لبه بهشت در مسیر زندگی عینی

این فیلم در سال ۲۰۰۷ جایزه بهترین فیلمنامه جشنواره کن را دریافت کرد.

«لبه بهشت» روندِ تقدیرسازی از مسیرهایی (زیست‌هایی) منفک‌شده و زایل است، که با فردیتی محتوم در سودای رسیدن به یکدیگر، بینش، منش و درونیات ریشه‌دار خود را در آنی توسط خرده‌کنش‌ها به حراج می‌گذارند. به بیانی دیگر دِفرمه‌شدن زندگی، در تمام سوژه‌های فیلم «لبه بهشت» در راستای محتوازایی به واسطه «میل به رسیدن» و در مرحله بعد میل به داشتن یکدیگر، اعمال و در ساحت مرگ تئوریزه می‌شود.

فاتح آکین با ساز و کاری اپیزودیک -متشکل از سه بخش- در حیطه روایت پی‌رفت، علت‌ها را به شکلی تلویحی با یکدیگر گره می‌زند. در واقع رویکرد تلویحی فیلم‌ساز با تن‌پوش «نماهای آشنا» جنبه‌ای دراماتیک به تسلسل علت‌ها می‌دهد.

مرگ یتر؛ اولین قسمت از مسیر اپیزودیک فیلم مرگ یتر است. زنی روسپی که در آلمان برای رفاه دختر ناپیدایش تلاش می‌کند و با پیشنهاد علی آکسو، جسم خود را برای هم‌خانه شدن با علی عرضه می‌کند.

با توجه به تعاریف گفته‌شده، جملگی علت‌های ترسیم‌شده با نمای اینسرت، در بخش بعدی فیلم با کالبد نمای آشنا منطقی معماری‌شده را به ساحت نمایشی اثر تزریق می‌کند. دختری که در کلاس نجات آکسو خوابیده است، یکی از همین نماها است. دختری به نام آیتان که فرزند همان یتر است. یِتری که در راه رسیدن به دخترش از مسیر زندگی و زنده‌بودن توسط علی جدا می‌شود و به موجب آن نجات آکسو به تنهایی برای یافتن آیتان به استانبول می‌رود. او در استانبول با توالی کنش‌ها و زیست هدفمندش، هندسه مناسبی را برای یکی‌شدن علت‌ها و چفت و بست آنها در بستر میزانسن می‌کارد.

شماتیک دکوپاژ به کار رفته در بندبند موقعیت‌های اثر، از قِبَل پارامترهای زیبایی‌شناسی و نورپردازی، جهان عینی و جسمانی را زیر سایه‌ی جهان روحانی می‌برد. تمام موتیف‌های فیزیکال هم‌چون حضور پر غلظت رنگ سفید -از پیراهن نجات تا رنگ دیوارها و آسمان- در گرته‌برداری و روح‌سازی از دنیایی فرای طبیعت حاضر، به کار بسته شده‌اند.

در اثنای یافتن زندگی و یافتن ریشه، شاهد پی‌رنگی هجرت‌گونه و جدا از بدنه روایت اصلی هستیم. هجرت یاد شده برخلاف اتمسفر بسیط و ایستای به کار رفته در بینامتنیت اثر، با انضمام نماهای بسته در «مسیر» رفتن تعریف می‌شود.

مرگ لوته؛ آکین از منطق روتین‌زده زندگی در آلمان به اغتشاشاتِ پرالتهابی با محوریت سوسیالیستی در میان رده فرودست جامعه، نقب‌زده و چهره‌ای با قوام و معتقد از آیتان می‌سازد و سیر و سلوک او را از جانب ذهنیاتش به سمت تجربیات و احساساتش به مثابه زندگی سوق می‌دهد.

او به شکل غیرقانونی وارد آلمان می‌شود و برای یافتن مادرش در آن‌جا، از دختری به نام لوته کمک می‌گیرد. مثلثی که در بخش اول از نجات، علی و یتر داشتیم، در این فصل از آیتان، لوته و مادرش داریم. با کدورتی که میان آیتان و مادر لوته پیش می‌آید، معضلات به سمت دی‌پورت شدن آیتان و زندانی شدن او در استانبول کشیده می‌شود. هم‌سو شدن لوته و نجات با یکدیگر اما نشناختن هم، از جمله مصائب روایی اثر در روند تقدیرسازی و هم تراز با ایدئولوژی «میل به رسیدن» است، آرمان‌ها و تلاش‌هایی که برای این رسیدن صرف می‌شود خود، اهرمی برای از دست دادن یکدیگر در فیلم «لبه بهشت» است.

انگاره‌های تدوینی، طوری مصالح زیربنای زیستِ لوته و نجات را تامین می‌کند که می‌توان از کاربست‌های اِل کات در آن و قرار گرفتن فضای گسترده میزانسن اثر در مختصات شهری، ظرفیت‌های مستندگونه‌ای از فیلم را برداشت کرد.

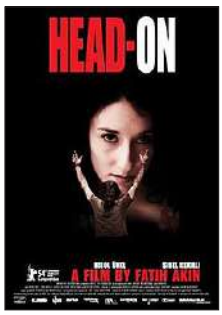
لوته در بحبوحه رسیدن و داشتن آیتان، به ساده‌ترین حتی شاید مسخره‌ترین شکل ممکن کشته می‌شود. انعکاس مرگ او در دو وجه تنیده در هم (ذهنی و عینی) جاری شده و در هر کدام قابل بررسی است. عینیت ماجرا در جسد بی‌جان دختر است.

آکین اساساً در این فیلم از ترسیم چگونگیِ لحظه مرگ خودداری کرده و با رویکردی مینی‌مالیستی در نمای باز، تنها اثر کشته‌شدن و مردن را در آناتومیِ لَخته یک جسم بی‌جان نمایان می‌کند. در وجه دیگر آکین با عبور از جسمیت مرگ، از این مقوله حیاتی کارکردی دست‌مایه‌وار را استخراج کرده و گزاره‌های پر غلظتی از زندگی را مِن باب هستی‌گرایی، در بطن سوژه‌های جهان روایی اثر متبلور می‌کند.

«لبه بهشت»؛ غایت بهره‌مندی فیلم‌ساز از نمای آشنا در غایت از دست‌رفتن‌ها و مرگ‌ها، دراماتیزه می‌شود. در واقع میزانسن‌بندی آکین در جهت انطباق دو موقعیت در دو نما رسیدن سوژه‌ها به یکدیگر را امری فرا عینی می‌داند و برای تئوریزه کردن این امر، پیشینه علت‌ها را ردیف می‌کند. بنابراین معلول فرد فرد علت‌ها در فیلم «لبه بهشت»، رسیدن سوژه‌ها به یکدیگر در ماوای (منزلگاه) پسا جسمانی و نرسیدن در «مسیر» زندگی عینی می‌باشد.

آکین در رویکرد برزخ‌گونه خود نسبت به ترسیم چگونگی زیستن و چگونگی مردن، نجات آکسو را پس از جستجوهای فراوان در رسیدن به پدرش، روی ساحلی از یک دریا قرار می‌دهد و آخرین بازم‌های «نرسیدن» را در فیلم رج می‌زند.

«لبه بهشت» از رخوت نداشتن‌ها در دامنِ ایماژهای حسرت‌ساز، به اندیشه پل استر در کتاب مون پالاس نقبی می‌زند. «ما همیشه یا در جای درست بودیم در زمان غلط، یا در جای غلط بودیم در زمان درست. و همیشه همین‌گونه یکدیگر را از دست داده‌ایم».



حال فاتح آکین دقیقاً به سراغ موضوعی می‌رود که شاید زمانی معضل خود یا اطرافیان نزدیکش بوده است. همین امر دلیل محکمی می‌شود که فیلم‌ساز به خوبی می‌تواند راندمان پلاتش را در زیست کاراکترها به ملات تصویری دربیاورد و آن را سامان بصری و ساختاری بدهد.

مهاجرین حاضر در این کشور را پاتولوژی می‌کند.

کاهیت با بازی خوب و اندازه بیرول یونل که یک بازیگر ترک-آلمانی است، به طور کاملاً اتفاقی با دختری اسیر قراردادهای سنتی خانواده ترکش آشنا شده و مسیر زندگی‌اش وارد فراز جدیدی می‌گردد.

در همان ابتدا ساحت و زیست پرسوناژها، برایمان روشن می‌شود و آکین بدون هیچ کار عجیب و غریبی بوسیله دوربین کنترل شده و میزانسن‌های اندازه‌اش فضا و زمان را برای مخاطبش می‌سازد. مثلاً صحنه‌های آشنایی سیبل و کاهیت در بیمارستان و سپس روز خواستگاری که در یک راندمان پینگ‌پنگی بین تناقض کلوزآپ و مدیوم لانگ‌شات، دائماً در تعامل است و در این بین، نقطه قرارگیری دوربین در یک مرکز غیرایستا است یا زمانی که سیبل به خانه کاهیت می‌آید، نوع رنگ‌آمیزی میزانسن‌ها تغییری فتوژنیک در بکارگیری لنز و نقطه دیدها می‌کند. فاصله‌ی کانونی سوژه دائماً تغییر پیدا کرده و بحران و نقاط اوج درام در یک پیک تعادلی قرار می‌گیرند. مثلاً سکانس عصبانیت کاهیت در خانه که با تفنگ بادی قوطی‌های خالی آب جو را می‌زند و دوربین در pov او قرار نمی‌گیرد، بلکه کاملاً کنار دست اوست.