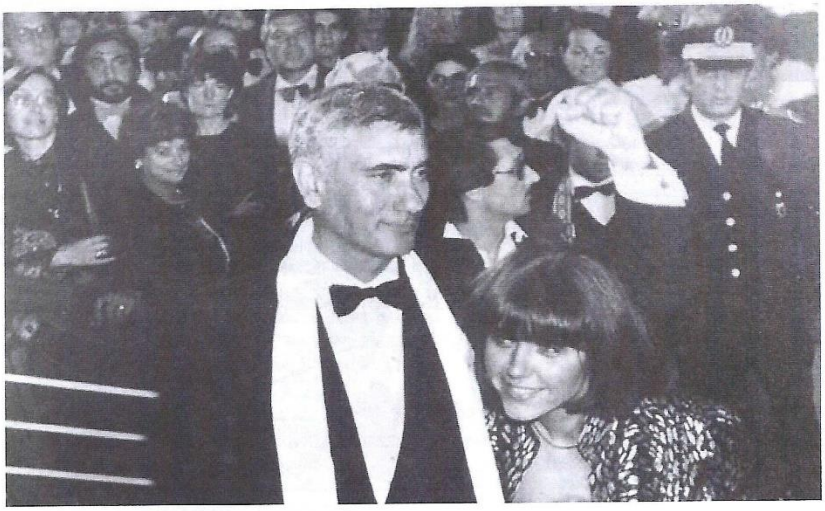


لا ريب في أن تناول أي جانب من جوانب حياة يلماز غوناي الإبداعية. لا بد أن يبدأ بتناول الأفكار التي عرضها، مثلما صدرت في أعماله التي حددت رؤيته للواقع والفن وموقفه منها، لكن ما يستوقفنا دائما هو استحالة فصل غوناي، وفكره عن الزمن الذي جاء فيه، بقناعة أنه لم يكن أمامه خيار آخر غير خيار الفن والسينما.

عاش غوناي في عصر انقسم فيه العالم بوضوح إلى كتلتين متصارعتين، تحاول كل منهما الترويج لثقافة تعارض بوجودها ثقافة الأخرى. وعمل كسينمائي في فترة الستينيات، التي اشتهرت بموجة الفيلم السياسي الملتزم، حين لمعت أسماء مثل «جان لوك غودار»، و«كوستا جافراس» في فرنسا، ومخرجي أمريكا اللاتينية كـ «أمبيرتو سولاس» و«تيلسون سانتوس»، وكان سعيهم الواضح هو الكشف عن العالم المقهور الذي يستتر وراء التشتت والكذب، الذي يعود أصلا إلى سيطرة ثقافة الاستهلاك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن أمامه غير خيار الفن والسينما

يلماز غوناي ولغته الجمالية

هوزان عكو - دمشق

جاءت سينماه مختلفة، محملة بتوجه أيديولوجي لم يكن موجودا سابقا، واستخدم الفيلم السينمائي كسلاح فني بلغته الجمالية، ليعيد بناء العلاقة بين الفن والواقع، بالتأكيد على الوظيفة الاجتماعية للفن. وهو مدرك أنه سيقاسي بسبب هذا التوجه حياة مريرة، لم تنته إلا بوفاته. امتدت حياته الإبداعية على مدار ٢٥ عاما، قضى منها ١٩ عاما في السجون، تاركا وراءه رصيدا كبيرا من الأعمال الأدبية، وعددا أكبر من الأفلام بلغ عددها ١١٣ فيلما، أخرج منها ٢٠ فيلما.

لقد امتزج إنتاج غوناي السينمائي مع معنى وطريقة حياته. فلا يمكننا تناول سينما يلماز غوناي من دون دمجها في حياته ككل، كما لا يمكننا الحديث عن حياته من دون ذكر النضال والسجن وعذاب الملاحقة، لأنه ببساطة سينمائي كالحياة، كل شيء فيها سابق أو لاحق، حتى لو كان للشيء بداية ونهاية، لأن المخفي سابق على الرؤية.

ولد غوناي، واسمه الحقيقي يلماز بيوتون في قرية ينندجة بالقرب من أضنة عام ١٩٣٧ في عائلة فقيرة جدا، هرب والده، وهو من أكراد سيورك، بسبب عادة الثأر، إلى أضنة، حيث تزوج هناك. اضطر يلماز إلى العمل منذ الصغر في قطاف القطن والسقاية وغيرهما من الأعمال المرهقة. وفي سن السابعة عشرة تبدأ علاقته مع السينما، من خلال عمله كتلميذ ميكانيكي في القسم التابع لشركة «كمال فيلم» السينمائية في أضنة، حيث أنهى تعليمه الثانوي، التحق بعدها بكلية الحقوق بجامعة أنقرة، إلا أنه تركها بعد شهرين، وعاد إلى أضنة لإعالة أسرته الكبيرة. فعمل مبرمجا سينمائيا في شركة «دار فيلم» يضع برامج للأفلام التي يعرضها في الأرياف بواسطة أجهزة العرض المتنقلة.

امتلك غوناي موهبة أدبية عالية، وكتب منذ بداياته قصصا ومقالات ذات مضامين سياسية معارضة. نشرها في الصحافة المحلية والمركزية، وتمتعت بصيت معقول نظرا إلى جرأتها وتصديها لمواضيع محظورة، كالصراع الطبقي الذي يعتبر حسب القوانين التركية جريمة كبرى لا يجوز الدعاية لها، وسجن بسببها لاحقا.

انتقل إلى اسطنبول عام ١٩٥٧ حاملا معه كما من الأعمال الأدبية، وآمال كبيرة في تحقيق ولعه بالسينما، ونتيجة لعمله في المكتب المركزي لـ «دار فيلم» استطاع الدخول في الوسط الفني، والتقرب إلى السينمائيين بشكل خاص، حيث أنشأ علاقة متينة مع المخرج الشهير عاطف يلماز سمحت له بأن يخطو أولى خطواته في عالم السينما كممثل. حيث أعطاه دورا في فيلمه «أبناء هذا الوطن»، ليبرز في فيلمه الثاني «الأيل الأحمر»، ومنذ ذلك الحين، كثر الحديث عنه كممثل موهوب، لكن انطلاقته تعثرت بسبب تحقيق أجري معه بشأن قصة له بعنوان «ثلاثة عوامل خفيفة للامساواة الاجتماعية» انتهى، إلى اتهامه بالدعوة إلى الشيوعية، وحكم عليه بالسجن سبع سنوات، استأنف غوناي الحكم، واستغل تلك الفترة في العمل بكثافة، بمساعدة أصدقائه، وخصوصا عاطف يلماز، حيث عمل معه كمساعد مخرج وممثل في ٩ أفلام درس خلالها بدقة آلية العمل السينمائي، التحق بكلية الاقتصاد، لكنه لم يستمر فيها أيضا، حيث صدر قرار محكمة الاستئناف بسجنه سنة ونصف ونفيه إلى مدينة قونيا، ونفذ القرار في ١ أيار ١٩٦١، وكانت هذه تجربة غوناي الأولى مع السجن، الرفيق الكريه الذي ظل ملازما له في الحياة، وفي السينما على حد سواء.

توزع سجنه بين معتقلات عدة ويطبيعته المتمردة، راح يفكر في طريقة يتحرر بها من القيد الذي وضع على حركة جسده، وبدأ فعلا بكتابة رواية هي عبارة عن سيل من الصور، استعاد فيها ذكريات من طفولته في القرية، مع أنه لم يعطها أسماء وصفات واقعية تماما، عنوانها «ماتوا ورؤوسهم محنية».

عاد غوناي إلى اسطنبول عام ١٩٦٣ محملا هذه المرة بحكم الدعاية للشيوعية، مما دفع الكثيرين إلى الابتعاد عنه، وكان لا بد من بداية جديدة. عرض عليه صديقه المخرج «فريد جيهان» العمل معه في كتابة وإخراج فيلم يلعب فيه أحد الأدوار الأساسية باسم مستعار، كان ذلك في فيلم «المقدامان»، ومنذ ذلك الحين عرف الوسط السينمائي التركي الممثل يلماز غوناي بدلا من يلماز بيوتون المحكوم والمتمرد.

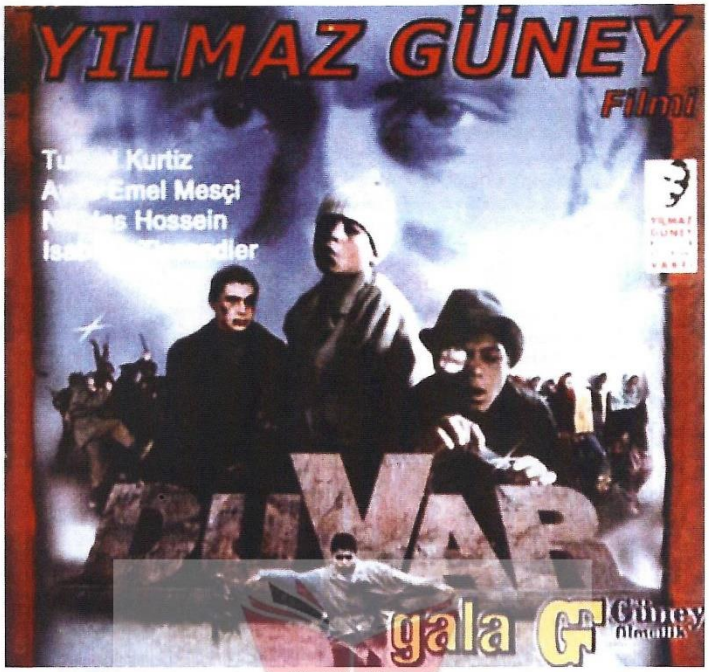
ومنذ عام ١٩٦٣، قام بلعب الأدوار الأساسية في عدد كبير من الأفلام - نحو ٣٠ فيلما - تتبع معظمها للسينما التجارية، حاول المخرجون الأتراك الاستفادة من الشعبية التي حققها غوناي، حيث استقطب جمهورا كبيرا

تابعوه في أفلام مثل «الدم المراق - يلماز التوربيدو - الشاب الخارق - وداعا للسلاح - وغيرها...» يغلب عليها طابع التكلف والابتذال. وجاءت فارغة من أي مضمون.

استمر غوناي بالتقلب بين المستويات المتفاوتة للسينما التركية. ففي عام ١٩٦٦، عمد إلى تغيير أدواره، من البطل الشجاع وقاطع الطريق الطيب الذي يحمي الضعفاء، إلى أدوار شريرة في أفلام مثل «قانون الأسلحة - ابن الشيطان - الجلادون الكبار - عودة الأسود». وهي أفلام ذات طابع تشويقي مليئة بالعنف والانفعال الزائد. حاول أن يجرب فيها إمكاناته التمثيلية، برر لعبه لتلك الأدوار بحجة تقديم تفسيرات مختلفة لظاهرة اجتماعية مهمة وخطيرة كالجريمة. إلا أن هذا التحول أصاب جمهوره بخيبة أمل، خصوصا أن الجمهور لا يبدل بسهولة نمط البطل الذي تعود عليه، ويعد إدراكه لهذا المأزق تراجع غوناي عن ذلك الخط بنصيحة من صديقه المخرج «لطفي عمر آكاد»، واشتركا سوية بتنفيذ ثلاثة أفلام يمكن تلمس الجوانب الإبداعية فيها، من خلال الاهتمام بالقيم الفنية للفيلم السينمائي، الفيلم الأول كان «قانون الحدود» لعب فيه يلماز دور شاب ريفي يضطر إلى العمل كمهرب على الحدود، وبعد أن حاول العودة إلى الطريق القويم، يصطدم برجعية مالك الأرض، حيث يضطر إلى قتله ويهرب ليقضي نحبه في أحد حقول الألغام. الفيلمان الآخران هما «كيزيل أرماك» والفيلم البوليسي «القاتل الضحية»، أدخل غوناي منذ بداياته تغييرات مهمة على الأداء التمثيلي في السينما التركية، وبدا واضحا تأثير الأداء الفردي المتميز، فالبحث العميق الذي يقوم به غوناي لبعث بواطن شخصياته، واستخدامه المتقن لتعبير الوجه بصورة طبيعية، وابتعاده التام عن المبالغات الانفعالية للأداء المسرحي أعطى شكلا جديدا للتمثيل، أثبت غوناي من خلاله إمكان تقييم الفيلم السينمائي من خلال فصل عناصر الفيلم، حيث يمكن الاكتفاء بالعناصر المميزة وحسب. ويمكن تلمس نجاح غوناي في سلسلة الأفلام التي مثّل فيها، حتى بعد تحوله إلى الإخراج، مع أن تلك الأفلام سقطت وفقا لتقييمات السينما الفنية.

كان لا بد لهذا التطور في الوعي الفني لغوناي، الذي ظهر في قدراته التجسيدية العالية، أن يحفز فيه الجانب الرؤيوي كفنان بصري، يعتمد الصورة أساسا إلى جانب الكلمة في تشكيل أفكاره السينمائية والأدبية. وكان تحوله إلى الإخراج أمرا بديهيا مع أنه يعطي دورا كبيرا في ذلك لنمو وعيه السياسي والتزامه تجاه شعبه وطبقته كما قال.

ويبدو أن الرغبة الملحة في عرض التصورات الخاصة به كفنان، وإحساسه كفرد مبدع ملزم بطرح قضايا الجماعة والدفاع عنه، دفعاه إلى إبداع أفلام واقعية بروايات واقعية، مؤسسة لما سمي بالسينما البديلة للسينما التركية ذات التوجه التجاري، التي كانت تعتمد على نسخ الأفلام والأساليب الهوليوودية. في عام ١٩٦٧، أخرج فيلمه الأول «اسمي كريم»، والحقه بأفلام «فرس امرأة وقطعة سلاح»، و«ثوري البرغوث» كتب لها السيناريو ومثل الدور الرئيسي في كل منها. وعلى الرغم من أنها كانت أفلاما عادية المستوى، إلا أنها زادت من شعبيته، خصوصا أنه بدأ يتقن التعامل مع الجمهور، من خلال عرض المشاكل التي تهم المشاهد وتجعله يوقن أن ما يراه على الشاشة هو ما يعانيه في حياته اليومية، وما يعايشه في الواقع، كانت تلك الأفلام بداية الى إخراج أفلام أكثر إتقانا بدات تظهر فيها معالم الأولى لأسلوب غوناي الإخراجي، الذي يعتمد بدرجة كبيرة على المونتاج، والأداء الطبيعي للممثلين، واقترب شيئا فشيئا من الإخراج الاحترافي عبر سلسلة من الأفلام المميزة كفيلم «سيد خان»، وهي قصة حب تنتهي بطريقة مأساوية وفيلم «القبيح» الذي يشابه في موضوعه قصة دخول غوناي الشاب الفقير والموهوب إلى عالم الشهرة، وإصراره على فرض احترامه على مجموعات من الحاقدين الذين يستعملون الصحافة الرخيصة للتشهير بذلك الصاعد إلى النجومية. كان هذا الفيلم رد على الحملات التي كانت تقام للتشهير بغوناي وعائلته، حقق الفيلم نجاحا جماهيريا كبيرا، واعتبر غوناي أفضل ممثل لأدوار البطولة لذلك العام. في عام ١٩٦٨ دعي



اعتمد في أفلامه الاثارة والتشويق

إلى الخدمة العسكرية، لكنه عمل خلالها في عدد من الأفلام وأخرج فيلما واحدا «الذئاب الجائعة». وفي تلك الأثناء، وضع السيناريو لرائعته الأولى «الأمل»، وباشر بتنفيذه فور إنهائه الخدمة عام ١٩٧٠.

«الأمل»: الشهرة وبداية المحاصرة

يصنف الكثير من النقاد فيلم الأمل من بين الأفلام التي تظهر فيها بوضوح تأثيرات الواقعية الجديدة في إيطاليا، ويمكن تلمس ذلك من خلال تناول الفيلم لبيئة الفقراء، والظروف المأساوية التي تلف حياتهم، فشخصيات هذه الأفلام تتسم بسوداوية وتشاؤم تنازعها استماتة تلك الشخصيات لمغالبة واقع فرض عليهم القسوة وشظف العيش.

يحمّل غوناي الفيلم توجها يتجاوز التوصيف، من دون السقوط في الأيديولوجيا بشكل مباشر. فهو يخلق تمازجا ما بين الواقع والحلم متلاعبا بوعي شخصياته وجمهوره، المؤسس على التمازج بين الواقعي والغيبي مع تصدر الأخير في حالات اليأس.

يتحدث الفيلم عن الفلاح «جبار» - مثّل غوناي هذا الدور - الذي هرب إلى المدينة مع عائلته الضخمة ليعمل سائقا لعربة بجوادين هزيلين، ينقل بها المسافرين والمخمورين في آخر الليل، ويأجر لا يكفيه لإعالة أسرته، التي تعيش حياة بائسة، وفي إحدى الليالي تدهس سيارة أحد الأثرياء جواد جبار، فيموت من فوره ليموت معه مصدر رزقه، وإنسانيته فيما بعد، عندما يهان في المخفر لصالح الثري الراشي، يتسكع جبار في الشوارع باحثا عما يعوض له جواده الميت، وعبثا ينتظر الحظ في ورقة اليانصيب، يبيع الدائنون جواده الآخر، وتنقطع به السبل إلى مشعوذ يدعي أن كنزا ما مدفون تحت شجرة في حقل كبير، سيرشده إليه بواسطة الجان، يتمسك جبار بهذا الأمل، غارقا في حلم الكنز الذي لا يريد منه سوى ثمن جواد وعربة، يغرق غوناي الفيلم بلمسات عاطفية، في جو حلمي تماما، يتركز في المشهد الأخير، الذي يحمل فيه جبار جواده إلى عراء موحش لدفنه، متأملا في كم الأشجار التي يجب أن يحفر حولها كي يحظى بالكنز المزعوم.

عرض الفيلم في المهرجان السينمائي المقام في «غرينوبل» وحاز الفيلم إعجاب الكثيرين، منهم بيتر بروك الذي قال عنه: «لا شك أنه أفضل ممثلي السينما التركية وأجود مخرجيها»، ومنحته لجنة التحكيم جائزتها الخاصة. كان ذلك أول تمثيل للسينما التركية في المهرجانات العالمية، ويسبب الضغوط اضطرت الرقابة إلى السماح بعرض الفيلم في الصالات المحلية. نفذ غوناي بعدها مجموعة من الأفلام هي «الهدف الحي - غدا يوم آخر - الهاربون - المضاربون - اليائسون - الضيم - المرثية - الأب»، وإذا ما استثنينا فلمي «المرثية» و«الأب» اللذين يعدان من أفلام غوناي الجيدة في تلك الفترة من نشاطه، فإن بقية الأفلام جاءت متفاوتة الأهمية، اعتمد في إخراجها أساليب التشويق والإثارة، حيث كانت تلك الأفلام ضرورية لتمويل أفلامه الفنية، وأنشأ لذلك شركة إنتاج خاصة هي «غوناي فيلم» ليتحرر من شروط شركات الإنتاج، ويواجه بنفسه قيود ومشاكل الرقابة التي لا تنتهي.

اعتقل للمرة الثانية عام ١٩٧٢، بينما كان منشغلا في فيلمه الآخر «المساكين» بتهمة دعم وإيواء المعارضين اليساريين، وحكم عليه بالسجن سبع سنوات، ثم أطلق سراحه إثر عفو عام سنة ١٩٧٤، وفور خروجه أعلن أمام حشد من المستقبلين: «إن إقامتي في السجن رغما عني هي جزء من نضالي الاجتماعي، فواجبي الآن هو تصوير أفلام جديدة»، وبدأ العمل بحماس في فيلم «الزميل» المبني على سيناريو كتبه في السجن.

يعالج الفيلم الأجواء التي يعيشها المثقفون والشباب، في ظل التمزق الاجتماعي، بين فئات غنية تطمح إلى تقليد نمط الحياة الغربية، وأخرى فقيرة تعاني ذلك التقليد. ويعتبر هذا الفيلم بداية حقيقية لخروج غوناي عن أنماط السينما التركية بتناوله الصريح لأزمة التفاوت الاجتماعي في تركيا وعرضه لحشود الجماهير والطلاب والمثقفين في مهرجانات خطابية تحريضية مرفوضة من الحكام.

بدأ بعدها بالعمل، في فيلم «القلق» الذي يتناول فيه قضايا العاملين الزراعيين في حقول القطن، ويعرض جوانب من طبيعة عملهم ومسائل اجتماعية متعلقة بحياتهم كعادة الثأر. يمثل «جبار» بطل الفيلم في جمع الفدية في الفترة المحددة له بعد أن أضرب العمال عن العمل احتجاجا على الأسعار المتدنية، ويضيع أمل آخر كان قد عقده على المهر الذي سيحصل عليه من تزويج ابنته إلى أحد الإقطاعيين الأثرياء، بعد أن فرت مع عشيقها ليلة الزواج. ليجد نفسه وحيدا في مواجهة طالبي الثأر. لم يستطع غوناي إكمال الفيلم، فأتمه مساعده «شريف غورين» حيث إنه اعتقل أثناء التصوير بتهمة ملفقة حول مقتل أحد قضاة مدينة أضنة، الذي تعرض لغوناي وشتمه علانية في أحد المطاعم، وعلى رغم إفادة كل من كان في المطعم بأنه لم يكن القاتل، إلا أن المحكمة اتهمته، وأصدرت بحقه حكما بالسجن لمدة ١٨ عاما، لتبدأ معها مرحلة أخرى من حياته داخل السجن، بعد أن تنفس فترة قصيرة خارجه.

«القطيع» وأفلام من داخل السجن

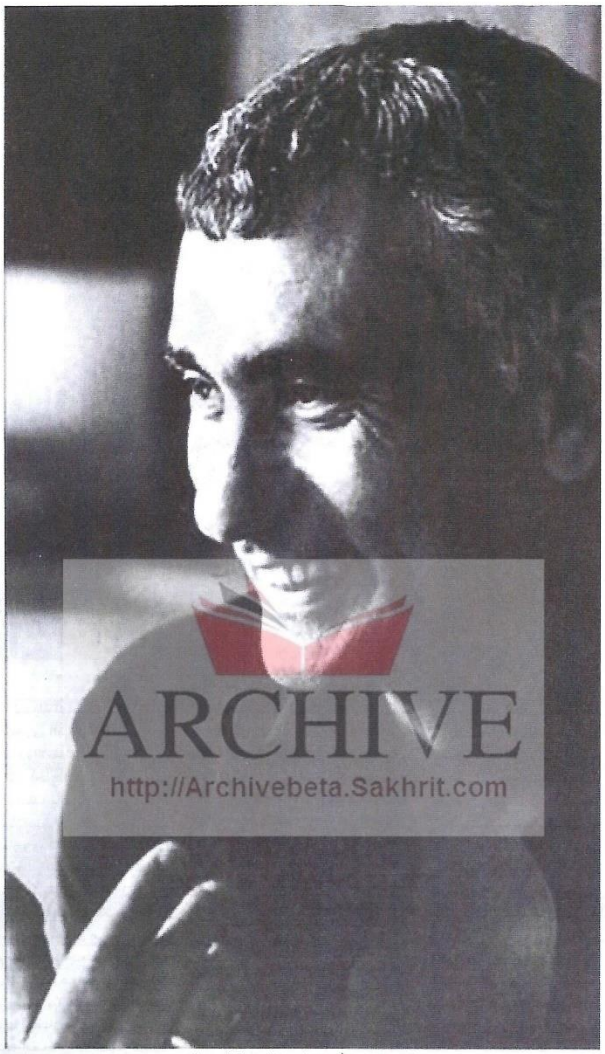
على الرغم من ظروف السجن السيئة، لم يمتنع غوناي عن مواصلة نشاطه، أو بالأحرى نضاله. ومنذ تاريخ الاعتقال عام ١٩٧٤، نشر غوناي تباعا أربع روايات كتبها ونقحها خلال مراحل اعتقاله الثالث هي «صالبا - المتهم - زنزانتي، ورسائل من سليمية»، والأخيرة

ARCHIVE

عبارة عن يوميات ورسائل كتب فيها سيرته الذاتية. كما أصدر دراسات عنونها بـ «دراسات حول الفاشية». وفي عام ١٩٧٨ عاد غوناي إلى نشاطه السينمائي، وبدأ بكتابة سيناريو فيلم «القطيع»، حيث ستبرز للمرة الأولى في تاريخ السينما ظاهرة الإخراج من داخل السجن. كلّف غوناي مساعده المخرج «زكي أوكتان»، وزوده بديكوباج (سيناريو تنفيذي) مفصل. أدخل فيه أدق تفصيلات العمل، من خلال المعلومات التي سربت إليه عبر رشوة الحراس. أسهم غنى السيناريو ومنهج الكتابة الجديد، في نجاح الأفلام الثلاثة التي أخرجها غوناي من داخل السجن، فقلل من اعتماد الدرامية في أفلامه الجديدة واتبع أسلوبا ملحميا يعمد إلى تكثيف الأحداث، وعرضها متجاورة، لتعطي صورة واضحة وشاملة تعبر عن صميم المشكلات الاجتماعية التي تتعلق بالحرية والمسؤولية والتواصل الإنساني.

يتناول غوناي في فيلم «القطيع» موضوع الانهيار للقيم والأخلاقيات الإقطاعية، مع تغير المفاهيم الاقتصادية، وصعود المفاهيم الرأسمالية، حيث كتب غوناي قصة، صور فيها تعارض هذين العالمين، وأبرز سيطرة بعض النواحي السلبية المتبقية من ذلك العالم المنهار، فأسرة حمو آغا تتعرض لانتكاسات اقتصادية متلاحقة، وصعوبات في إدامة المسالمة مع الأسر المجاورة، فالعجوز حمو آغا (مثال السلطة الأبوية) يرفض التصالح مع إحدى الأسر التي قتلت ابنه على الرغم من تسوية الأمر، بفدية كانت ضحيتها الابنة «بيريفان» التي تزوجت من شفان ابن حمو آغا الأكبر. يتعلق شفان بزوجته، بينما تقابل بالكراهية من الجميع، وخصوصا بعد أن أجهضت ثلاث مرات، تقرر بعدها أن لا تنطق بأي كلمة.

يصر حمو آغا على نقل القطيع إلى المدينة لبيعه، ويطلب شفان أخذ زوجته للمعالجة، فيتعرض لضرب مبرح من الأب الغاضب، وفي رحلة نقل شاقة وطويلة بالقطار، يموت قسم من القطيع، ويقدم قسم آخر رشوة للموظفين، ويسرق قسم آخر عبر الطريق، خلال نقله إلى سوق الأغنام، حيث تباع بسعر بخس لأنها أصيبت بالهزال، يضع شفان زوجته عند أقارب يقطنون مكانا حقيرا من المدينة، تخجل بيريفان من مرضها، فترفض الذهاب إلى الطبيب، وتموت إثر ذلك. فيسحل رب البيت جثمانها بطريقة لاإنسانية، يشير بها غوناي إلى فقدان هذه الأسر المهاجرة الأصالة التي تنادي بها، يطلب شفان نقودا من والده ليدفن زوجته في الديار، لكنه يرفض، فيلجأ إلى التاجر الذي يرد عليه بكل وقاحة أن حياة أو موت امرأة لا يستحق أن ينفق عليها عبثا. لا يتمالك شفان نفسه، فيخنق التاجر ويقتله ويقوده ذلك إلى السجن، بينما يختفي شقيقه «سلو» في زحمة المدينة تائها في غرائزه، ويبقى حمو آغا وحيدا، يصرخ هنا وهناك باحثا عن سلو، من دون جدوى.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
أفلامه تتابع الأحداث غير الطبيعية في حياته

سلط غوناي الضوء على وضع المرأة، وحاول أن يكشف علاقة انحدار القيم الإنسانية، بتراجع دور المرأة في هذه المجتمعات. فصورها، كائنة بلا صوت، لا دور لها في تحديد مصيرها نتيجة لتسلط الأسرة والنظام الأبوي، الذي يستمد قوته من سيطرة رجال الدين المتطرفين «مشهد عبور الدراويش» مع لا مبالاة تامة من السلطات الحاكمة. وكانت دعوة غوناي الواضحة، هي مقاطعة هذا الواقع حتى ولو بالصمت. كصمت بيريفان المؤثر، ورفضها القاطع للتصالح مع إخوتها، وأسهم أداء «مليكة ديميراغ» الرائع في إنجاح ذلك الدور.

يعود التأثير القوي لهذا الفيلم من الفني البصري لمشاهده، فهي مشاهد سهلة التصميم، وغير معقدة، مع أنها مزدحمة وفوضوية (مشهد نقل الأغنام)، هذه اللغة البصرية الثرية والمعبرة أعطت للصورة طابعا خاصا، يجذب الانتباه بتأثير من البيئة والإضاءة الطبيعية، بالإضافة إلى الطريقة البارعة في تصوير حركة الشخصيات والجموع في مساحات ضيقة من المكان (القطار، الشوارع الضيقة، السوق...) وفق زوايا موفقة، حقق الفيلم نجاحا هائلا وحصل على جوائز عديدة أهمها جائزة مهرجان «لوكارنو» في سويسرا.

جاء الفيلم التالي «العدو» بسوية أقل من سابقه، ولم يحقق نجاحا مماثلا، على رغم الجهد الذي بذله المخرج زكي أوكتان والفيلم يتناول حياة الفقراء في المدينة، وفيه تكرار لطروحات غوناي المستمرة في مسائل الاضطهاد واللامساواة الاجتماعية، وعلى رغم النجاح الفني للفيلم، إلا أن العديد من النقاد يجمعون على أن الفيلم كان يفتقد إلى التركيز، ويعاني الإطالة غير المبررة، والتكرار، وهكذا جاء الفيلم غير متبلور من أوله إلى آخره.

فيلم «الطريق» والتكريس العالمي

يعتبر فيلم الطريق مغامرة حقيقية لغوناي، الذي يعتبر الإخراج السينمائي مغامرة على كل الأصعدة، امتحن غوناي مصيره بوضع فيلم، يعرض فيه مصائر مختلفة لشخصيات مختلفة، ربما يكون مصير أحدها، مصيره المرتقب. فبعد إجازة من السجن - حصل عليها غوناي بعد سنة من كتابة السيناريو - يصور غوناي احتمالات مستقبله: فإما الموت قتلا، أو العودة إلى السجن بائسا حزينا، أو اللوذ بالفرار، وهذا ما تحقق له في النهاية.

الفيلم بحد ذاته يجسد الاندماج الكامل بين حياة غوناي وفنه كما أسلفنا، حيث تبدأ ومنذ كتابة الخطوط الأولى للفيلم، سلسلة من الأحداث غير الطبيعية في حياة غوناي، تشبه في غموضها والتباسها الأفلام التي مثل فيها، وتشبهه هو بالذات، كمغامر ومناضل عنيد.

أسند تنفيذ الفيلم إلى مساعده شريف غورين واهتم غوناي بهذا الفيلم بشكل خاص، فوضع آلية معقدة لتنفيذه، بين تهريب الإرشادات الإخراجية، ومواقع وساعات التصوير، على قصاصات ورق صغيرة، غنية بتفاصيل دقيقة من الفيلم، وكان يوجّه بعض الممثلين أحيانا، من خلال الرشاوى التي كان يقدمها للحراس، كما أنه استطاع تمرير الفيلم من خلال سيناريو خاص قدمه للرقابة، استطاع بواسطته استخدام قوى الأمن للمساعدة في أماكن تتطلب وجودهم، لكنه وظف تلك المساعدة بطريقة أخرى كما سنرى.

جرى تصوير ١٥ ساعة كاملة، قاموا بتهريبها إلى سويسرا للتحميض، حيث نجح غوناي بالفرار من تركيا مستغلا تصريح الإجازة الذي حصل عليه، ووصل إلى باريس بعد أن رفضت بلدان عدة منحه اللجوء السياسي، وأعاد هناك توليف الفيلم، بسرية تامة، ليفاجئ الجميع بمشاركته بمهرجان كان ١٩٨٢.

اعتمد غوناي طريقة السرد المتوازي لعرض قصص لخمسة سجناء حصلوا على إذن بالسفر لزيارة عائلاتهم مدة أسبوع. وفور خروجهم من البوابة، يصطدم السجناء مرة أخرى بواقع أكثر مرارة، محكوم بنظام عسكري متشدد، وتقاليد اجتماعية قاسية.

استخدم غوناي المؤسسة العسكرية بدهاء في فيلمه، ليعبر بوجوده المتكرر عن حقيقة واقعة، هي أن الجنود وعناصر الدرك حاضرون دائما، ومراكز المراقبة والتفتيش في كل مكان؛ لقد حولوا البلاد إلى سجن كبير خرج إليه هؤلاء السجناء. يقول غوناي: «فيلم الطريق يبدأ من السجن ويذهب إلى خارجه، إلى السجن الكبير سجن المجتمع وصعوبة الحياة وقسوتها».

يتحرق «يوسف»، أحد المجازين، شوقا للقاء عروسه، حيث لم يمض على زواجهما وقت طويل، وعند إحدى نقاط التفتيش لا يجد يوسف تصريح خروجه، فيعتقل ريثما يجري التأكد. لكن التأكد يأتي بعد انقضاء مدة التصريح، فيعود خائبا إلى السجن، ويلاقي «مولود» صعوبة في الانفراد بخطيبته، بسبب الحراسة المشددة من قبل أهلها، ويخرج من زيارتها غاضبا، ناقما فينتهي به الأمر على أبواب الخمارات، وبيوت الدعارة.

يواجه الثلاثة الباقون مصائر أكثر

إيلاما. فقبل خروجه يتلقى «سيد علي» رسالة من العائلة تخبره بأن زوجته قد خانته، وأنهم نفوها إلى قرية جبلية نائية، ريثما يحضر ويقتلها بنفسه، يقطع سيد علي طريقا ثلجية صعبة وباردة، ليلاقي زوجته وابنه، يعود بهما من الطريق نفسه، وهو يعلم أن زوجته المريضة لن تحتمل تلك الطريق، وبعد مسير طويل يشهد فيه عذاب الزوجة، يشعر بتأنيب الضمير، فيتراجع عن عقوبته تلك، لكن متأخرا. فالزوجة التي أعلنت ندمها طالبة الرحمة، فارقت الحياة من شدة البرد، فيعود سيد علي نادما حزينا إلى سجنه.

يحاول محمد صالح البطل الرابع إرجاع زوجته وأولاده الذين احتجزهم أهل الزوجة، فهو في نظرهم جبان، سبب هربه موت ابنهم، الذي قتل في العملية التي نفذاها سوية، لكنه ينجح في تهريب عائلته خفية في القطار، ونهاية ذلك الهرب كان القتل على يد أخ الزوجة، الذي لحق بهم في المحطة التالية، وسط بكاء الأبناء الصغار.

أما عمر البطل الخامس، فيشهد فور وصوله إلى قريته الواقعة قرب الحدود السورية، اشتباكا بين الدرك وسكان القرية، الذين يعملون بالتهريب، ينكر عمر، حسب عرف أهل القرية، جثة أخيه التي عرضها الدرك مع جثث أخرى لقتلى إحدى الاشتباكات، كي لا يعتقل الدرك باقي أفراد الأسرة. فتحل عليه كآبة كبيرة، يزيدها ثقل ذلك الريف الشاسع، الذي يبث فيه سيلا من الذكريات مع الأخ القتيل، ويمنع عنه لقاء الحبيبة التي تلاحقه بعيونها في كل مكان من دون أمل باللقاء، خصوصا أنه مجبر وفقا للتقاليد على الزواج بأرملة أخيه، يجد نفسه غير قادر على العيش هناك، فيقرر الهرب لاجئا إلى الجبال.

يخلق هذا الفيلم تأثيرات مختلفة على المتفرج، بسبب مسحة الحزن والغضب التي تلفه، فنلمس فيه إحساسا بالحقيقة مجسدة على أرض الواقع، إحساسا يتصف بالعمومية، على رغم الظهور الواضح لذاتية المخرج. فالصلة المباشرة بين الفن والحياة قد وهنت من جراء عملية تحويل الخبرة الحية إلى فيلم سينمائي. وغوناي يقيم أفلامه على أساس من إعادة بناء الحياة، مستخدما في ذلك كل ما لدى سينما الاحتراف التقليدية من تقنيات. فالترابط الذي حققه بين تتالي اللقطات، من خلال تسلسل مونتاجي موفق، أعطى للسرد السينمائي إمكان تفسير حالات وأحداث عدة، تتناول تيمة معينة، بوضعها متجاورة بشكل متزامن، فتعرض كل لقطة شيئا من تلك التيمة. وتفسر اللقطة التالية ما سبقها في اتساق مضبوط بدقة.

وأبرز تلك التيمات هي مسألة المرأة، التي طالما اهتم بها غوناي، ويعتبر عرضها في هذا الفيلم تطويرا وتنويعا على الشخصيات الأنثوية التي عرضها في أفلامه السابقة، من خلال موضوعات مختلفة، تظهر معالجته الجريئة للمسألة. فيحاول من خلال قصة محمد صالح عرض الطبيعة المستلبة للزوجة - الأم، طارحا أسئلة عديدة حول الانتماء الحقيقي للزوجة، ومدى قدرتها على تحديد خياراتها، من دون أن يغفل العنف الذي تتعرض له - كمشهد الضرب في القطار - واللجوء إلى الهرب كحل نهائي. ويدخل غوناي إلى أعماق شخصياته، ليخرج بصور للمرأة من العالم الداخلي لهم، فيوسف لا ينفك يحلم بزوجته، ومولود يحاول عبثا إيصال مشاعره إلى خطيبته، لكن المجتمع والدولة يمنعان عنهما المرأة التي تعتبر المتنفس الأخير لهما، وبالتالي، سيسقط أحدهما في الخيبة واليأس، بينما يلجأ الآخر إلى بيوت الدعارة.

لكن أصالة تناوله لهذه المسألة جاء في الطرح الذي قدمه في قصة سيد علي، فالزوجة خائنة، والمحكمة العائلية أقرت حكمها، لكن غوناي يضع سيد علي أمام ذاته في محنة قاسية عبر طريق ثلجي طويل، ليعيد التفكير في تلك الأحكام القاسية، وأظهر للمشكلة صورتها المزدوجة. فكلاهما يقاسيان المشاق ذاتها ويشتركان بها. فتظهر المرأة في صمت العراء الثلجي كشجرة عارية بلا حياة، تفقد حرارتها شيئا فشيئا، إذا لم يفعل فعلا ما حيال ذلك، والعنف هنا يصبح من أصل المشكلة، فكل ضربات سيد علي لم تعد الحرارة إلى جسد الزوجة التي فارقت الحياة. ويرى غوناي هنا أن الحل الوحيد يكمن في حمل المرأة، ليخرج الرجل والمرأة على حد سواء من ذلك المأزق الاجتماعي المتأصل.

لم يعرض غوناي شخصيات قوية متسلطة تقهر في نهاية الأمر، كي لا يُسقط الجمهور غضبه بالتنفيس، وهو يرى الشرير يعاقب على جزائه، بينما لا يحدث ذلك في الواقع. فهو لا يرغب بأن يشعر الجمهور أن الأمور على ما يرام، يقول «أنا أحاول أن أجعله - الجمهور - يفهم ولو بصورة مباشرة وبسيطة طبيعة الظروف المحيطة به، وحقيقتها ومسبباتها وسياسة الدولة إزاء حقيقة المجتمع، وإفرازاته لهذا النوع من الشخصيات الشريرة أو النبيلة»، وهذا ما نجده في تصدر تماثيل أو صور كمال أتاتورك لخلفية العديد من المشاهد.

أدى قصر المدة الزمنية التي تعرض فيها كل شخصية ضمن حكايتها الخاصة، إلى افتقارها إلى البعد النفسي، فالغالب في الفيلم، هو التركيز على الحدث (البعد الاجتماعي)، بحيث نستشف البعد النفسي للشخصيات من خلال تأثير البيئة والحدث عليهما، وعلاقتها بهما. كالمشهد الذي ينكر فيه عمر جثة أخيه، ومشاهد عبور الثلج وما نتج عنها من حوارات داخلية، والتأكيد المستمر على رمزية القطار، الذي يحمل الشخصيات ويسوق بهم الزمن، مصورا ذواتهم وهي تعتصر بين صلابة السكة كمحدد حتمي الاتجاه، وصرامة العجلات التي تقودهم بلا هوادة نحو مصائر مأساوية مجهولة. فالقطار في النهاية هو المسار الوحيد الذي يجمع القصص ويكشف العلاقات بينها، وهو الوسيلة التي تعبر بها الشخصيات الطريق المفضي من الألم إلى الخيبة.

صبغ غوناي الفيلم بمفاهيمه اليسارية، من قبيل التعامل مع الفردية والأنانية والجنس على أنهما أصنام زائفة. لا يجوز الاستعراض بها بداعي الإثارة. فلا يمكن سلخ مشاهد الجنس والعنف عن سياق الفيلم. ويمكن أن نلمس ذلك في مشهد الجنس في القطار وما تبعه من نهاية مأساوية. شاذ، ويتردد الطفل في الشكوى، فيعزله زملاؤه الذين وجدوها فرصة للتخلص منه، يحاول الطفل الهرب، إلا أنه يقتل على يد الحارس، ويموت طفل آخر تحت التعذيب. فيقرر سجناء الأحداث الانتقام لزملائهم، يقومون بداية بقتل الوشاة في المهجع، ثم يطالبون بتسليم الحارس، لكن ثورتهم تتحطم بقسوة، وتنتهي بنقلهم إلى سجن أكبر.

الفيلم ما بين قصة وتدفق الصور، يتركز بمجمله على تصوير الجو النفسي الرهيب والاختناق اللذين يشيعان في السجن، وضع غوناي شخصياته وحركها ضمن ديكور معد خصيصا لتلك الأجواء، مستغنيا عن المناظر الطبيعية، والمشاهد الخارجية المعقدة، خاصة أن طاقمه كان يفتقد إلى الفنيين المتخصصين بذلك. لخلق مناخ خاص بالفيلم، هيأ غوناي ديرا قديما في شمال فرنسا، بتقطيعه إلى أقنية ومهاجع وبناء العديد من الجدران، التي كتبت عليها عبارات لأتاتورك في تمجيد العنصر التركي، وعلى البوابة يافطة كبيرة كتب عليها بالتركية: السجن المركزي.

استخدم غوناي المئات من المهاجرين في أوروبا بين أطفال وبالغين، معظمهم لم يمثل في فيلم من قبل، أقاموا جميعا معه في ذلك الدير - السجن. نجح غوناي في نقل تصوراته إلى الممثلين، وفي رصد انفعالاتهم وتسخيرها بالشكل الملائم الذي يخلق إحساسا حقيقيا بالجو العام للفيلم. لقد حاول أن يعبر عن العنف في جو ينظمه مشهد عسكري رتيب يتجسد في تكرار لقطة الهرولة العسكرية، فنلمس تدرجا في عرض العنف والتمرد المقابل على إيقاع تلك الهرولة، ابتداء من زيارة مسؤول السجون في بداية الفيلم، وحتى قمع تمرد السجناء، لقد فرضوا عليهم العنف، وعليهم مواجهته بعنف؛ إذا جرى تنظيم العنف.

طمح غوناي إلى خلق حياة كاملة خلف جدران السجن، وإذا كان قد انطلق في فيلم الطريق، من السجن الصغير إلى سجن الحياة الكبير، فإنه في هذا الفيلم دمج السجنين في سجن واحد، هو فيلمه الشخصي، الذي يخلد فيه مجموعة من الشخصيات التي عايشها خلال فترات سجنه الطويلة.

تطغى على الفيلم لغة مرئية، تتمثل بمعاني الكتابات على الجدران، وبعض المشاهد الصامتة، ولم يخل الفيلم من المبالغة في بعض مشاهد فرصة وحجة لعمل فيلم، وقد يكون في نهاية الأمر قد تغير كليا بعد التنفيذ، أنا أحب وأميل إلى الارتجال والابتكار الذي توحي لي به بعض اللحظات والأماكن والأحداث أثناء التصوير.

بعد الدفعة الكبيرة التي نالها في مهرجان كان، رفض غوناي عروض العديد من شركات الإنتاج ليتصرف بحرية أكبر، في ارتجال فيلم يتناول فيه موضوعه الأثير: السجن.

الفيلم يخبر قصة ثورة قام بها الأحداث في أحد السجون، يتعرض أحد الأطفال للاعتداء من قبل حارس شاذ، ويتردد الطفل في الشكوى، فيعزله زملاؤه الذين وجدوها فرصة للتخلص منه، يحاول الطفل الهرب، إلا أنه يقتل على يد الحارس، ويموت طفل آخر تحت التعذيب. فيقرر سجناء الأحداث الانتقام لزملائهم، يقومون بداية بقتل الوشاة في المهجع، ثم يطالبون بتسليم الحارس، لكن ثورتهم تتحطم بقسوة، وتنتهي بنقلهم إلى سجن أكبر.

الفيلم ما بين قصة وتدفق الصور، يتركز بمجمله على تصوير الجو النفسي الرهيب والاختناق اللذين يشيعان في السجن، وضع غوناي شخصياته وحركها ضمن ديكور معد خصيصا لتلك الأجواء، مستغنيا عن المناظر الطبيعية، والمشاهد الخارجية المعقدة، خاصة أن طاقمه كان يفتقد إلى الفنيين المتخصصين بذلك. لخلق مناخ خاص بالفيلم، هيأ غوناي ديرا قديما في شمال فرنسا، بتقطيعه إلى أقنية ومهاجع وبناء العديد من الجدران، التي كتبت عليها عبارات لأتاتورك في تمجيد العنصر التركي، وعلى البوابة يافطة كبيرة كتب عليها بالتركية: السجن المركزي.

استخدم غوناي المئات من المهاجرين في أوروبا بين أطفال وبالغين، معظمهم لم يمثل في فيلم من قبل، أقاموا جميعا معه في ذلك الدير - السجن. نجح غوناي في نقل تصوراته إلى الممثلين، وفي رصد انفعالاتهم وتسخيرها بالشكل الملائم الذي يخلق إحساسا حقيقيا بالجو العام للفيلم. لقد حاول أن يعبر عن العنف في جو ينظمه مشهد عسكري رتيب يتجسد في تكرار لقطة الهرولة العسكرية، فنلمس تدرجا في عرض العنف والتمرد المقابل على إيقاع تلك الهرولة، ابتداء من زيارة مسؤول السجون في بداية الفيلم، وحتى قمع تمرد السجناء، لقد فرضوا عليهم العنف، وعليهم مواجهته بعنف؛ إذا جرى تنظيم العنف.

طمح غوناي إلى خلق حياة كاملة خلف جدران السجن، وإذا كان قد انطلق في فيلم الطريق، من السجن الصغير إلى سجن الحياة الكبير، فإنه في هذا الفيلم دمج السجنين في سجن واحد، هو فيلمه الشخصي، الذي يخلد فيه مجموعة من الشخصيات التي عايشها خلال فترات سجنه الطويلة.

تطغى على الفيلم لغة مرئية، تتمثل بمعاني الكتابات على الجدران، وبعض المشاهد الصامتة، ولم يخل الفيلم من المبالغة في بعض مشاهد التعذيب، كما أنه وضع مشهدا مفرطا في الواقعية بالنسبة إلى الفيلم، هو مشهد الولادة الذي نرى فيه الجنين وهو يخرج من جوف أمه، مما أعطى الفيلم طابعا خشنا وقاسيا جدا، حاول تلطيفه قليلا باستخدام الموسيقى، واللون الموزع ما بين الإكسسوارات والإضاءة، فنشأ بذلك ضرب جديد من التوتر بين العنف والجمال.

ظهرت لمسات غوناي الارتجالية في بعض اللقطات المعبرة، كاللقطة التي يرصد فيها هبوبا للرياح في ساحة السجن، تثير الرماد المبعثر، فتتطاير معها الأوراق المحترقة مشكلة زوبعة صغيرة تسبق وتشبه ثورة الأطفال، ونلمس تغيرا في الطريقة التي صور بها غوناي النساء في أفلامه، ففي حين كانت الكاميرا تصور النساء في أوضاع مذلة، يشيع فيها القهر، نجد في هذا الفيلم نساء معارضات لا يمتنعن عن الاحتجاج مطالبات بأوضاع جديدة، ويظهر بوضوح التطور الذي طرأ على أسلوب غوناي السينمائي في الطريقة التي يستخدم فيها صور المرأة العارية، فبينما كان العري في أفلامه السابقة جزئيا تغطيه العتمة، ويظهر بلا تركيز، للدلالة على فقدان التحرر، وسيطرة القيود، يعرض غوناي في فيلمه الأخير لقطات لسجينات عاريات، لا بقصد الإثارة، بل ليعبر بصراحة عن تحرر لا رياء فيه من قيود العرف والتقاليد، ويثبت تحرره الشخصي، الذي ما كان له أن يصرح به بهذه الجرأة لو كان في تركيا.

بات من المستحيل عرض هذا الفيلم في تركيا، خاصة أنه يحتوي على مشهد يصور موت طفل، وهو ممدد تحت صورة كبيرة لكمال أتاتورك، يحيط به عدد من الحراس اللامبالين بموته.

لم يحمل الفيلم بصيص أمل أو فسحة نور، مما عكس التشاؤم والسوداوية التي كانت تعتمر بداخل غوناي الباحث عن راحة وأمان لم يجدها في أوروبا، واعتبر منفاه هناك استبدالا لسجن باخر. صرح غوناي في مقابلاته الأخيرة أنه يعمل من أجل التأثير على الرأي العام للالتفات إلى معاناة المثقفين في تركيا، واثقا من أن صوته سيصل يوما ما. ولم يكن راغبا في الحديث عن أفلام جديدة، خصوصا بعد أن تعاظم مرضه. وجاءت وفاته المبكرة في التاسع من أيلول عام ١٩٨٤ في أحد المستشفيات في باريس عن عمر ناهز السابعة والأربعين، وشيع جثمانه حسب وصيته من «المعهد الكردي» بباريس إلى مقبرة «بير لاشيز»، حيث دفن هناك بحضور عدد كبير من أصدقائه الفنانين والسياسيين.

لم يدع غوناي في أفلامه إلى تنظيم الجماهير، أو إلى ثورة صريحة، وبالتالي لا يمكننا الحكم بأنه زج بنفسه في عالم الفيلم السياسي المباشر (الخطاب السياسي البحت) وإنما تناول قضايا المجتمع بطريقة تقدمية تمثل رؤيته للتقدمية بشكل أو بآخر بسلسلة من الأفلام المتجانسة ◆