سینمای نوری بیلگه جیلان

تعلق، هویت و خاطره

آسومان سونر

برگردان:

محسن مردانی

www.ketab.ir

سینما

نشر ورا

سرشناسه:سونر، آسومان Suner, Asuman
عنوان و نام پدیدآور:سینمای نوری بیلگه جیلان: تعلق، هویت و خاطره/ آسومان سونر
ترجمه محسن مردانی.
مشخصات نشر:تهران: نشر ورا، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری:۱۲۸ ص.؛ ۱۴×۲۱س‌م.
شابک:۸-۳۵-۷۰۷۲-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی:فیپا
یادداشت:عنوان اصلی: New Turkish cinema : belonging, identity and memory, ۲۰۱۰.

موضوع:سینما -- ترکیه -- تاریخ
موضوع:Motion pictures -- Turkey -- History
شناسه افزوده:مردانی، محسن، ۱۳۷۲-، مترجم
رده بندی کنگره:PN۱۹۹۳/۵
رده بندی دیویی:۷۹۱/۴۳
شماره کتابشناسی ملی:۷۳۰۴۲۱۱

سینمای نوری بیلگه جیلان:
تعلق، هویت و خاطره

نویسنده: آسومان سونر
برگردان: محسن مردانی
مدیر هنری: رضا خیرابی
صفحه آرایی: آتلیه هنری ورا
ناشر: نشر ورا
امور چاپ: کسری
نوبت چاپ: اول: ۱۴۰۰
تیراژ: ۲۰۰ نسخه
شابک: ۸-۳۵-۷۰۷۲-۶۲۲-۹۷۸

دفتر انتشارات:
تلفن: ۶۶۹۰۱۳۴۳ / ۰۹۱۲۳۲۷۸۹۱۶
تلگرام: ۰۹۳۷۵۵۲۰۹۲۹
varabookpub@gmail.com

حق چاپ محفوظ است

www.ketab.ir

نشر ورا

۲۸،۰۰۰ تومان

فهرست

سخن ناشر / ۷

مقدمه مترجم / ۱۱

پیش درآمد / ۲۱

۱. بازتاب‌های نخستین / ۲۷

۲. شهرستانِ درون / ۳۷

۳. دلوز و زمان-تصویر / ۵۱

۴. پارادوکس / ۶۹

۵. بی‌قاعدگی نامأنوس / ۸۲

۶. خانه‌ی آخر / ۹۵

مصاحبه‌ی اختصاصی با اِمینه جیلان / ۱۰۱

یادداشت‌ها / ۱۱۱

منابع / ۱۱۵

www.ketab.ir

مقدمه مترجم

حضور مقدمه همیشه با یک تناقض همراه است، از آن جهت که در ابتدای هر نوشتاری می‌آید که پس از همه‌ی آن‌ها به نگارش درآمده. با وجود چنین موقعیتی، شاید آنچنان که معمول است و این بخش با هدف مدخلی و یا پهن کردن ویترینی برای خواننده در جهت ترغیب‌اش و یا همینطور لیست کردن نام افراد برای تشکر نوشته می‌شود، بتوان تلاش کرد صرفاً فضایی را برای تجهیز خواننده قبل از ورود به سطور ناخوانده به وجود آورد؛ البته نه آنگونه که بخواهد آن را به میدانی برای جدل با دیگری و نمایشی از فضل فرافکنانه‌ی مترجم یا نویسنده بدل کند (همچنان که کلیشه‌ی بسیاری از مقدمه‌ها گردیده).

از آنجا که قصدمان این است که پاره‌ای خلاصه‌وار از برخی جریانات سینمای ترکیه در روندی که فیلم‌های جیلان بالاجبار تحت تأثیر این نتایج بروز یافته است را بیان کنیم، با این حال ممکن است در تفکری درگیر پل زدن میان اثر و مؤلف این تصور برآید که جنبه‌های تاریخی، سیاسی و... ترکیه نه موضوع فیلم‌های جیلان است و نه دغدغه‌ی او، اما اگر این فرض را هم قبول کنیم، تلاش برای فهم کنه‌ی

www.ketab.ir

خالقِ هر اثری امری است که معنا را در شمایلی مرزبندی شده (بخوانید تنها تصورات و مفاهیم هر شخص از مؤلف) خوانش خواهد کرد؛ ولی هدف نه مقدم شدن فرد، بلکه تنها اثریست که قابلیت هر تعبیری برای بازتعریف خودش را دارد، بدون آن نگاه علت و معلولیِ مستقیم، بدین خاطر که رخدادها و مفاهیم که بی‌وقفه پدیدار می‌شوند بیش از هر زمان دیگری بر تمامی ساحات ما پر قدرت جریان دارد.

آنچه اکنون ما سینمای نوین ترکیه قلمداد می‌کنیم و جیلان نیز در دل همین دوران سر بر آورده، از میانه‌ی دهه‌ی ۹۰ میلادی آغاز شد. این سینمای جدید به تدریج از خاکسترهایی پدیدار شد که تا نزدیکی فروپاشی هم پیش رفته بود. در حقیقت از ۱۹۸۰ با کودتای نظامی خونینِ ۱۲ سپتامبر به رهبری کنان اِورن (Kenan Evren) افولی پیش آمد که تنها برای فهمیدن آن کافی است حجم تولیدات سینمایی سال ۱۹۷۹ را که ۱۹۵ فیلم بود با مجموع دو سال بعدش (یعنی سال ۱۹۸۰ و ۱۹۸۱) که فقط ۱۷ فیلم عرضه شد مقایسه کنیم. اما وضعیت در اواخر این دهه با وجود تورم هفتاد درصدی و بحران‌های اقتصادی و اجتماعی رو به وخامت بیشتری گذاشت و بسیاری از کمپانی‌های تولید فیلم ناپدید شدند. کمپانی‌هایی که در دهه ۵۰ و ۶۰ (دوران اوج سینمای ترکیه) با الگوبرداری از هالیوود در «خیابان یِشیل چام» (Yeşilçam) در استانبول متمرکز شده بودند. در این شرایط حکوت برای تسلط بیشتر بر افکار عمومی و کنترل آن به یک باره شبکه‌های ملی تلویزیون را سه برابر کرد که خود به معنای کاهش قابل ملاحظه‌ی تماشاگران سینما بود، که در ادامه سالن‌های نمایش بیشتری هم بسته شدن.

چنین سینمای نامتعادلی تماماً همسو با جریانات و حاکمیت‌های سیاسیِ هم زمان خودش و اقتصادی که با فراز و نشیب بسیار همراه بود، پیش می‌رفت. اگرچه ترک‌ها از همان ایام آغازین قرن بیستم با این پدیده آشنا شدن و اولین سالن

www.ketab.ir

سینما در سال ۱۹۰۸ ساخته شد، ولی تا زمان فروپاشی امپراطوری عثمانی چیزی تحت عنوان سینمای ملی شکل نگرفت. به واقع عثمانی‌ها در این ایام درگیری مسائلی چون: درگیری و شکستشان در جنگ جهانی اول، شورش اعراب و حتی نسل کشی‌هایی بودند که منجر به افزایش ترک زبانان در آناتولی شد و همین امر نیز راه را برای بدست گرفتن قدرت بعدی، یعنی ملی‌گرایان به رهبری آتاتورک هموارتر کرد. سقوط عثمانی در سال ۱۹۲۳ و با روی کار آمدن پدر ترک‌ها که با ایدئولوژی پان‌ترکسیم و تجددگرایی، مسیر جمهوری تازه تاسیس را به انسجامی نسبی رساند که اقتصاد رو به رشد شرایط را برای سرمایه‌گذاری در سینما میسر می‌کرد و برهه‌ای برای این صنعت پدید آورد که تا ۱۹۳۹ ادامه داشت و به «دوره‌ی موحسین اِرتغرل» (Muhsin Ertuğrul) معروف است، به نام چهره ای که عملکردش نه فقط در سینما، بلکه در تئاتر نیز تأثیر بخش بود، جایی که او مبانی کارگردانی را برای ساخت فیلم قرض می‌گرفت.

دهه ۴۰ اما در تاریخ سینمای ترکیه «دوره انتقالی» بود، از آثاری که تا آن وقت اقتباس از نمایشنامه‌ها و یا فیلم‌های مطرح اروپا و آمریکا بود و تماماً بر پایه‌ی میزانسن و بازیگری تئاتری ساخته می‌شود تا حدی فاصله گرفت و با ورود افرادی که دیگر سابقه‌ی تئاتری نداشتند سینما در این زمان فیگوری مستقل‌تر به خود گرفت که مطرح‌ترین نام در این عصر فاروک کِنچ (Faruk Kenç) و شادان کامیل(Şadan Kamil) بود. یکی از اتفاق‌های دیگری که باید در خصوص این دوره از آن یاد کرد، تشکیل «کمیسیون مرکزی کنترل فیلم» بود که با هدف سانسور و ترکیب‌بندی نظام سیاسی بر فیلم‌ها بود و اگرچه در ۱۹۸۶ منحل شد اما سانسور همچنان برجا ماند. این کمیسیون در زمانی که خطر جنگ جهانی دوم، به خصوص در اروپا تشدیدتر شود، برای ممنوع کردن فیلم‌های که تهدیدی برای نظم و امنیت باشد راه اندازی شد

www.ketab.ir

ولی با این زمینه به سانسور کردن هرگونه عدم تطابقِ فیلم‌ها با ایدئولوژی حاکمیت نیز می‌پرداخت. حتی با وجود مبنای سکولاریسم در جمهوری ترکیه، بیان مذهبی خارج از عرف و یا نقد آن نیز مشمول ممنوعیت می‌شود و با حساسیت شدید بر روی موضوع هویت جمعی هم، هرگونه رودررویی و نمایش موضوعی که بخواهد همبستگی فرهنگی، اجتماعی و باورهای تعریف شده توسط قدرت را زیر سوال ببرد توسط این کمیسیون مجوز نمی‌گرفت.

با آغاز سال ۱۹۵۰ و با پایان یافتن رژیم تک حزبی در انتخابات همان سال که میراث تمامیت‌خواهی آتاتورک بود، جایش را به نظام دموکراسی چند حزبی داد. این تغییر و تأثیرش در سینما به گونه‌ای بود که برخی تاریخ سینمای ترکیه را به قبل و بعد این تاریخ تقسیم می‌کنند. سینمای ترکیه در کلیت به تولیدات سرگرمی‌سازی محدود بود که تنها وجه اقتصادی از گیشه مدنظر بود و با ورود نگاه سرمایه‌داری جدید در ترکیه آن را به یکی از صنعت‌های درآمد زا تبدیل کرده بود که سالیانه بین ۲۰۰ تا ۳۰۰ فیلم عرضه می‌شد. ولی این دگرگونی برای سینمای غیر مصرفی هم موثر بود و فیلم «بنام قانون»[1] ساخته‌ی عمر لطفی آکاد[2] با ساختاری آوانگارد برای زمانه‌اش، نشان از تغییر و ورود جریانی تازه در سینما می‌داد.

ستاره سازی دستورالعملی بود که استودیوها آن را پیش گرفته بودند و نام‌های چون تورکان شورای[3]، اکرم بورا[4]، گوکسل آرسوی[5]، ییلماز گونی[6] و دیگران را محبوب مخاطبان کرده بودند؛ ولی گونی‌ای که شناخته ترین نام در تاریخ سینمای ترکیه می‌خوانندش از همین سیستم پدیدار شد و زمانی که در دهه‌ی ۶۰ نهضتی تحت نام «سینمای ملی» به وجود آمد، گونی در مرکز آن قرار گرفت و

1. In the Name of the Law (Kanun namina) 1952
2. Ömer Lütfi Akad
3. TürkanSoray
4. Ekrem Bora
5. Göksel Arsoy
6. Yılmaz Güney

www.ketab.ir

فیلم‌سازی با فیلم‌نامه‌های خودش را آغاز کرد. با آن‌که می‌توان در خصوص کمپانی فیلم‌سازی‌اش، انگیزه‌های چپ‌گرایانه‌اش، زندانی شدنش متعددش تحت عناوینِ انتشار داستانِ کمونیستی، پناه دادن به آنارشیست‌ها، قتل یک قاضی دست راستی که ساختن فیلم را با این حال در این شرایط ادامه دهد و شناخته‌ترین فیلمش یعنی «راه»[1] را از داخل زندان کارگردانی می‌کند، و همچنین مواردی از این دست که در موردش مطرح کرد اما گونی بیش از این‌ها تصویری از سینمای سوم و کردهای ترکیه می‌باشد.

کردها که هیچ‌گاه آرزوی استقلال برایشان محقق نگردیده، در زمان عثمانی درگیر فقر و گرسنگی و بیماری بودند و مناطقشان در جنگ جهانی اول میان لشگرهای بیگانه دست به دست می‌شد. آن‌ها با اعتماد به وعده‌های آتاتورک نقش پر رنگی در جنگ‌های استقلال داشتند، ولی زمانی که رژیم جدید روی کار آمد، از میان برداشتن کردها در ترکیه‌ی جدید یکی از اهداف به شمار رفت. بدین منظور سرکوب و فشار علیه کردها که بیشتر در قسمت‌های شرقی و جنوب شرقی ترکیه ساکن هستند رو به افزایش رفت و کردها نیز مبارزاتشان را علیه دولت مرکزی آغاز کردند، با اقدامات‌هایی نظیرِ شورش شیخ سعید پیران، قیام آرارت و قیام درسیم که همگی آن‌ها با واکنشی خونین از طرف نیروهای حکومت مواجه می‌شدند. دولت که با توجه به این شرایط دستش را برای کشتار باز می‌دید، آن‌طور که گفته می‌شود فقط میان سال‌های ۱۹۳۷ و ۱۹۳۸ نیروهای نظامی ترکیه به رهبری آتاتورک در کشتار درسیم تا ۷۰ هزار کرد را قتل عام کردند. اگرچه تا کنون سیاست‌های ترکیه با کودتاها و قدرت گیری حزب‌های مختلف سویه های تازه‌ای پیدا کرده اما وضعیت هنوز هم به قوت خود باقی است و شاید همین تغییر نکردن و باقی ماندن مسئله

1. The Road (Yol) 1982

www.ketab.ir

را بتوان در سایر بخش‌ها و حتی سینمای کنونی ترکیه مشاهده‌اش کرد. سینمای جیلان هم با آن‌که تلاشی برای داشتن اشتراک برقرار نمی‌کند و از تجربه‌ی خود داشته می‌خواهد برخیزد اما در حیات تاریخی، فرهنگی، سیاسی و... ترکیه‌ای نفس می‌کشد که تجربه‌هایش معنا را به طریقی بر خود سوار کرده‌اند که روندهای پیشین در حلقه‌هایی بی‌حد ساخت‌گرایی شده‌اند.

ترجمه‌ی حاضر که یک فصل کامل از کتاب سینمای نوین ترکیه نوشته‌ی آسومان سونر می‌باشد از متن اصلیِ انگلیسی صورت گرفته است. سونر که استاد دانشکده‌ی علوم و ادبیاتِ دانشگاه فنی ترکیه است، حوزه‌ی اصلی‌اش علوم انسانی و اجتماعی است، اما به طور گسترده‌ای کتاب و مقالات متعدد در خصوص سینمای ترکیه در نشریات و مجلات معتبر بین‌المللی منتشر می‌کند، که در مطالعات سینمایی ترکیه نامی شناخته شده است و مطرح‌ترین اثرش نیز همین متن حاضر می‌باشد.

در این واکاوی و نقد سینمای جیلان او از سنت‌ها و نظریه‌های مختلف نقد فیلم بهره گرفته است، از نقد فرمال به سیاق بوردول، تا نقد روان‌کاوانه در نظام فکری وینیکات که خود تحت تاثیر آراء ملانی کلاین بود، از جریانات برآمده از نظریه مجله اسکرین در دهه ۷۰ تا آرا فلسفی ژیل دلوز در رابطه با سینما و همینطور مطالعات متأخرتری همچون معماری و شهر در سینما را دست آویز خود برای این بررسی می‌کند (با زیربناهای تعلق، هویت و خاطره) که همگی همراه با کالبدی روایت‌گرایانه از جریان فیلم‌ها به واسط هم‌نشین کردن هوشمندانه‌اش تفهیمی سرراست و دقیق را سبب می‌شود، و نظرگاهی را به وجود می‌آورد که نتیجه‌اش دیدی وسیع و همه جانبه از سینمای جیلان است؛ به گونه‌ای که هرچند فیلم‌های اخیر او در این قرائت حضور ندارند، اما در خوانشی درگیر کننده از متن می‌توان برداشت‌های موجود را به سایر فیلم‌ها بسط داد. فیلم‌هایی چون سه میمون

www.ketab.ir

یا روزی روزگاری در آناتولی که جیلان تلاشِ خودش برای تجربه‌های جدید در سینما خطاب‌شان می‌کند نیز کماکان در اساس سینمای او حضور دارد و حتی با رجوع مجددش به همان جهان بینی اولیه با فیلم‌های خواب زمستانی و به ویژه درخت گلابیِ وحشی، باید گفت این کتاب بر تمامیت سینما و فیلم‌های جیلان سایه افکنده است.

در انتها نیز مصاحبه‌ای را که با امینه جیلان هم‌راستا با مضامین این کتاب انجام داده‌ام را آورده‌ام، ایشان نیز پیش از انجام مصاحبه با دیدن مجدد فیلم قصبه با شکیبایی پاسخ‌گوی سوالات بودند. در داخل متن نیز عباراتی که داخل قلاب [ ] و یا پاورقی آمده است توسط مترجم برای توضیح و تکیمل بیشتر اضافه شده و در آخر اگرچه متن پیش رو در چند نوبت بازنویسی و بازنگری شده تا خطا و ایرادات را به حداقل برساند ولی این کوشش‌ها هر بار یادآور این عبارت والتر بنیامین بود که می‌گوید:

«ترجمه در کل چیزی نیست مگر شیوه‌ای موقتی برای کنار آمدن با بیگانگی زبان‌ها».

www.ketab.ir