

Divja hruška, 2018



Tina Poglajen

Čehov v turškem filmu

Turški režiser in scenarist Nuri Bilge Ceylan je pred štirimi leti za svoj film **Zimsko spanje** (Kış Uykusu, 2014) dobil zlato palmo v Cannesu. Na najprestižnejšem festivalu na svetu to ni bila njegova prva nagrada: pred tem je dvakrat prejel grand prix, leta 2011 za **Bilo je nekoč v Anatoliji** (Bir Zamanlar Anadolu'da) in leta 2002 za film **Oddaljen** (Uzak), leta 2008 pa so mu podelili nagrado za najboljšo režijo za **Tri opice** (Üç Maymun). Ko je Ceylan končno dobil glavno nagrado, so pri ameriški reviji *Film Comment* zlobno zapisali, da ga je predsednica žirije tistega leta končno rešila trpljenja z milostnim strelom v glavo – in prav presenetljivo je, na koliko negativnih kritik je takratni zmagovalec francoskega festivala tudi sicer naletel zlasti med uveljavljenimi kritiki in kritičarkami. Njegova **Divja hruška** (Ahlat Ağacı, 2018), ki so jo letos premierno prikazali na istem festivalu, je v primerjavi z *Zimskim spanjem* morda precej bolj nevpadljiva, precej bolj nežno poetična – a čeprav ni dobila nagrade, ki bi bila primerljiva z zlato palmo, je retrospektiva režiserjevih

filmov na letošnjem festivalu v Sarajevu pokazala, da je z njo Ceylan svoj edinstveni avtorski izraz morda našel bolj kot kdaj prej.

Triinpolurno *Zimsko spanje* ima za seboj velikanska imena: je priredba kratke zgodbe *Žena* Antona P. Čehova, ki jo je Ceylan združil z enim izmed stranskih zapletov iz *Bratov Karamazovih* Fjodorja M. Dostojevskega in postavil v gorsko vasico v Anatoliji, v končni špici pa med navdihi omenja tudi Shakespeara. Bistven del filmske pripovedi je, še bolj kot v prejšnjih filmih *Oddaljen* in **Majski oblaki** (Mayıs Sıkıntısı, 1999), neznanški prepad med bogatimi in revnimi Turki, med tistimi, ki imajo moč, in tistimi, ki je nimajo: med Aydinom (Haluk Bilginer), hotelirjem in najemodajalcem (ki sicer trdi, da piše knjigo o zgodovini turškega gledališča), in revno družino, ki mu najemnine nikakor ne zmore redno plačevati. Aydinova veliko mlajša žena Nihal (Melisa Sözen), ki jo onesrečuje možev občutek večvrednosti in dejstvo, da je ostala v kraju bogu za hrbtom, skuša družini pomagati s šopom bankovcev, a jih njihov oče – skoraj kot bi to napisal Dostojevski – zaradi nekakšnega obupanega ponosa vrže v ogenj. Gostobesedna pripoved filma, ki ne skriva naklonjenosti do gledališča, se v *Zimskem spanju*, tako kot v *Divji hruški*, vedno znova ustavlja, ko Aydin z ljudmi okrog sebe razpravlja o morali, vesti, odgovornosti in dobrih delih, Ceylan pa skozi to na svoj značilen način izpelje še obširnejšo razpravo o prostovoljni zaslepljenosti in družbeni odgovornosti.

Če se zdi, da je tudi v *Divji hruški* čutiti duh Čehova, je slogovno film nezmotljivo Ceylanov; kot da se je v primerjavi *Zimskim spanjem* v *Divji hruški* nekako pomiril z glasom, ki je samo njegov. Odličen primer je Idris, (preveč) uživaški oče, ki sinu razlaga o čarih skromnih divjih hrušk, ki jih rad je za zajtrk. Tudi v filmu *Divja hruška* na prvi pogled ni nič monumentalnega (razen dolžine, ki ni dosti krajša od *Zimskega spanja*), a je njegova pripoved o vsakdanjem pastoralnem življenju vseeno poetična in ganljiva.

Ceylan zgodbo namreč pove tako, kot jo zna najbolje – kot zgodbo, v kateri se nič zares ne zgodi. Sinan (Doğu Demirkol) se iz obmorskega mesta Çanakkale po študiju vrne v domačo vas, k nekoliko apatičnima mami Asuman (Bennu Yıldırım) in sestri Yasemin (Asena Keskin) ter ljubečemu očetu Idrisu (Murat Cemcir), za katerega pravi, da je v »nenehnem stanju upora proti absurdnostim življenja«. Če mama in sestra ob njegovi vrnitvi nista posebej presunjeni, ga Idris sprejme toliko topleje – a kaj ko sina vedno znova razočara in spravlja v slabo voljo s svojim značajem in načinom življenja, ki vključuje zasvojenost z igrami na srečo in neambiciozen poklic vaškega šolskega učitelja. Sinan se po vrnitvi iz mesta na domače življenje ne more več navaditi, tako kot ne more več sprejeti fatalizma svojega očeta, vmešavanja lokalnih javnih organov v vsebino umetnosti (knjige, ki jo je napisal) ali vdanosti žensk v njihove predpisane družbene vloge mater in žena. Mimogrede, Ceylanovim filmom pogosto očitajo, da niso politični, a se prav na tej točki izkaže, da to še malo ni res. Sinanov prepir z županom,

ki trdi, da lahko občina tisk njegove knjige podpre le, če bo ta vas prikazala v pozitivni luči, je dovolj pomenljiv že sam po sebi. Kaj šele ko slišimo nepomembnega poslovneža zaničljivo odpraviti univerzitetno izobrazbo, češ da »je to Turčija«, ali Sinanovega nekdanjega sošolca, diplomanta primerjalne književnosti, ki zdaj dela kot policist, zadolžen za nadzor nad izgredi (oziroma protestniki), kako se odkrito šali o svojem pretepanju šibkejših.

Divja hruška v vseh teh pogledih tematsko in slogovno nadaljuje vez s Ceylanovimi prejšnjimi filmi, ne le z *Zimskim spanjem*, temveč že od najzgodnejših dalje. Že filma **Mestece** (Kasaba, 1997) in *Majski oblaki* prepletajo nežne podobe mesta in podeželja, primerjave in opažanja glede enega in drugega. Če takšna dihotomija za turški film morda ni nič posebnega, se Ceylanovi filmi od tradicionalnih ali konvencionalnih pripovedi bistveno razlikujejo po tem, da ne slonijo na izrazito strukturirani pripovedi, zapletih in razpletih v klasičnem dramaturškem smislu besede. Najbrž so bili v Turčiji Ceylanovi filmi ravno zato dolgo zanimivi le za omejen krog občinstva: četudi so gledalci uživali v idiličnem, toplem pristopu, ki ga zavzame do pastoralnega okolja in svojih likov, z zgodbami niso mogli čustvovati tako intenzivno in dramatično, kot so pričakovali.

Mnogi kritiki so pisali, da njegovi filmi skupaj z delom režiserja Yılmaz Güneya v okviru turškega filma pomenijo obrat k naturalizmu, saj naj bi Ceylan v turški film vpeljal izkušnjo »pristnosti« ali »avtentičnosti«, vendar bi ga težko opisali kot realista. Ceylanov princip ustvarjanja je

Zimsko spanje, 2014



podobno kot pri Kiarostamiju in njegovem varljivem združevanju resničnosti in fikcije v svojem bistvu poetičen. Tako v smislu pripovedi kot vizualnega sloga je impresionist; rad uporablja elipse, zadržane metafore, ponavljanja in mehak, upogljiv ritem. V svojih filmih pozornost posebno rad posveti prostoru in času, kamor umesti pripoved: kako jo izražajo letni časi, spreminjanje zvokov in svetlobe, in kako vse to vpliva na razpoloženje.

Ceylan je odkrit občudovalec Čehova – in njegov vpliv je jasno opazen v tem, kako so filmi strukturirani. Dramatični trenutki v pripovedi nastopijo kot naravni del življenja, kakor se to pač odvija: harmoničnosti dogajanja nikoli ne vznemirja nenavaden razvoj dogodkov, pač pa prihaja le do rahlih sprememb v okoliščinah in ritmu življenja, ki so videti, kot da se ne bodo – dokler jadrajo s tako mirnim vetrom – nikoli spremenile. V Ceylanovih filmih ljudje razmišljajo o svojih življenjih, se ukvarjajo s svojimi težavami, sanjajo o boljši prihodnosti, obupujejo zaradi neuspeha, tiste, ki pridigajo o spremembah, pa obravnavajo nekako skeptično. Njegovi liki si sicer želijo, da bi videli še druge kraje, a vseeno ostajajo tam, kjer so, in se zadovoljijo drug z drugim ter z medsebojnim tekmovanjem v modrosti, potem ko so že uprizorili – po svoji presoji – vsa potrebna dejanja življenja. Moteči element v zgodbi je tisti, ki v vas pride na novo ali pa se tja vrne kot univerzitetni diplomiranec (najbrž režiser sam), ki se je med tem bistveno spremenil. Četudi zaradi zasičenosti z mestnostjo hrepeni po naravi, je za druge vseeno nekoliko neobčutljiv; od njih se raje odmika ter ljubosumno pazi na svoje nove življenjske okoliščine.

V *Divji hruški* se Sinan na primer skrivaj sreča z nekdanjo sošolko Hatice (Hazar Ergüçlü), ki naj bi se v kratkem poročila. Hatice bo po poroki ostajala doma, a zanika, da bi jo to kakorkoli omejevalo. Vendar njena dejanja temu nasprotujejo: sname si naglavno ruto, ga ugrizne v ustnico in se retorično vpraša: »Kdaj pa je še kdo kaj vprašal moje srce?« Nato izgine iz Sinanovega življenja, ta pa se stoično posveti svoji knjigi. Ko se vrne v Çanakkale, da bi tam opravil učiteljski izpit, h kateremu ga spodbujata starša, se zaplete v pogovor s pisateljem Süleymanom (Serkan Keskin), ki ga občuduje. (Mimogrede, Çanakkale je najverjetneje zgodovinsko nahajališče starogrške Troje in mesto bitke za Galipoli, hkrati pa Ceylanov rojstni kraj; izbor kraja dogajanja tako spet ni naključen.) Prerekanje in besedni izbruh, v katerega se z njim zaplete, je simptomatičen za še eno Ceylanovo ponavljajočo se vsebinsko motiviko: arogantnost umetnika, ustvarjalca, pisatelja, skozi katero pogosto kritično dekonstruira tudi lastno delovanje. *Zimsko spanje*, denimo, je film, zaradi katerega so kritiki Ceylana začeli označevati kot turškega Woodyja Allena brez smisla za humor. »Umetnika«, nekdanjega igralca, hotelirja Aydina, ki piše knjigo o gledališču, namreč prikaže kot frustriranega, egocentričnega intelektualca, za



katerega so najboljša leta mimo. Pokroviteljski odnos do žene Nihal spominja na film *Podnebja* (İklimler, 2006), v katerem je v glavnih vlogah nastopil sam s svojo ženo Ebru Ceylan, soscenaristko. Odigral je Iso, strahotno odvratnega, pokroviteljskega, arogantnega, nasilnega in izkoriščevalskega turškega moškega, od katerega se partnerica Bahar skuša oddaljiti, a ji to s čustvenimi manipulacijami vedno znova prepreči. Film je v vizualnem smislu zares razkošen, veliko prizorov je zasnovanih s pretanjenim občutkom za podrobnosti – denimo v uvodnih prizorih, ko Isa v svetlobi poznega poletnega popoldneva fotografira jonske razvaline, Bahar pa na eni izmed njih polzijo po licih solze.

Glede humorne plati je Ceylan je v nekem intervjuju ob premieri *Zimskega spanja* sam izjavil, da ne mara komedij, ker se nerad smeje, a takšen zaključek bi bil vse preveč poenostavljen. Štiri leta pozneje že *Divja hruška* dokazuje, da ni bil čisto resen. Film je kljub epskosti in poetičnosti prikaza podeželskega življenja prepleten z nežnim humorjem, ki je včasih odkrito naostren proti ustvarjalcu samemu – denimo v pretencioznosti mladega pisatelja, ki z zanesenimi vprašanji nadleguje svojega vzornika, drugič povsem vizualen, ko se mu kmalu po tem sanja, da se znajde v lesenem trojanskem konju, tretjič pa preprosto ironičen in naravno izpeljan iz pripovedi. Ceylan v svojih filmih šale pripoveduje z resnim obrazom – neločljivo so povezane z njegovim pogledom na življenje, ki je včasih temačno absurdističen, drugič celo tragičen, in marsikoga spominjajo na humor v filmih Buserja Keatona.

Nuri Bilge Ceylan je svoj prvi film, *Zapredok* (Koza, 1995), posnel s 15.000 dolarji, ki jih je zaslužil kot fotograf. Šlo je za kratki film, ki ga je posnel v barvah, a nato povečal na filmski trak v črno-beli, brez dialogov ali oprijemljivega zapleta. V njem so nastopili njegovi ostareli starši, ki so pozneje igrali tudi v drugih njegovih filmih. Če smo začeli s Cannesom, pri *Zapredku* postane jasno, je bil festival za Ceylanove filme bistven že od vsega začetka, saj je *Zapredok* s svojo samosvojestjo in poetičnostjo podob takoj pritegnil pozornost selektorjev. Režiser je pozneje izjavil, da sploh ni vedel, kaj počne ali kaj bi rad povedal, ampak je samo montiral podobe človeških življenj, ki jih je posnel – nato pa je s takšnim pristopom nadaljeval tudi v poznejših filmih. Kot kaže, se je ta izkazal za uspešnega. **E**