی که همین مفهوم ازطریق فلاش‌بک تکرار می‌شود. این ازجمله مشکلاتی است که در سینمای ما نیز وجود دارد و منقدین سینمایی علتش را ناتوانی فیلمساز از یافتن معادل‌هایی در بیان تصویر دانسته‌اند.

با نمایش فیلم "راه" از کارگردان ترک می‌توان خوشبینانه تولد نسلی از روشنفکران جهان‌سوم را که درد را می‌شناسند و به تصویر می‌کشند نوید داد و امیدوار بود که در اثر بیان آنها جامعه اندک‌اندک از دردهایش فاصله بگیرد. اما همهٔ ترس در نگاهی بدبینانه نهفته که نمونه‌های دیگری از این دست را از کشورهای دیگر با فرهنگی مشابه به یاد می‌آورد ترس از اینکه این فقط جرقه‌ای در تاریکی باشد.

ایلماز گونی پس از فرار از زندان فیلم "راه" را در اروپا مونتاژ کرد و پیش از مرگش فیلم دیگری با موضوع مهاجرت ساخت که از موفقیت چندانی برخوردار نبود. پس از مرگ او هم که تقریبا" دوسال از آن می‌گذرد هنوز نوای امیدوارکننده‌ای از سینمای ترکیه به گوش نمی‌رسد.