

# O SPECIFIČNOSTI NOVEGA TURŠKEGA FILMA



Majski oblaki

FREDRIC JAMESON  
PREVOD: LUKA ARSENJUK

Pojav novega turškega filma je vznemirljiv dogodek. Mnogi sodobne turške filmske ustvarjalce primerjajo z Antonionijem, Tarkovskim in Kiarostamijem. Čeprav je komično opazovati, kako se ljudje vedno zatečejo k domačemu in dobro poznane- mu, zato da bi se lahko spoprijeli z neznanim in nepričakovanim, nam lahko morda prav te prve miselne asociacije omogočijo začasno triangulacijo sodobnega turškega filma.

Kiarostami in Iranci: no, seveda. Skupaj s Turčijo pripada Iran skupini tistih redkih azijskih nesocialističnih držav v procesu modernizacije, ki jih v preteklosti niso zasedale kolonialne sile. V obeh obstaja edinstvena tranzicijska oblika kombinacije kmetijske proizvodnje in urbanega industrijskega kapitalizma; in v tem smislu sta njuni kinematografiji brez ustrezne primerjave kjerkoli v svetu, celo v Vzhodni Aziji. Tukaj vas in skupnost vztrajata na načine, ki jih ni mogoče opaziti drugod v tretjem svetu, in hkrati soobstajata s kapitalizmom. Od takšne kombinacije lahko pričakujemo, da bo proizvedla značilne forme in vsebine. Nekaj jih želim na tem mestu opisati.

Toda naj mi bo najprej dovoljenih nekaj besed o preostalih dveh pogostih asociacijah, ki jih zbuja novi turški film – o Tarkovskem in Antonioniju. Lotiti se ju želim s pomočjo ene od mojstrov in novega turškega filma, namreč *Majski oblaki* (Mayis Sikintisi, 1999) Nuriya Bilgeja Ceylana. Kot eno izmed asociacij in referenc, skupnih tako Ceylanu kot Zekiju Demirkubuzu, bi lahko dodali še francoski novi val, saj je refleksivna lastnost teh filmov nenehno prisotna, ne da bi bila hkrati izumetničena ali vsiljiva. Pri De-

mirkubuzu je nenehno prisotna televizija, ki takorekoč gloda filmsko platno, in nas opominja na dvojno nevarnost zasvojenosti s podobami in praznega časa prisilne brezposelnosti: na tem mestu moram opozoriti na nenavadno dejstvo, da v svojem (izredno omejenem) stiku s turškim filmom doslej še nisem videl filma, v katerem ne bi pomembne vloge igrala (morda kot nasprotni si aktivnosti) ali gledanje televizije (še posebej v hotelskih preddverjih) ali ustvarjanje filmov. Ne vem, kaj to pomeni, toda povezujem ju z brezposelnostjo in prisilnim prostim časom, še posebej pa z domnevo, da je prosti čas na splošno zaznamovan z (reprezentacijskimi) mediji in da kot tak zaseda ključno mesto v družbeni nadstavbi poznega kapitalizma. V tem primeru je nova tehnologija protisloven znak, ki kaže v dve smeri: označuje rastočo privatizacijo komunikacije v postmoderni dobi, toda hkrati (hotelsko preddverje!) tudi njeno kolektivno funkcijo, ekran, okoli katerega se zbere atomizirana urbana skupina izoliranih posameznikov in deli svojo samoto.

Pri Ceylanu je refleksivnost vpisana s prisotnostjo filmskega režiserja. V *Oblakih* je režiser, s katerim imamo opravka, tisti, ki poskuša posneti Ceylanov prejšnji film *Mestece* (Kasaba, 1997). Toda pastoralno okolje, kjer filmske osebe spijo in se pogovarjajo, ni ravno vas, temveč hosta blizu kmetije, last v mestu živečih protagonistov, ki podeželje obiskujejo ob vikendih. Čeprav urbanega okolja, iz katerega so prispeli režiser in njegova ekipa, ne vidimo prav veliko, na njegovo prisotnost nenehno namiguje lik podeželskega bratranca, ki si na vso moč želi službe v mestu, da bi lahko zapustil dolgočasno ruralno okolje.

Ceylanov naslednji film *Oddaljen* (Uzak, 2003)

predstavlja organsko nadaljevanje *Clouds* in se ukvarja z istimi liki. Tokrat v Istanbulu, kjer režiserja zdaj obišče bratranec in ga tako kaznuje za lažno obljubo, da bo slednjemu poiskal službo. Kot gre pričakovati: film z užitkom razvija režiserjev egoizem in vsa zadeva se razplete precej klavrno. To je refleksivni proces, ki ga nadaljuje Ceylanov film iz leta 2006 *Podnebje* (Iklimler), s to razliko, da zdaj v film kot igralec vstopi Ceylan sam. Kljub temu se mi zdi, da teh filmov ne smemo razumeti kot serije avtobiografskih vaj, ampak v smislu raziskovanja na poti k novi medijski refleksivnosti.

Prisotnost bratranca v prejšnjih filmih pa poudarja še eno glavnih tem. Gre za temo dela in brezposelnosti: celo režiser v *Oblakih* je nenehno odslovljen kot brezdelnež, ki ni sposoben narediti ničesar, kar bi mu prineslo zaslužek. K temu se vrnem. Kot sem že nakazal, je brezposelnost hrbtna stran nenehnega in strupenega gledanja televizije, ki nikakor ni le režiserjeva tematska obsesija, temveč družbeni problem, ki ga drugače in celo bolj očitno razvija Demirkubuz v filmih *Innocence* (Masumiyet, 1997) in *Usoda* (Yazgi, 2001).

Do zdaj sem govoril o filmskih likih, toda na neki način je glavni junak *Majskih oblakov* prostor sam, tista mala hosta, ki ji grozi državna zaplemba. Prisotnost narave je nedvomno priložnost, da se soočimo s primerjavo s Tarkovskim. Narava je v Ceylanovih filmih nedvomno veličastna, še posebej Bosfor v *Oddaljen*. Tudi nobeden od pomembnih elementov ne umanjka: prst na poljih, dež, okorno premikajoča se želva na blatni poti, nebo samo in formacije oblakov na njem. Toda pri Tarkovskem so vsi ti elementi (vključujoč



Oddaljen

ogenj, povezan z grozljivim žrtvovanjem) snov za nekakšen naravni misticizem, ki nam skozi filmski medij obljublja, da bo razrahljal naše plitve družbene vezi in nas vrnil v bolj avtentično razmerje z zemljo in bitjo. Na nekem drugem mestu sem opozoril na globlje protislovje pri Tarkovskem med temi elementarnimi podobami in visoko tehnologijo, s pomočjo katere so nujno posredovani. Ceylan jih demistificira na povsem drugačen način.

Ta pod-tema *Oblakov* – zdaj imamo torej tri: snemanje filma, brezposelnost in naravo – ima opraviti z očetovo strastno odločenostjo, da bo obdržal svojo ped zemlje in ohranil ta majhen kos narave – preživela drevesa! –, ki ga želi država povsem nerazumljivo uničiti. Vsi turški filmi, ki sem jih videl, obžalujejo ekonomski razvoj zadnjih dvajsetih let, ki je v tej državi, tako kot povsod drugod – tretjem, prvem in drugem svetu – raztresel po podeželju najgrše visoke gradnje in gladko izbrisal, kar je bila v veliko primerih baje-slovná naravna lepota. To bi bila lahko torej obtožba birokracije (četudi se veliko razvoja, o katerem govorimo tukaj, dejansko dogaja v odsotnosti vsakršne regulacije) in lik očeta (ki je režiserjev resnični oče: kako fotogenična družina!) lahko razumemo kot utelešenje najbolj herojskih in tragičnih ekoloških vrednot.

Toda pogledajmo si поблиže: nihče ne ubeži nedotaknjen pred tem posebnim filmskim pogledom. Vemo, da je podpora kmečkemu prebivalstvu – v različnih revolucijah, ki so spremljale tranzicijo od fevdalizma v kapitalizem, v francoski revoluciji pa vse do sovjetske in do Atatürka – da je zavezništvo s kmečkim prebivalstvom vedno sklenjeno s pomočjo privatizacije zemljišč, z zasebnim lastništvom kmetov, trmasto in

prastaro povezanostjo kmeta s parcelo, ki jo poseduje.

Če želimo biti metafizični v duhu Tarkovskega, potem je veliko politično-metafizično vprašanje, kako si lahko sploh predstavljamo, da bitja, ki se rodijo in umrejo, posedujejo ta ogromni in prvinski element, ki je zemlja sama? Podobe odprtega morja in življenja v stratosferi na globlji in bolj impliciten način demistificirajo takšne pretenzije, ali pa vsaj odprejo možnost neposrednega razmerja do biti. Toda Ceylan se vsemu temu izogne: tarkovskijansko naravo zaobseže in vključi ter jo hkrati tudi problematizira, s tem da postavi alternativo med nostalgijo in zasebno lastnino, lik očeta pa potisne v globljo dvoumnost: ali si ta posestnik v resnici želi biti zvest preteklosti in ohraniti naravno okolje ali ga preprosto žene prvinski kmečki nagon po posedovanju zemlje, četudi je ne potrebuje več? S tem je vprašanje narave vrnjeno na družbena tla. Ne zgolj v političnem razmerju do države, temveč tudi v družbeno-ekonomskem smislu razvoja kapitalizma, opustošenja, ki ga povzročá trg.

Lahko bi rekli, da takšna družbena in politična rekontekstualizacija blesteče filmske podobe, vizije naravne lepote na širokem platnu, ustreza tudi primerjavi z Antonionijem. A na tem mestu lahko dodamo še nekaj. Gotovo izreden zamah v *Oddaljen*, od zasneženih polj do nemirnih valov in gibanja Bosforja, spominja mnogo bolj na Antonionija kot na Tarkovskega, že zaradi dejstva, da so tu v podobo vključeni tudi motivi modernizacije in urbanega: grde tovarne so lahko lepe v plastičnem smislu, sijaj kamere spremeni vse, čemur je priča. Toda spomniti se moramo, da Antonionijeve podobe niso avtonomne, temveč so integralni del večje vizualne reprezentacije, ki v film vključi točko

pogleda: ti hipnotični prizori so eno s paralizirajočim dolgčasom ali *ennui*, izčrpanostjo, ki ogroža življenje in ki jo lahko poplača le lepota kot taka in kot čutna zaznava. Antonionijeva Italija je ranjen prostor, v katerem postane moška seksualnost obsesiven in patetičen simbol pogubnega uroka, usmerjenega na to izjemno družbo, v kateri niti ljubezen ni več možna.

Seveda bi bilo nesmiselno zagovarjati superiornost Ceylanovih filmov nad Antonionijevimi. Takšen argument bi zgodovinsko spodkopal samega sebe. Gre raje za to, kako je tu Antonionijev vizualni stil inkorporiran in prisvojen na nepričakovan način. Tukaj so *ennui* in paraliza, praznina modernega življenja, Webrovo moderno razočaranje sveta (*Entzauberung*) – pri Antonioniju takoj ponovno začarano v primatu vidnega – ponovno motivirani in preimenovani, identificirani na način, ki reagira vnačaj na Antonionijeve filme in da tudi njim nov pomen. Na dolgčas, ki ga imam tukaj v mislih, sem že namigoval: grozljivo izčrpanje življenjskih sil, ki ga povzročá strukturna brezposelnost – niti ne obup in frustracije, ki spremljajo spodletelo iskanje dela – temveč raje mizerija neaktivnosti, potrata življenja, v katere vsiljenem brezdelju brezposelni vseh vrst zrejo v televizijski zaslon in celo, kot v nekakšni parodični referenci na Tarkovskega, oddaje o naravi in živalskem svetu.

V primerjavi z iranskim filmom pa lahko izpostavimo še vedno obstoječe komunalno tkivo teh družb, v katerih se ljudje na ulicah še vedno naslavljaajo z »brat« ali »stric«, s »sestra«; v katerih kolektivno vztraja znotraj modernega urbanega življenja in ne kot kakšna obubožana vas v vsesplošnem opustošenju poznega kapitalizma in globalizacije. V Iranu in Turčiji še



Usoda



Malo mestece

vedno obstajata fenomena selitve s podeželja in preobljudenosti v mestih, ki ju lahko opazujemo na vseh koncih zemeljske oble: vendar ne gre za takšen razkroj, kot ga vidimo v velemestih Latinske Amerike, niti za besno in univerzalno podjetniško agitacijo, kot je na delu v vzhodnoazijskih mestih. Skupni dolg turškega in iranskega filma italijanskemu neorealizmu, z neprofesionalnimi igralci, predanosti vsakdanjemu življenju, poudarja sorodnost teh dveh kinematografij, četudi se obe dotikata neorealizma z nasprotnih strani: iranski film izvira iz njegovih začetkov, iz Rossellinija; turški film iz kulminacije in transformacije neorealizma pri Antonioniju.

Vse to v zelo sodobni situaciji globalizacije in njenih simultanosti. Tako obe kinematografiji, vsaka na svoj način, registrirata svojske kombinacije tradicionalnega, modernega in postmodernega – kombinacije, ki zahodnjaško publiko fascinirajo nedvomno zato, ker odkrivajo strukturne pomanjkljivosti in odsotnost kakršnihkoli tradicionalnih ali kolektivnih elementov v zahodnih družbah samih.

S temi splošnimi opazkami ne želim trditi, da obstaja v novem turškem filmu enotnost stila, občutek kulturne identitete (terminološki problem, s katerim se soočamo je prav ta, da o turškem filmu govorimo kot »nacionalnem«, z besedo, ki v primeru teh protinacionalističnih in kozmopolitskih filmov gotovo ni na mestu). Kakorkoli, redkokateri filmi so tako različni kot filmi Ceylana in tistega drugega pomembnega mlajšega turškega režiserja, Zekija Demirkubuza. Tudi filmi slednjega so vzbudili svoje lastne, drugačne, stereotipne primerjave. Če je Ceylan ponavadi primerjan z Antonionijem in ostalimi, potem je pri Demirku-

buzu glavna primerjava Dostojevski, kar se ujema z neskončnimi in strastnimi prepiri ter nerazrešljivimi pogovori, ki jih najdemo v njegovih filmih; četudi se Dostojevski, če se prav spominjam, ni kaj dosti zanimal za probleme med pari in zakonsko nesrečo. Pogovor med policajem in osumljenim je tu predelan na svojstven način; in prostitucija postane neizogiben element situacije, v kateri so tudi ženske povečini brezposelne, »kurba« tako postane avtomatična karakterizacija vsake relativno osvobodene ali samostojne ženske.

Zaključil bom s tremi kratkimi opazkami o Demirkubuza: najprej o obsesivnem detajlu, ki se mi zdi prav čudovit. Ne gre ravno za avtorski podpis, ampak za manjši bloden zakon tega univerzuma, kot na primer prevladujoči vetrovi ali povprečna temperatura v nekem letnem času. Ta zakon velja zgolj v zaslisevalnih situacijah, v pisarnah šefov in uradnikov, kot so tožilci ali policijski načelniki. Stojiš in čakaš, dostojanstvenik nakaže podrejenemu, naj zapusti sobo in zapre vrata; in potem razdražljivo kot živčen tik ali tiha trma živali, zapah na vratih popusti, vrata zdrsejo in se spet odprejo, kot slaba navada, krivda zgrajenega prostora samega, povzročajoč vznemirjenje države, pričujoč o nesposobnosti delavcev, razkrivajoč morda, da nič ne ostane skrivnostno in da bo vse, kar je rečeno v tem notranjem svetišču, slej kot prej postalo splošna vednost, znana celemu mestu. Kdo ve. To je povsem filmska gesta, ki je nima smisla preveč drezati, da bi iz nje iztisnili nek pomen, kot da bi imeli opravka s simbolom.

Druga opazka ima opraviti s pojavom Camusa ob Dostojevskem v Demirkubuzovi *Usodi* (ki naj bi bila

filmska verzija *Tujca*). A tako kot enkratna in nevzdržna prerokanja niso ravno dostojevskijanska in so raje ustvarjena po modelu nekega drugačnega pekla, tako je tudi Musina apatija daleč od nabite in skrivnostne indifferenca Camusovega prvoosebnega junaka. Razlika tudi ni zgolj v srečnem koncu. Musin strasten zagovor samega sebe je brez ustreznika v tistih »krikih sovraštva«, ki jih na koncu pred eksekucijo spodbuja Camusov junak. Tukaj moramo prepoznati dialektično gibanje. Zdi se, da je po neznošnih in vreščečih prizorih iz ostalih filmov snemalni aparat poiskal njihovo polarno antitezo. Musina indifferenca je prav to. Ni negacija občutka neznošnosti in neustavljivega izraza: saj je ujeta v isto paradigmo, izjema, ki potrjuje pravilo, odsotnost, ki ratificira in vnovič potrjuje prisotnost. Gre za preganjavično predstavo, ki vpotegne celotno urbano in družbeno okolje v situacijo izredne vizualne jasnosti.

Kljub temu bo gledalce dolg (dostojevskijanski) intervju na koncu najbrž zmedel. In to me privede do moje zadnje opazke, ki ima opraviti s tempiranjem časa. Po mojem mnenju filozofska vsebina ni tako pomembna. Bolj pomembna je zahteva po muzikalčni koordinaciji časa, tempo, formalna potreba po ustvarjenju sekvence, ki vsebuje tako pripovedni čas kot zaporedno odvijanje nečesa radikalno drugačnega, tako kot slikar vstavi radikalno drugačen prostor, ki vreščeče ubeži prejšnjemu sistemu narativnih kategorij in se nastani v novih, poudarjajoč prelom, namesto da bi ga poskušal zgledati in spremeniti v gladek prehod. To je brez dvoma begajoče. Ampak moramo biti zbegani, kot nas zbega sodobni turški film.