



Kor, 2016, Zeki Demirkubuz

kritika

Petra Meterc

Modra ni najtoplejša barva

Film Zekija Demirkubuza **Kor** (2016) je zagotovo še eden v vrsti njegovih novejših filmskih kreacij, ki kljub svobodni volji posameznikov tičijo v tesnobni atmosferi vdanosti v usodo. Demirkubuzovi junaki namreč običajno niso sposobni odločanja o lastnem življenju, čeprav jim tega nihče zares ne preprečuje – a prav omenjena atmosfera je tista, ki jih drži v nekakšnem vakuumskem stanju. To stanje še najbolj opišemo kot približek beckettovskemu večnemu čakanju na spremembo, do katere samo od sebe nikoli zares ne pride, režiser pa čakanju doda tudi svojstven fatalizem. Demirkubuz poleg Nuriya Bilgeja Ceylana sodi med najbolj prepoznane in pomembne avtorje t. i. »turškega novega filma«; če je v svojih začetnih delih junake postavljal pred večne poskuse, ki vedno spodletijo (prvi uspešnejši film **Masimuyet** iz leta 1997 zaključijo celo z Beckettovo mislijo o »ponovnem poskusu in boljšem spodletu«), s **Korom** tovrstno početje že povsem opusti.

Turški novi film, ki naj bi nastal kot nekakšen prelom v filmskem ustvarjanju po državnem udaru leta 1980, v duhu finančne in politične nestabilnosti obsesivno načena človeške etične

dileme, ki pa jim ne nameni nikakršnih oprijemljivih razrešitev. Večina filmov je tako zasidrana v naporna, zlomljena življenja, frustracije in splošno pesimistično ali apatično naravnost, ki pogosto izvira iz individualistične odtujenosti in jalovosti medčloveške komunikacije.

Zahit Atam v petnajstem poglavju knjige *Cinema and politics: Turkish cinema and the new Europe*, ki zastavi »Kritičen premislek novega turškega filma«, poda tri parametre že omenjenega *Masumiyeta*, za katerega sicer zapiše, da je najuspešnejši film novega vala. Parametri naj bi bili »nepredvidljivost – frustracija – nemoč«, te pa zlahka opazimo tudi v Demirkubuzovih filmih **Kader** (2006) ter **Itiraf** (2002), v Ceylanovih **Uzak** (2002), **Tri opice** (Üç Maymun, 2008) in **Zimsko spanje** (Kis Uykusu, 2014), pa tudi pri manj znanih avtorjih, denimo v **Arafu** (2012) Yesima Ustaogluja. Od tovrstnih parametrov pri obeh prvakih, tako Demirkubuzu kot Ceylanu, odstopajo filmi, ki slonijo na literarnih delih – Ceylanov **Bilo je nekoč v Anatoliji** (Bir zamanlar Anadolu'da, 2014) se poklanja Čehovu, Demirkubuzov **Yazgi** (2001)

Camusu, **Yeralti** (2012) pa Dostojevskemu. Oba tudi sicer pogosto iščeta navdih pri pretežno ruskih literarnih avtorjih, vplive njunih filmskih podob pa pogosto pripisujejo Tarkovskemu.

Kot smo že omenili, se turški novi film začne po državnem udaru leta 1980. Omeniti velja tudi, da je Demirkubuz omenjeno obdobje še posebej zaznamovalo, saj so ga po udaru zaradi aktivizma pri rosnih sedemnajstih za tri leta zaprli v slavni istanbulski zapor Metris, znan po političnih zapornikih, med katerimi so bili od nekdaj pesniki, pisatelji, glasbeniki ... To obdobje je zagotovo odločno definiralo njegovo preokupacijo s klavstrofobičnimi vzdušji fizične in/ali duševne ujetosti, v zaporu pa je začel prebirati tudi klasike, med njimi Dostojevskega, kar pojasni kasnejše poklone literatom v filmih. Poleg državnega udara kot vzvoda naj bi bila dva namena »novega filma« tudi dekodiranje in dekonstrukcija (pretežno melodramskih) konvencij turške *mainstream* filmske produkcije, t. i. »yeşilçam« (po ulici Yeşilçam v istanbulskem okrožju Beyoğlu, kjer je živel veliko turških igralcev, režiserjev in ostalih filmskih ustvarjalcev te produkcije), katerega razcvet se umešča med leti 1950 ter 1970.

Tako v enem izmed začetnih prizorov *Kora* Emine (Aslihan Gurbuz), glavni ženski lik filma, ugasne televizijo, iz katere se slišijo melodramatični dialogi, ki bi zlahka pripadali kakšnemu yeşilçam filmu – a Emine, šivilja, žena in mati, je pravzaprav tudi sama v situaciji z izjemno melodramsko zasnovo: njen mož Cemal (Caner Cindoruk) zaradi dolgov pri poslu izgine v Romunijo, v času, ko ga ni, pa njun sin zbolí in nujno potrebuje drago operacijo. Emine se v stiski obrne na Cemalovega bivšega partnerja, zdaj uspešnega poslovneža Ziya (Taner Birsell). V odsotnosti moža, od katerega ni ne duha ne sluha, Ziyeva naklonjenost kmalu preide v romantičen odnos z Emine, za katero se sicer zdi, da je bolj kot romantična predvsem hvaležna rami, na katero se je naslonila v stiski. Ko kaže, da se mož ne bo več vrnil, se ta seveda pojavi.

Melodramska zasnova pa še ne pomeni melodramatičnosti – pri *Koru* prej obratno. Emine je ob vrnitvi ujeta v mučno skrivanje resnice, kaj se je dogajalo med moževo odsotnostjo, hkrati pa ujeta v intimo z možem, saj se zdi, da ju v zakonu že dolgo veže le otrok in posledična pragmatičnost. Druga polovica filma tako kaže izrazito nemoč izrekanja, potlačena čustva ter moževo nasilje, ki izide iz frustracije ob sumničavem nerazumevanju položaja, kar je tudi sam nezmožen ubesediti. Počasen ritem v filmu se ohrani tudi po vrnitvi, počasi tleča napetost, ki ob neprijetnih tišinah in nereševanju situacije le še narašča, pa v zadnjem delu filma preide v nekakšno domače trilersko vzdušje.

Demirkubuz prvo polovico filma nameni razumevanju Eminine perspektive, kasneje pa gledalca obuje tudi v Cemalove čevlje izdanega moža; dejstvo, da ga dobrotniško zaposli Ziya, možki, ki je plačal sinovo operacijo, ga potisne v še bolj impotenten ter ponižan položaj. Ob gledanju zatorej težko kogarkoli povsem okrivimo. Čeprav trenutek Cemalovega nasilja nad Emine kamera snema odrezano, tako da vidimo le njegovo udrihajočo roko, se tu za nekaj sekund pojavi četrta

dimenzija – Cemal se obžalujoče zastrmi neposredno v kamero, ki je njegovo nasilje snemala izza polpriprtih vrat. Po nekaj sekundah preloma filmskega pravila četrte stene na mestu kamere zagledamo štiriletnega sina in ugotovimo, da je bila kamera pravzaprav postavljena v perspektivo malega nemočnega tihega opazovalca.

Demirkubuz tudi sicer postavlja kamero premišljeno – kopico posnetkov znotraj domačih zidov snema izza priprtih vrat, zaradi česar se ves čas zdi, da voajersko vdramo v intimo mučnega odnosa. Odsevi v oknih, v ekranu televizije preizprašujejo naše dožemanje navideznega in resničnega v filmu, pogosto se kamera namenoma ne oddalji do točke, ko bi lahko videli obe osebi v dialogu, a izmenično snema le enega ali drugega. Ob kasnejših premikih junakov se distanca tako nekajkrat izkaže za povsem drugačno, kot si jo predstavlja gledalec, ki se ob takšnem poigravanju zdrzne po daljših pasivnih scenah. Podoben kontrast vzpostavi tudi ob posnetkih apatično zamišljenih junakov, ki jim sledijo prizori iz Ziyinega tekstilnega obrata s pripadajočim strojnim hrupom.

Če v notranjostih prevladujejo klavstrofobične umestitve, so zunaj hiše osebe v razmerju z okoljem pomanjšane, kar ves čas vzbuja občutek sveta, ki zgolj tišči navzdol. Vizualno je film potopljen v hladne sivomodrikaste odtenke, kot njihov kontrast pa občasno nastopi umazano rumenkasta svetloba, ki v notranje prostore vdira od zunaj (ob prizorih spolnosti v spalnico pronica svetloba cestnih luči), ali pa je umetna (v restavraciji, kjer Ziya sedi najprej z Emine, drugič s Cemalom, na televizijskem ekranu »gori« ogenj v kaminu, v Emininem stanovanju rumena žari iz majhnega električnega radiatorja). Naslovni *Kor* namreč pomeni žerjavico, torej so rumeni odtenki tudi pomenski in namigujejo na stalno »tlenje« v junakih, ki le redko zares preide na površje.

Demirkubuz tudi v *Koru* podvaja prizore, kar je pri »ljubzenskem« trikotniku še posebej pomenljivo; tako se vzorčno ponovi prizor sedenja in mučnega pogovora v dnevni sobi (Emine z Ziya, Emine s Cemalom), prizor za Emine neželene spolnosti (Emine z Ziya, Emine s Cemalom), pa tudi pokroviteljskega pogovora v restavraciji z Ziya (najprej Emine, kasneje Cemal). Situacija, v katero je trikotnik postavljen, se ne razrešuje, predvsem zaradi nekomunikacije, Emine pa je zagotovo ujeta tudi v takšne ali drugačne okvire patriarhalne družbe, v limbu med tradicijo in modernostjo. Čeprav je ljubimec Ziya sprva prikazan kot bolj razumevajoč od tradicionalnega in grobeга moža, se po Cemalovi vrnitvi konformistično izvzame iz konflikta ter Emine v nastali situaciji pusti samo. Eminino vztrajanje pri pasivnosti se morda včasih zazdi celo kanček mazohistično, ob koncu filma pa ostane predvsem občutek brezizhodnosti oziroma nemožnosti izhoda – ta možnost je v družbi, kjer o problemih (kljub navidezni svobodni volji) raje ne govorijo, odvzeta. In četudi se film zdi poudarjeno oseben, lahko ob razumevanju vzrokov za pasivnost s prstom v prvi vrsti pokažemo na splošno družbeno stanje. Osebnost zato predstavlja tudi politično, teh dveh resničnosti pa Demirkubuz v svojih filmih doslej pravzaprav ni še nikoli ločeval.