



kritika

Petra Meterc

Mustang, 2015, Denis Gamze Ergüven

Pravljični *prison break*

Film **Mustang** (2015) francoske režiserke turškega porekla Denis Gamze Ergüven bi v grobih orisih lahko označili za nekakšno turško verzijo **Deviških samomorov** (1999) Sofie Coppola, katerih scenarij je bil sicer osnovan po istoimenskem romanu Jeffreyja Eugenidesa. Imamo torej zgodbo o odraščanju petih sester v najstniških letih ter konservativno družino, ki njihovim prvim indicem odkrivanja lastne spolne identitete poskuša odvzeti možnost razvoja s pretiranim nadzorom in omejevanjem osebne svobode. A če film Sofie Coppola ostaja v sferi zasebnega in psihološkega, je *Mustang* izraziteje političen ter bolj kot odraščanje naslavlja vprašanje položaja ženske v zasebni sferi, ki je

ponekod še vedno močno zasidrano v zastarelih patriarhalnih parametrih. Režiserka je namreč odraščala med Turčijo in Francijo in je, kot trdi sama, v svojem dolgotražnem prvencu želela spregovoriti prav o političnem vprašanju položaja žensk sodobne Turčije.

Pet sester, starih neke med 12 in 16 let, zaradi smrti staršev živi pri stricu in babici v podeželski vasi ob Črnem morju. Pripoved se začne z idiličnimi prizori igrive brezskrbnosti začetka počitnic, mehki sanjski kadri prikazujejo igro deklet s sošolci v morju ter pot do doma prek sadovnjaka, kjer z dreves utrgajo nekaj jabolk – a slednje namiguje na bližajoč se izgon iz raja brezskrbnosti. Doma jih s težko

roko pričaka babica, ki jih obtoži neprimerne vedenja s fanti na plaži, o katerem ji je poročala sosedka. Skrb za dobro deklet in njihovo čistost ter posledično primernost za poroko kaj kmalu spremeni dom v zapor in tovarno bodočih žena; prepovedani so jim izhodi, odvzete so jim reči, ki jih utegnejo pokvariti – telefon, neprimerne obleke, žvečilni gumi –, tetke jih učijo gospodinjstskih opravil. Ponje prihajajo, po staromodni formuli obiska in pitja čaja, od družine izbrani snubci in sestre druga za drugo odhajajo.

A dekleta so še vedno predvsem otroci. Tudi za zaprtimi vrati ostajajo v neprestanem gibanju, prizori so polni življenja, kamera sledi gibanju in se

premika z njimi, posnetki so dolgi, rezi minimalni. V notranjih prizorih kamera išče svetlobo in se usmerja proti njej, dekleta pa, z izjemo ene vse neprofesionalne igralkke, v svoji ognjevitosti bistrosti delujejo kot en sam, izjemno dinamičen kolektivni organizem, čigar glave (režiserka sama v intervjujih poudari, da si jih je zamislila kot nekakšno petglavo pošast) se morajo prisilno odtrgati od lastnega telesa, bodisi s poroko ali z uporom. Ujetost kamere v notranjost hiše mehčajo zunanji kadri (četudi le prizori gledanja, nagibanja in pobegov skozi okna) s svojo nežnostjo, lahkotnostjo ter igro svetlobe.

Iskrivost odraščanja kljub striktnim prepovedim vseeno najde svoje poti, ki dekletom izborijo občasne trenutke avtonomije. Iz hiše v duhu Panahijevega filma **Offside** (2006) kljub prepovedi »zaradi varnosti« pobegnejo na nogometno tekmo, sicer zaradi izgrediv moških na prejšnji tekmi namenjeno le ženskam. Prizor se pred gledalcem odvija v maniri videospota; barvito, preskakujoče, iz vseh perspektiv, občasno v slow-motionu. S posebno nežnostjo in simbolno močjo je posnet tudi kader, v katerem dve izmed sester, ker jima je to onemogočeno v morju, v kopalkah plavata, se škropita in se potapljata po postelji, med rjuhami.

Kljub temu da film spremlja preprosta naracija najmlajše sestre Lale (Günes Sensoy), kar zastavi začetni občutek neposrednosti in soudeleženosti, je naturalizem namenoma potujen prek občasnih lahkotno humornih sekvenc mladostniške »jebivetrskosti« ter filtra pravljicne zasnove pripovedi. Večkrat se namreč zazdi, da pripoved sledi strukturi pravljic; tako pet sester z nenaravno lepimi dolgimi lasmi brez staršev živi v oskrbi bolj ali manj zlobnega strica in babice ter drugih tet, ki delujejo kot nekakšne čarovniške pojave, katerih dejanja so sicer dobronamerna, a junakinjam nemalokrat prekrizajo pot in jim postavljajo ovire, saj vseeno sledijo patriarhalni figuri – stricu. Postopna fortifikacija hiše z vedno višjimi ograjami ter rešetkami spominja na zaprtje zlatolask v stolp, od koder lahko pobegnejo le s pomočjo svojih dolgih

las – a prav ta pobeg ni zares pobeg, saj jih v primeru *Mustanga* lepota le hitreje odda v prezgodnjo poroko. Pravi upor tako, spet po principu pravljice, predstavlja najmlajša hči, ki po atmosferičnem zasuku zadnjega dela filma, v katerem se poprejšnja lahkotnost grobo prizemlji, začne načrtovati svojevrsten »prison break«, še pred tem pa izvede simbolični upor in si dolge lase sama grobo postrizže. Tako kot v pravljicah dogajanje govori samo zase in zato v komentarju *voice-over* naracije ni preizpraševano.

Komentar seveda ni potreben, političnost prikazane je jasna in ne zahteva posebnega poudarjanja konteksta in družbenega okolja, ki ga naslavlja. Dekleta, ki so preveč živahna in »spogledljiva«, doleti nadzor nad njihovimi telesi in seksualnostjo. Testi deviškosti preverjajo čistost in nedotaknjenost, obsesivna projekcija ženske seksualnosti kot neobvladljive in venomer grešne, četudi je ta še v otroških letih, pa junakinje vztrajno objektivizira in depersonalizira. Gre torej za poskus zavrtja seksualnosti tam, kjer je morda niti ni, in zdi se, da v pozicijo tovrstnih projekcij v določenih kadrih režiserka namenoma postavi tudi gledalca: prepleti dolgih nog in las deklet, medtem ko se v pižamah valjajo po tleh sobe, ter prizori plazenja pod ograji, v katerih se opazijo robovi njihovih spodnjih hlačk, namreč prek videnega hitro spodbudijo neprimerno seksualizacijo nedolžnega.

Režiserka sicer v filmu ne naslavlja Turčije in njene politike, a prek drobnih indecev v sferi zasebnega pusti ostre namige. Dva od bodočih mož deklet opravljata vojaški poklic oziroma gresta na obvezno vojaško službo. V dialogu, ki ga ena izmed sester sliši skozi okno, stric v nejasnem kontekstu omenja feministke »ki ne želijo biti matere«, spet drugič ob telefonskem klicu, ko najmlajša hči sprašuje po svojem znanцу z dolgimi lasmi, z druge linije dobi odziv »da pri njih 'pedri' pač ne delajo«.

Turčija je v kemalističnem duhu modernizacije sicer ženskam formalno izborila večino svoboščin in pravic; leta 1934 jim je (pred Francijo in Italijo) denimo dodelila volilno pravico.

A emancipatorna načela moderne sekularne države se pogosto zdijo površinska, saj so se prek razvoja države venomer uveljavljala le formalno in v sferi javnega. Ženskam je bilo tako v javnosti prepovedano nošenje rute (kemalistom je šlo predvsem za videz modernosti), saj naj bi bilo to do ženske opresivno, hkrati pa so prav s tem želeli potrditi laičnost novozastavljene države, kjer v javno sfero verski simboli ne sodijo. A položaj ženske v Turčiji ostaja shizofren; v zasebnem še vedno prednjačijo formule patriarhalne tradicije prejšnjega obdobja in/ali islamske vere in s tem dogovorjenih porok, deviški testi niso stvar pravljic, prav tako ostaja spolno nasilje pogosto slabo kaznovano ali celo sploh ne. Močna seksualna represija torej ostaja in gre z roko v roki s seksualizacijo na vseh področjih, zaradi česar ženska še vedno ni odločujoči subjekt – prav to pa z izjemno pronicljivostjo in nežnostjo uspe prikazati Denis Gamze Ergüven.

Spoj izvrstne kinematografije z izjemno močnim političnim sporočilom je verjetno tudi razlog, da je film prejel že vrsto nagrad, med drugim Europa Cinemas Label v Cannesu, osvojil je srce Sarajeva, priboril pa si je tudi mesto v izboru nominacij za oskarja za tuji film. Prejel je tudi filmsko nagrado lux evropskega parlamenta, a žal se nagrada (že v imenu politična in zatorej politično podeljena filmu, ki se obregne v samo srž shizofrenega odnosa med formalno politiko in realnostjo vsakdana Turčije) v duhu nedavnih evropskih političnih pogajanj s Turčijo zdi podobno shizofrena kot tematika filma, ki ga nagrajuje.