

Autorski stil redatelja Nuriya Bilgea Ceylana

Predrijevac, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:374803>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Zagreb, Trg Republike Hrvatske 5

Maja Predrijevac
AUTORSKI STIL REDATELJA NURIJA BILGEA CEYLANA

Diplomski rad

Mentor doc. dr. sc. Tomislav Šakić
U Zagrebu, rujna 2023.

SADRŽAJ

SADRŽAJ.....	2
SAŽETAK.....	3
01.UVOD.....	4
02.ZNAČAJKE AUTORSKOG STILA.....	7
- <i>Turkish New Cinema</i>	7
- <i>Usamljenost, individualizam, nemogućnost komunikacije</i>	8
- <i>Slow Cinema estetika</i>	10
- <i>Izbjegavanje dijaloga do dominacije dijaloga</i>	11
- <i>Zvuk</i>	12
- <i>Uzori</i>	13
03.ANALIZA FILMOVA.....	14
- <i>DALEKO</i>	14
- <i>TRI MAJMUNA</i>	22
- <i>ZIMSKI SAN</i>	34
04.ZAKLJUČAK.....	49
05.BIBLIOGRAFIJA I POPIS FOTOGRAFIJA.....	51

SAŽETAK

U ovome radu analiziram autorski stil jednog od najznačajnijih turskih redatelja, Nuriya Bilgea Ceylana. U prvom dijelu uvodim osnovne informacije o redatelju i njegovim filmskim počecima. Zatim analiziram neke od značajnih stilskih odrednica njegovih filmova, poput tema vezanih za čovjekovo otuđenje, *Slow Cinema* estetike, zvučne slike, (ne)korištenja dijaloga, te utjecaj njegovih stilskih uzora. Nakon toga, u najopširnijem dijelu rada, analiziram tri njegova filma iz ranijeg i kasnijeg perioda stvaralaštva - *Daleko*, *Tri majmuna* i *Zimski san*. Analizom tražim poveznice između redateljevih tema i filmskih izražajnih sredstava koja koristi. U zaključku se osvrćem na analizu uz svoj kratki dojam o stvaralaštvu autora.

Ključne riječi: Ceylan, stil, otuđenje, *Slow Cinema*, dijalog, zvuk, *Daleko*, *Tri majmuna*, *Zimski san*

01. UVOD

Nuri Bilge Ceylan turski je redatelj rođen 1959. godine u Istanbulu. Većinu djetinjstva proveo je u mjestu Yenice u pokrajini Çanakkale, rodnom mjestu svoga oca. Nakon nekog vremena vraća se u Istanbul gdje pohađa srednju školu te nakon toga započinje studij kemije pa studij elektrotehnike, a tijekom studiranja otkriva ljubav prema umjetničkoj fotografiji koja će označiti i početak njegovog umjetničkog stvaralaštva. Njegovu fotografiju prepoznaje i nekoliko uglednih časopisa, a ulazi i u svijet komercijalne fotografije. Putem shvaća da ga zanima film, ali tek nakon putovanja u London i Katmandu, nakon čega mu je uslijedila vojna služba od godine i pol, odlučuje upisati filmsku školu u Turskoj. Nakon dvije godine odustaje od studija te se prepušta pravljenju filmova.

Redateljsku karijeru započinje kratkim filmom *Çahura* (*Koza*, 1995.) u kojem se susreće stari bračni par koji živi odvojeno. Glavne uloge glume njegovi vlastiti roditelji, a radnja se odvija u Yeniceu. Svoj izražen vizualni stil i tematske preokupacije počinje graditi već ovdje, na samom početku karijere, te je za svoj rad vrlo rano prepoznat - *Çahura* je uvrštena u konkurenciju filmskog festivala u Cannesu 1995. godine. Od 1997. do 2018. snimio je osam dugometražnih igranih filmova te dva *making-ofa* njegova zadnja dva igrana filma.

Započinje s “tzv. provincijskom trilogijom”.¹ Čine ju filmovi *Gradić* (*Kasaba*, 1997.), *Svibanjski oblaci* (*Mayıs siktintisi*, 1999.) i *Daleko* (*Uzak*, 2002.). Godine 2006. sa svojom ženom Ebru Ceylan glumi bračni par čiju emotivnu distancu i razdvajanje pratimo kroz različita godišnja doba u filmu *Klime* (*İklimler*, 2006.). Redatelj na zanimljiv način razrađuje temu ljubavnog odnosa u raspadu i suštinske nemogućnosti povezivanja. Njegovi najpoznatiji filmovi dolaze kasnije, a to su *Tri majmuna* (*Uc Maymun*, 2008.), *Bilo jednom u Anatoliji* (*Bir Zamanlar Anadolu’da*, 2011.) te *Zimski san* (*Kis Uykusu*, 2014.). Sva su tri filma bila u konkurenciji festivala u Cannesu i ostvarila značajne rezultate i nagrade. Predzadnji igrani film, *Stablo divlje kruške* (*Ahlat Ağacı*, 2018.) bavi se temom povratka u rodno mjesto - mladi perspektivni pisac se vraća u obiteljsku kuću te se suočava s očevim kockarskim problemima i konzervativnom sredinom u kojoj se ništa nije promijenilo. Zadnji igrani film imena *O suhoj travi* (*Kuru Otlar Üstüne*, 2023.) svoju premijeru je imao ove godine na Cannesu.

Osim režiranja, Ceylan redovito sam piše svoje scenarije, producira svoje filmove, a okušao se i u glumi. Sve to naravno ukazuje na vrlo osobni i autorski pristup stvaranju filmova. Ceylan je ovakav pristup u početku dovodio do ekstrema koristeći samo priče očito inspirirane svojim iskustvom, dajući uloge obitelji i prijateljima, imajući neobično male ekipe

¹ <https://www.nuribilgeceylan.com/bio-english.php>

na setu te producirajući, pišući, snimajući, režirajući i montirajući sam. To se naravno, s rastom njegove popularnosti i financija dobivenih za filmove počelo mijenjati te redatelj proširuje svoju filmsku ekipu. Jedna od suradnji koja se održala je ona sa snimateljem većine njegovih filmova, Gökhanom Tiryakijem. Ceylan kaže kako voli montirati svoje filmove jer tek tamo sve sjeda na svoje mjesto, no već od prvih dugometražnih ostvarenja ima suradnike i u montaži.

Umjetničkom fotografijom, kojom se bavio prije ulaska u svijet filma, naznačio je vizualni izričaj koji će kasnije biti prisutan u svim njegovim filmovima. Impresionistički stil kojim je bilježio stvarnost oko sebe - lica ljudi i mjesta iz kojih dolaze - oslikavaju doslovne i simboličke prostore koje će redatelj istraživati u svojim filmovima. On „slavi prirodni svijet svojeg rodnog mjesta, pretvarajući ga u lik”. (Ciment, 2019: 137)



1.



2.



3.



4.

02. ZNAČAJKE AUTORSKOG STILA

Turkish New Cinema

Turska je u drugoj polovici 20. stoljeća svoju kinematografiju razvijala na temeljima klasičnog narativnog filma, a zlatno doba zvano *Yeşilçam* svoj je najveći uzlet imalo između 1950. i 1980. godine. Emre Çağlayan (2018: 162) govori kako je “Yeşilçam je u svojoj esenciji bio “primitivna verzija Hollywooda: uglavnom su se proizvodili eskapistički filmova s nestvarnim radnjama u kojima su glumila poznata imena, koji su privlačili ljude iz radničke klase”. Mnogo se proizvodilo, no patili su i kvaliteta filmova i budžeti. Slabašne priče i radnja vođena dijalogom, plošni likovi i ubacivanje već poznatih priča u turski kontekst neke su od značajki ovog perioda u turskom filmu. Izuzetci su stvarali autorsku kinematografiju i u tom periodu te se nekoliko filmova i plasiralo na velike filmske festivale. *Yeşilçam*, doduše, u 1980-ima počinje jenjavati, te se u sljedećem desetljeću pojavljuje novi filmski smjer. Iako se komercijalni filmovi još uvijek proizvode, na sceni se pojavljuju mladi autori koji se odmiču od ‘umjetničkih’ konvencija *Yeşilçama*, ali i njegovih načina proizvodnje. Taj je novi val, čiji je jedan od glavnih predstavnika i Nuri Bilge Ceylan, okvirno nazvan *Turkish New Cinema*.

New Turkish Cinema se u prvom redu obraćao malo zahtjevnijoj i zrelijoj publici - priče i likovi su se produbili, dijalog i gluma su postali vrlo realistični, razrađivale su se osobne teme i filmsko se vrijeme usporilo. Autori su više pričali svoje priče kroz vizualni prikaz, manje kroz dijalog. Nedostatak dijaloga i govora, osim što ih je udaljio od dotadašnjih klasičnih konvencija, u mnogim od ovih filmova prikriva osjećaje koje je monotonija i svakodnevnica „ugušila” ali “i šire, socijalno-političke probleme poput kulturne amnezije, skrivenog nasilja, diskriminacije, predrasuda i krize identiteta”. (Çağlayan, 2018: 171) Ovi filmovi su još uvijek često imali vrlo male budžete, no to je bilo funkcionalnije zbog drugačijeg pristupa stvaranju - koriste se prave lokacije, naturščici te je pristup filmu generalno minimalističniji. Korištenje dugog kadra i „mrtvog vremena”, čime se Ceylan ističe u svojem opusu (no i drugi autori ovog pokreta tome nagingu), također povezuje ovaj filmski izričaj sa *Slow Cinema* pokretom koji je u to vrijeme sve popularniji u svijetu, na što ću se kasnije još osvrtni.

Ceylanova uloga u razvoju autorskog filma u Turskoj je vrlo značajna - na autorskoj razini, no i onoj promidžbenoj. Kao stalni gost filmskih festivala, svoj je autorski pogled na Tursku pronio po Europi i tamo naišao na vrlo dobre reakcije. Zanimljivo je da je njegov rad već na početku bio internacionalno jako cijenjen, a kod turske publike gotovo nezamijećen. On je svojim filmovima svijetu dao pogled na tursku svakodnevicu u čijem se središtu nalazi

nesavršeni, duboko usamljeni pojedinac kojeg je osjetila europska (pogotovo festivalska) publika.

Usamljenost, individualizam, nemogućnost komunikacije

Ceylan od samih početaka stvaranja razvija svoj autorski izričaj kroz teme koje učestalo koristi i razrađuje kroz razne likove. Započinje s vrlo osobnim pričama te ih (pogotovo otkad scenarije piše zajedno sa suprugom, Ebru Ceylan) širi u vrlo univerzalne ljudske preokupacije. U filmu *Čahura* kroz svoje roditelje, koji glume stari bračni par koji živi odvojeno, načima teme ljudske čežnje, uspomena i prolaznosti. Po svojem stilu najeksperimentalniji od njegovih filmova, kroz scene sjećanja, mračne motive i prazninu njihovog zajedništva, ovaj film donosi kolaž o dvoje ljudi koji zbog težine prošlosti ne mogu živjeti zajedno u sadašnjosti. Njihov susret se događa u staroj kući na selu - žena koja iz zatvorenog prostora promatra grane koje se njišu na vjetru, muškarac leži na starom krevetu u mračnoj sobi. "To je „čahura” iz naslova filma, forma izolacije koju si je čovjek sam napravio, a koja ograničava osobni i emotivni razvoj". (Raw, 2017: 141).

Redatelj prvog dugometražnog filma, *Gradić*, bavi se životom u turskom gradiću ponajviše iz vizure djece kojima život postaje sve kompliciraniji kako odrastaju. Kroz impresije redatelj gradi sliku malog grada prikazujući mnoštvo likova i svakodnevnih situacija specifičnih za to mjesto koje i sam vrlo dobro poznaje. U *Svibanjskim oblacima* Ceylan iznosi svoju autobiografsku priču o povratku u rodno mjesto i pokušaju snimanja filma sa svojom obitelji. To je film unutar filma u kojem mladi umjetnik udaljen od života u malom mjestu dolazi u posjetu i promatra promjene u selu. Otac koji se bori za svoju šumu, rođak koji nije uspio upisati fakultet i majka koju godine sve više oslabljuju. Akser i Bayrakdar (2014: 74) u svojoj knjizi govori kako se odnos Muzaffera i njegovog oca može se promatrati "iz vizure specifičnog odnosa urbaniziranog sina i oca koji se drži svoje zemlje, ali i iz vizure očevog svijeta kojeg promatra sin koji se od njega u potpunosti udaljio".

Daleko još uvijek promatra pojedince iz ruralne sredine, no ovog puta "premještene" u glavni grad, Istanbul. Yusuf, ne previše perspektivan mladić, posjećuje svojeg daljeg rođaka, fotografa po imenu Mahmut. Po interesima potpuno drugačiji pojedinci, ova se dvojica nađu u suživotu koji među njima počinje stvarati sve veću distancu. Ceylan ovim filmom snažnije zaokreće svoje stvaranje prema proučavanju ljudskog otuđivanja, samoće, nedostatka i nemogućnosti komunikacije. Hladni i veliki grad širi svoju prazninu i na dvojicu likova. Zavičaj centralnih karaktera u ova tri filma je zapravo mali grad (*kasaba*) iz kojeg odlaze - baš taj "ni selo ni grad" element centralne likove navodi na gubitak identiteta.

Klime se usredotočavaju na jedan neuspješan ljubavni odnos, no ponovno se najviše fokusira na čovjeka kao biće s nemogućnošću povezivanja i ispunjenja. Nuri Bilge u ulozi Ise, njegova žena Ebru u ulozi Bahar - par koji tijekom vrlo tihog, ali tenzičnog ljetnog putovanja prekida svoj odnos. Prešućivanja, zamjaranja i međusobna neshvaćanja izlaze iz svakog kadra u kojem se dvoje nalaze zajedno. Kroz film veoma sporog tempa s uvidom u percepciju oba lika bez previše dijaloga redatelj stvara vrlo opipljivu dramu između dvoje ljudi u rastanku.

Temu odnosa unutar obitelji produbljuje u *Tri majmuna*, filmu koji istražuje nijanse potisnutih emocija u obitelji u kojoj otac prihvata preuzeti krivicu za nesreću koju je skrivio njegov moćni i politički utjecajan šef. Ovaj događaj je samo pokretač problema koji su već duboko ukorijenjeni u odnosima oca i majke te njihovog problematičnog sina. Osim nekomuniciranja, između oca i majke postoji jasno postavljen odnos moći vođen s jedne strane šutnjom, a s druge nasiljem. Trulež vrijednosti u obitelji, ali i širem društvu tema je koju Ceylan nakon ovog filma sve snažnije unosi u svoj rad.

Bilo jednom u Anatoliji ulazi u sferu birokracije, državnih službi i njihove nesposobnosti. Film prati istragu ubojstva u kojoj kroz jednu noć i jutro policijski službenici zajedno s osumnjičenicima traže truplo zakopano negdje u anadoljskoj stepi. Cijela istraga na neki način dočarava tursku birokraciju, politiku i pravdu u malom. Muškarci koji sudjeluju u situaciji prikazani su i kroz niz razgovora u službenom autu - naćimaju se teme od jogurta do bivših žena, pa sve do posla i etike. Iako je film muških karaktera, zanimljivo je kako Ceylan i ovdje uvodi odnos (tj. nepoznavanje odnosa) sa ženama kao dio karaktera svojih muških likova koji jedva međusobno komuniciraju. Zakržljalošć sistema, komunikacije, i na kraju, ljudskog postojanja je razrađena kroz ovaj film.

Još dublje u samog čovjeka, nesavršenog i površnog bića, ulazi filmom *Zimski san*. Aydin je bogati vlasnik hotela u Kapadokiji, malom mjestu u centralnoj Turskoj, i središnji karakter u ovom filmu. Uz njega su njegova sestra Necla i mnogo mlađa žena, Nihal, koje donose svoje probleme i frustracije, ali i iz Aydina izvlaće njegove. Kroz 196 minuta filma, Ceylan otkida slojeve svojih likova i daje nam sve bolji uvid u njihove odnose, no i karakterne postavke koje ih predodređuju za živote kakve vode - usamljene i besmislene. Kao i u *Tri majmuna*, socijalni podkontekst je vrlo izražen i znaćajan pokretać radnji u ovom filmu - odnos Aydina sa svojim najmoprimcima, a i generalno ljudima iz mjesta koji su manje utjecajni (među kojima je i njegova žena, Nihal), oslikava jaz na razini jednog para, obitelji te cijelog društva.

Temu povratka u malo mjesto, socijalne izoliranosti, te ponovno, obitelji, razrađuje u svojem predzadnjem igranom filmu, *Stablo divlje kruške*. Ovaj film obiluje autobiografskim elementima, te na „turski naćin” obrađuje povratak u rodno mjesto, vrlo ćestu temu

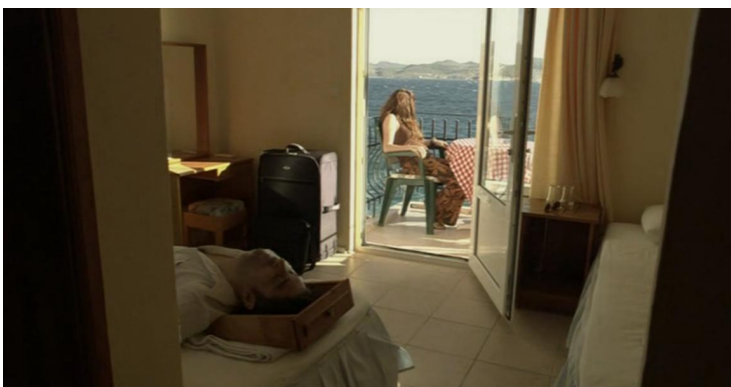
umjetničkog filma. Sjećanja i nostalgija jednog mladog pojedinca spajaju se s problemima odrastanja i surovosti malog mjesta te Ceylan istražuje razvoj odnosa oca i sina kroz malo dulji period. U svim njegovim filmovima prisutna su preispitivanja vrijednosti tradicije koje se susreću sa individualizmom koji nosi drugačiji set vrijednosti. Likovi često prolaze kroz krize koje ne znaju riješiti te zbog toga počinju isplivavati dublji problemi - neiskrenost sa samim sobom i okolinom, nesposobnost, neispunjenost. Ljubav se kao motiv također uvijek provlači kroz njegove filmove, no najčešće poprima oblik čežnje, nostalgije, nedokučivosti. Likovi su u vječnoj potrazi koja zapravo nikad ne nosi potpuno ispunjenje.

Slow Cinema estetika

Slow cinema pokret, koji je u 1990-ima sve više dobivao na važnosti, definitivno je zahvatio i Ceylana. Minimalizam, dugi kadar, korištenje narativnih struktura koje često naglašavaju osjećaje monotonije i praznine - ti nas osjećaji upravo upućuju na estetiku „dosade”, kako ju u svojoj knjizi naziva Emre Çağlayan (2018: 161). Ta dosada nije samo trenutačni nedostatak podražaja ili zanimanja, već je egzistencijalnog karaktera, praznina uzrokovana distanciranjem od zajednice, ali i od sebe i svojih ideala. Takva monotonija i nedostatak smisla velik je dio Ceylanove estetike, a naglašena je kod njegovih likova kroz karakterizaciju, dijaloge, mizanscenu i trajanja.



5. *Daleko (Uzak, 2002.)*



6. *Klime (Iklimler, 2006.)*



7. *Tri majmuna (Üç Maymun, 2008.)*

Takva dosada ide ruku pod ruku s manjkom komunikacije, usamljenošću, gubitkom smisla. Ona se kod Ceylana manifestira još i kroz trajanja, dugačke kadrove, ponavljanja. Njegovi postupci grade vrijeme koje nam daje priliku da postanemo svjesni gledanja - procesa koji se odvija kroz vrijeme i koji “nije sveden samo na objekt promatranja, već na načine na koji ga možemo promatrati”. (Çağlayan, 2018: 195)

Ta trajanja nam dopuštaju da osjetimo nelagodu, besmisao, pustoš. “Trebamo biti strpljivi dok gledamo Ceylanove filmove” kaže Raw (2017: 139) u svojoj knjizi o turskim autorima, referirajući se na njegov *Slow Cinema* način izlaganja (i minutažu njegovih filmova koja stalno raste!). Mnogi *Slow Cinema* ocjenjuju kao dosadan i besmislen, no taj pokret na neklasičan način daje mogućnost gledatelju da se vrlo aktivno unese u promatranje, percipiranje i naposljetku osjećanje onoga što se događa (ili ne događa) na platnu.

Izbjegavanje dijaloga do dominacije dijaloga

Ceylan je svoju filmsku karijeru započeo kratkim filmom *Çahura* koji nije sadržavao dijalog već čistu vizualnu naraciju. Kako je svoju umjetničku karijeru započeo fotografijom, to je bio i nekakav logičan slijed - priču je prenosio kompozicijom, mizanscenom, osvjetljenjem, pokretima u kadru. U svojim prvim dugometražnim filmovima, *Gradić* i *Svibanjski oblaci*, redatelj koristi dijalog iako se već ovdje osjeti tendencija impresionističkim scenama vođenim vizualnim izričajem.

Daleko i *Klime* osnažuju njegovo “izbjegavanje” dijaloga u scenama, tj. to se odražava i kao karakteristika likova koje prikazuje. Ceylan više voli prikazivati suštinu svojih likova kroz njihove samačke, često i skrivene trenutke. U intervjuu s Geoffom Andrewom za *Senses of Cinema* (2004.) kaže: “Ne...ne vjerujem u riječi. Ljudi općenito lažu, ne govore istinu. Istina leži u onome što je skriveno, što se ne izriče.” U *Klimama* ova se izjava manifestira u raspadajućem odnosu dvoje ljudi, dok u *Dalekom* to preuzimaju daleki rođaci. Odnosi koje redatelj prikazuje su zapravo vrlo jasni i bez dijaloških pojašnjavanja. Naravno, neke važne

stvari se izgovaraju, no najčešće u trenucima kada je već prekasno pomiriti razlike te svaki lik ostaje sam za sebe. U filmu *Daleko* općenito je zanimljiv razvoj dijaloga zbog toga što na početku dvojica rođaka održavaju komunikaciju koja postupno nestaje kroz priču. Redatelju postaju zanimljiviji trenutki njihove tišine, nelagode i iziritiranosti.

Tri majmuna ponovno je škrt dijalogom, što je definitivno uzrokovano naravi odnosa u obitelji koja je prikazana, no i redateljevim odabirom načina prikaza njihove svakodnevice kratkim scenama koje prikazuju rutinu. Razgovori su ovdje rijetki i funkcionalni za razvoj priče.

Sljedeća dva ostvarenja čine zaokret - Ceylan u filmovima *Bilo jednom u Anatoliji* i *Zimski san* dijalogom ostvaruje paralelnu priču onome što se događa u fabuli. Dijalozi ovdje ne ocrtavaju samo likove, nego i sliku društva u Turskoj te odnose između ljudi koji pripadaju različitim slojevima i grupacijama tog društva. Iako drugačije od nedostatka dijaloga u ranijoj fazi stvaralaštva, korištenje često 'beskorisnih' dijaloga također upućuju na *Slow Cinema* tradiciju. "Ovi prazni trenutki koji usporavaju i stopiraju razvoj radnje su zaduženi za projiciranje mentalnih stanja likova time što gledatelje tjeraju da osjete zaustavljeno vrijeme. Drugim riječima, oni utjelovljuju karakteristične elemente *Slow Cinema* tradicije: mirnoća ili monotone kretnje, beskorisni dijalozi ili potpuna tišina, atmosfera iznad događaja, i najbitnije, sistematična i pažljiva primjena dugog kadra sa svrhom usporavanja ritma priče". (Çağlayan, 2018: 203) Dijalog je svakako nešto s čime je redatelj eksperimentirao, no u svakom od filmova znao što mu nedostatak ili obilje dijaloga donosi.

Zvuk

Zvuk u Ceylanovim filmovima snažno doprinosi atmosferi. Iako je minimalistička, zvučna slika gradi tišinu na vrlo realističan način. Ceylan u intervjuima kaže da se zbog svojeg prvog dugometražnog filma, *Gradić*, neko vrijeme "bojao" korištenja puno dijaloga zbog neuspješnog snimanja dijela tona na setu. Upravo zbog toga, u većini njegovih filmova zvučna slika igra veliku ulogu. Ona dodatno opisuje lokaciju i godišnje doba u kojima je radnja smještena, što su vrlo često bitne stavke za osjet protoka vremena i promjena u likovima u redateljevom impresionističkom pristupu naraciji. Primjerice, u *Tri majmuna* zvučna slika je bogata atmosferom "ruba grada" - obala, blizina vlaka i buka odrednice su zvuka koji ispunjava prostor i likove. U *Klimama* redatelj izmjenjuje više godišnjih doba te zvuk to prati - zvukovi mora i zrikavaca zamjenjuju zvukovi bljuzge, vjetra i toplih interijera. Često će trenutke tišine ispuniti zvuk televizije ili prometa. Tišina između likova u mnogim scenama postaje dublja i kao da ispunjava duše likova koji si više nemaju što za reći.

Ceylan također koristi izvanprizornu glazbu (najčešće klasičnu) kako bi naglasio emotivna stanja svojih emotivno blokiranih likova. U *Klimama*, *Dalekom*, *Bilo jednom u Anatoliji* i *Zimskom snu* redatelj često na vrlo sličan način uvodi glazbu te ju ne koristi mnogo. U trenutcima u kojima se likovi osamljuju, često nakon nekih duljih scena, glazba ulazi kao element koji naglašava njihovo unutarnje stanje ili emociju. Redatelj je poprilično škrt s glazbom te ona često bude dio samo 'međuscena' te posluži i kao vrlo elegantan prijelaz u novu scenu i situaciju, no s obzirom na minimalizam njegovog izričaja to sasvim dobro funkcionira. Prizorna glazba u filmu *Klime* i *Tri majmuna* - u prvom mala glazbena kutijica koja svira *Für Elise*, a u drugom turska ljubavna pjesma kao zvuk iz Hacerinog mobitela - osim što funkcioniraju kao elementi iz stvarnosti, učestalim korištenjem u filmu ostavljaju i redateljev komentar na likove kojima pripadaju te opisuju njihova stanja.

Uzori

U kritikama Ceylanovih filmova često se spominju njegovi uzori iz svih područja umjetnosti. Od filmskih to su redatelji poput Bressona, Antonionija, Tarkovskog i Bergmana dok iz književnosti dominiraju Čehov i Dostojevski. Stilski, nabrojani su filmaši prethodnici i uzori filmskoj struji kojoj pripada i Ceylan. Stil kojeg odlikuje atmosferičnost, spori ili nikakav razvoj radnje, usamljeni pojedinci koje muče moralne i duševne brige, realistični te minimalistički prikaz svijeta. Preokupacije Ceylanovih likova često su inspirirane Čehovljevim kratkim pričama, te mu ruska književnost pruža nepresušan izvor inspiracije (pogotovo u filmu *Zimski san* u kojem je Čehovljeva kratka priča *Žena* služila kao inspiracija za film, a dio priče iz romana *Braća Karamazovi* je također uveden u film). U filmu *Daleko* glavni lik, Mahmut, bivši pasionirani umjetnik pokušava oživjeti svoju ljubav prema umjetnosti gledanjem filmova Andreja Tarkovskog u svojem dnevnom boravku. Neuspješno, nažalost, pa *Stalkera* zamjenjuje pornografijom. Ceylanovi likovi i njihovo besciljno lutanje slažu se s junacima filmskog modernizma. Ira Jaffe u svojoj knjizi govori kako Isa (kojeg igra Ceylan), glavni lik filma *Klime*, "ima nešto od duhovne ispraznosti koja podsjeća na protagoniste filmova *Avantura* i *Noć*". (Jaffe, 2014: 68) Protagonisti iz svih dijelova svijeta kao da dijele jednaku univerzalnu muku te je izrazito zanimljivo promatrati kako svaki ima svoja kulturna obilježja i drugačiju okolinu, no muče ih isti problemi ljudske egzistencije. Ceylan kompleksnost svojih likova vrlo dobro unosi u tursku svakodnevicu te je njegov stil uvelike okarakteriziran i tim pripadanjem.

03. ANALIZA FILMOVA

Daleko (2002.)

Tri majmuna (2008.)

Zimski san (2014.)

DALEKO (2002.)

Daleko je u Ceylanovom opusu poznat kao njegov „*breakthrough*” film, iako je od početka svoje karijere Ceylan bio zapažen u Europi. *Daleko* ga je vinuo među svjetska imena jer je te godine na Canneskom filmskom festivalu bio u konkurenciji za Zlatnu palmu. Nije ju osvojio, ali je natrag u Tursku donio *Grand Prix* žirija. Glavni glumci, Muzaffer Özdemir i Mehmet Emin Toprak, podijelili su nagradu za glavnu mušku ulogu, iako je Mehmet Emin Toprak (u filmu *Yusuf*), inače Ceylanov rođak, poginuo u nesreći nedugo nakon završetka snimanja.

U Ceylanovom trećem dugometražnom igranom filmu upoznajemo čovjeka kojem u posjetu dolazi rođak iz maloga mjesta kako bi u Istanbulu pronašao posao i osamostalio se. Kao i svaka posjeta, ona počinje trajati dulje od planiranog, i umjesto zbližavanja počinje se događati potpuno udaljavanje dva rođaka. Film je to o otuđenju koje promatramo kroz odnos različitih karaktera u istom prostoru, ali i u ostalim dijelovima života koje vode. Mahmut svoje dane provodi baveći se komercijalnog fotografijom kako bi zaradio (odustao je od bavljenja umjetnošću), gledanjem TV-a na kojem se izmjenjuju Tarkovski i pornografija te povremenim aferama. Mladi Yusuf pak, nakon gubitka posla u tvornici zatvorenoj zbog krize, dolazi u Istanbul te svoje dane provodi “tražeći” posao na brodogradilištu, no zapravo hoda besciljno po snijegom prekrivenom Istanbulu gledajući brodove koji napuštaju luku i žene kojima ne zna prići. Iako su naizgled potpuno različiti, dvojicu rođaka zapravo vežu mnoge karakteristike - obojica su izgubljeni i ne znaju što točno traže, ne znaju kako međusobno razgovarati, a ni kako stupiti u normalan kontakt sa suprotnim spolom.

Ni jedan ljudski glas nije prisutan u prvih sedam minuta filma. Već ovdje redatelj najavljuje, kako ih Jaffe (2014: 75) karakterizira u svojoj analizi, “spore, tihe i represivne tendencije ovog filma”. Prvim kadrom filma Ceylan uspostavlja ritam kojeg će nadograđivati kroz cijeli film - dugi kadrovi koji likove, situacije i lokacije opisuju kroz sitne detalje opažane u trajanju. Kadar traje tri minute - gledamo Yusufov hod kroz snježnu livadu sve do ceste i švenkom na cestu ispratimo i njegovo autostopiranje. To nas dovodi do špice filma koju prati zvuk auta u koji Yusuf ulazi. Sljedeća scena pokazuje nam Mahmuta i njegovu ljubavnicu u vrlo specifično kadriranom prikazu početka njihovog susreta - u fokusu je njegov potiljak, dok se žena svlači u pozadini. Ceylan nam već ovdje Mahmutovim vrpoljenjem i uzdahom daje do

znanja kakav je Mahmutov odnos prema ovoj situaciji i ovoj ženi, a kroz film ćemo shvatiti da je takav i prema svemu ostalome. Ovakav „polovični” uvod glavnih likova, u kojima nemamo čisti prikaz lica likova, vrlo je intencionalan - tim više što je prvi lik čije lice vidimo u blizom planu čuvar Mahmetove zgrade, čovjek koji se u filmu neće razviti puno više od dvije prolazne scene. On promotri ženu koja je izišla iz Mahmutovog stana i isprati ju dugim, naoko značajnim pogledom - iako mjesto radnje više nije mali grad, ljudi vole zabadati nos u tuđe poslove. Mahmetovo čišćenje nakon odnosa i ignoriranje majčinog poziva iste večeri uvod su u sljedećih nekoliko kadrova-scena koji čine sekvencu kojom upoznajemo Mahmuta. Kadrovi-scene su vrlo česti u Ceylanovim filmovima, pogotovo u prikazima rutine. Njihovo trajanje nam daje i vremena da osvještavamo sve ono što nije “ono što se događa u kadru” - pozadinu, atmosferu, sitne pokrete, nezadovoljstvo, samoću.



8a.



8b.



8c.



8d.

Prikaz Yusufa je simpatičniji na prvu jer je on mlad i „zelen” - još je uvijek zainteresiran za svijet oko sebe. U velikom gradu za njega ne postoji rutina tako da su njegove scene i malo razigranije. Dolaskom ispred Mahmutove zgradu on susreće mnoge ljude - simpatičnog vratara zgrade, susjede i ženu iz susjedstva koju kroz film promatra i ona mu postaje simpatija iz daljine. Njegove su scene (kroz cijeli film) obilježene radnjama lutanja i promatranja - redatelj zbog toga u njegovim scenama koristi mnoge subjektivne kadrove.



9a.



9b.



10.

Prva Yusufova šetnja Istanbulom prolazi u dugom hodanju i promatranju okoline, točnije, parova i brodova. Isplovljavanje broda i početak putovanja te zaljubljeni parovi i bliskost koju

dijele nešto su što Yusuf također priželjkuje, ali isto tako promatra s distancom, jer ne zna kako ih ostvariti. S druge strane, olupine nasukanog starog broda koje primjećuje na obali vrlo jasno simboliziraju Yusufovog starijeg rođaka. Njihova međusobna interakcija u stanu je zanimljiva jer osim što nosi karakteristična stajališta likova, promatrana kroz cjelinu ona vrlo jasno opisuje njihov odnos. U sceni njihove prve zajedničke večere razgovor je vrlo normalan, čak i relativno otvoren, no kroz film njihova komunikacija se gubi sve više, sve dok na kraju neiskomunicirane stvari izađu kroz svađu.

Scena dijaloga s Mahmutovim prijateljima fotografima je vrlo zanimljiva jer nam donosi saznanja o Mahmutovom odnosu prema poslu i svojim afinitetima. Mahmut vrlo jasno izražava svoje stavove o tome kako je fotografija mrtva, planine su mrtve, sve je mrtvo. Ideali su nestali, a on se polako distancira od ikakve mogućnosti da mu je nešto na ovom svijetu važno ili blisko.



11a.



11b.

“Iako je Mahmut možda oduvijek bio ‘odsutan od svijeta ali i od sebe samog’ u odnosu prema ljubavnici, majci, ženi i ostalima, čini se da je jednom apsolutno vjerovao u film i fotografiju kao umjetnost. U ovim se izjavama Daleko približava izražavanju Mahmutovog propalog žara i predanosti, njegove udaljenosti od drugih i samoga sebe”. (Jaffe, 2014: 80)

Način raskadriravanja dijaloških scena je vrlo specifičan - gotovo svaka je raskadrirana na način da gledamo samo “jednu stranu” - nikada ne promatramo oba sugovornika u interakciji. Ceylan time naglašava jednostranost izražavanja stavova, misli i emocija kod svojih likova te nemogućnost stvarne komunikacije među njima. Kroz duljinu kadra daje mogućnost

primjećivanja detalja u mimici likova koji svim snagama pokušavaju sakriti svoje stvarne emocije.



12a.



12b.

Nelagoda je također nešto što Ceylan voli naglasiti u scenama s dvoje likova. Susret Yusufa i prolaznice koja mu se sviđa (Ebru Ceylan) u situaciji gdje zajedno čekaju vratara postaje vrlo neugodan - Yusuf ne uspijeva sakriti želju za interakcijom, ali ne uspijeva ni potaknuti bilokakav razgovor. Osim dvoplana u kojem sami stoje oko pola minute, nakon gašenja svjetla u hodniku, promatramo ih još oko minutu u blizim planovima kako stoje u tišini i nelagodi. Gašenje svjetla prirodan je i komičan detalj koji dodatno naglašava koliko vremena je prošlo dok su stajali, tj. vrijeme trajanja kadra. Kadriranjem Ceylan naglašava njihovu statičnost paralelnu vertikalni ulaznih vrata u pozadini, a dugo trajanje kadra dodatno stavlja naglasak i na dijagonalne i kružne oblike stepenica, na koje se Yusuf opušteno nasloni, u nadi da će isto tako opušteno započeti razgovor s Ebru. Emre Çağlayan (2018: 207) u svojoj knjizi kaže kako je to “u suštini scena o čekanju: i u pogledu na ono što likovi proživljavaju, a u pogledu na našu, gledateljsku poziciju”.

Njihov se „odnos” zapravo i razvija kroz film, no vrlo jednostrano. Yusuf u još jednoj sceni promatra Ebru kroz prozor, a vrhunac se događa u drugoj trećini filma kada ju (vrlo infantilno) odluči pratiti po gradu, promatra ju iz grmlja te razmišlja o tome da joj priđe - naravno, bezuspješno. Osim totala u kojem u prvom planu vidimo sakrivenog Yusufa, a u drugom djevojku koja čeka dečka, redatelj u situaciju ulazi i bliže i time naglašava Yusufovo uzbuđenje i naposljetku razočaranje kada se njegov plan ne odigra kako je htio. U scenu uvodi i čovjeka sakrivenog iza drugog dijela grmlja koji primijeti Yusufa i po izmjeni pogleda zaključujemo da je on tu zbog istog razloga kao i Yusuf. Takvi komični trenutci naglašavaju

absurdnost ljudske prirode i ponašanja. Mahmutu voajeristički trenutci također nisu nepoznati. Nakon bolnog susreta s bivšom ženom kada mu objavljuje da odlazi, prvi ga puta u filmu vidimo u krupnom planu kako promatra njezin balkon iz auta ispred zgrade, a istu stvar ponavlja pred kraj filma, na aerodromu, promatrajući je kako odlazi u Kanadu. Ponavljanje radnji ovim likovima nije strano i Ceylan to naglašava scenama koje jasno prikazuju njihovu beživotnost i nemogućnost za promjenom. Jedna od takvih radnji je i gledanje televizora, posebno ako su žene na programu.



13a.



13b.



14.

„*Slow Cinema* trenutak” koji bih voljela istaknuti je scena koja se također odigrava ispred televizije, pri kraju prve trećine filma. Prvi kadar scene traje oko tri minute i petnaest sekundi - dvojica rođaka beživotno gledaju *Stalkera* Andreja Tarkovskog, film kojeg je Mahmut upalio kako bi oživio svoje stare strasti, ili možda da se „riješi” Yusufa. To pomislimo u trenutku kada Yusuf odluči otići na spavanje, jer Mahmut odmah nakon toga upali pornografiju. Kadar traje dovoljno dugo da ispratimo Mahmutov tok misli - promatranje je li Yusuf otišao, čuje li ga, može li se opustiti i uživati. Taj kadar se prekida kadrom Yusufovog

skrivenog telefonskog razgovora s obitelji, no nakon nekih minuta i trideset sekundi se ponovno vraćamo na kadar ispred televizora. Život u skrivanju im obojici ide od ruke. Yusuf se ipak nenadano vraća u sobu, a Mahmut to shvati i brzo prebacuje program. Sljedeće dvije i pol minute (u istom totalu sobe) protječu u Mahmutovoj nelagodi i frustraciji rođakom - kadar koji vrlo dobro opisuje njihov sveukupni odnos tijekom posjete. Yusuf Mahmutu predstavlja vanjski element koji ometa njegovu rutinu i život u kojem odgovara samo i isključivo sebi. Minimalizam u korištenju filmskih izražajnih sredstava, prepuštanje dugim kadrovima i organska gluma glavnih glumaca rezultira stvaranjem raznih dojmova u gledatelju.

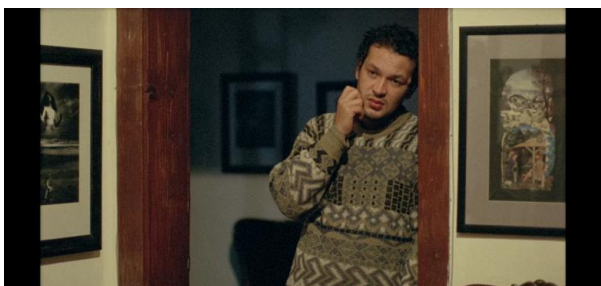
Represija - riječi, reakcija i emocija - glavno je obilježje Mahmutovog funkcioniranja. Jedna od dvije situacije kada nešto izađe na površinu je trenutak u kojem se obruši na Yusufa i kaže mu sve što misli o njemu. Svađa započinje u širem dvoplanu nakon čega se Mahmut zaustavlja i pokušava se maknuti u drugu sobu i fotografirati - pokušava potisnuti tu ljutnju. Međutim, toliko ga nervira Yusufova prisutnost da se vraća i svađa se nastavlja, ovoga puta u blizim planovima. Mahmut prikazan u bližim planovima nego Yusuf vrlo neposredno pokazuje koliko je nezadovoljan njegovim prisustvom, ali i svime što ga okružuje - na vidjelo napokon izlazi barem dio nezadovoljstva koje osjeća. Ovo je također jedina dijaloška scena gdje postoji aktivna izmjena plana i kontraplanova.



15a.



15b.



15c.



15d.

Ovaj Mahmutov monolog opisuje odnos prema okolini koju je odgurnuo izolirajući se kao individualac koji nikome ništa ne duguje, i ne želi ništa ni od koga.

Drugi trenutak je Mahmutov san koji se događa nekoliko scena poslije. Nakon što mu je bivša žena rekla da odlazi, Mahmut sanja kako se sve oko njega raspada dok sjedi ispred televizije. Redatelj ovdje koristi *slow-motion* tehniku prvi puta u filmu kako bi vrlo efektno opisao Mahmutov prodor nesvjesnog u snu. Mahmut se budi u totalu, vidno uznemiren što gubi kontrolu nad svime što već dugo vrijeme skriva ispod tvrde vanjštine. U scenama nakon te nema više prikaza rutine kao s početka, te imamo dojam da se neka promjena u Mahmutu ipak dogodila. Tek sada vidimo njegove subjektivne kadrove - jutro i brod koji isplovljava - a u sljedećoj sceni njegovu bivšu ženu koju promatra iz daljine na aerodromu. Ceylan se ponovno igra s izmjenama planova kojim prikazuje Mahmuta i ženu koju promatra. Dok njezini kadrovi postaju uži, Mahmutovi iz blizog postaju širi - odlazak žene koju je volio (a možda još uvijek i voli) označuje krajnji korak prema potpunom 'udaljavanju' i samoći. Povratak u stan donosi još jedan subjektivni kadar. Ključevi ostavljeni u hodniku daju nam do znanja da je i Yusuf otišao od njega i krenuo dalje.

Završna scena filma u sveukupno pet kadrova ostavlja nas da zajedno s Mahmutom osjetimo prazninu i prolaznost koja ga obuzima. Posljednji kadar, u kojem redatelj koristi sporu vožnju prema Mahmutovom licu traje malo više od dvije minute. U trenutku kada mu je jasno da su i zadnjih dvoje uključenih u njegov život otišli, on pali cigaretu i ostaje promatrati valove - možda dopušta da ga napokon obuzme emocija, a možda samo radi pauzu od identične rutine s početka kojoj će se upravo vratiti. Što gledatelju sigurno ostaje jest osjećaj da je Mahmut sam samcat na ovome svijetu.



16a(1).



16a(2).



16a(3).

TRI MAJMUNA (2008.)

Drugi film koji ću analizirati je *Tri majmuna* iz 2008. godine. U ovom filmu Ceylan tematizira odnose unutar obitelji u kojoj nedostatak komunikacije i trauma iz prošlosti uništavaju i zajednicu i pojedinca. Šef oca obitelji, Eyupa, na mračnoj cesti usred noći usmrti pješaka te zamoli Eyupa da preuzme krivicu i ode u zatvor umjesto njega kako ne bi svojim postupkom ugrozio rastuću političku karijeru. Za to mu ponudi i odštetu te Eyup pristaje. Ovim događajem započinje film, no i niz događaja koji će naćeti potpuni raspad obitelji koja je već dugo u lošem stadiju. Eyupova žena, Hacer, zapoćinje aferu s muževim šefom te se u potpunosti prepušta sanjarenju o svojoj ljubavnoj prići, dok sin Ismail to shvaća i odlučuje uzeti stvari u svoje ruke. Elementi političkog trilera samo su niti koje nas uvode u promatranje troje pojedinaca iz obitelji u kojoj su odnosi postavljeni hijerarhijski, te se komunikacija bazira na naredbama, prijetnjama i prešućivanju. "Teme su dakako opet tipično ceylanovske, a svode se na bavljenje manje ili više senzibilnim dušama zarobljenima u egzistencijalnim slijepim ulicama, i na analizu obitelji koja se pokušava održati na okupu, obitelj čiji opstanak podjednako ugrožavaju vanjski svijet koliko i autodestruktivni nagoni njezinih članova". (Grozđanić, 2009: 242)

Film zapoćinje vrlo sporom scenom u kojoj političar Servet vozi mračnom cestom te pogazi prolaznika. Prvi kadar, u trajanju od četrdesetak sekundi, u blizom planu prikazuje njegovo pospano lice u vožnji. Zatim u totalu pratimo kako auto ulazi u mrak i nestaje, a nedugo zatim ćuje se škripa auta. Sljedeći kadar nam otkriva cijelu situaciju, no najbitnije, odnos Serveta prema učinjenome - Servetov auto pokraj mrtvog tijela na cesti zapravo otkrivaju farovi drugog auta koji prolazi istom cestom, zbog ćega se Servet sakrije. Nakon što drugi auto prođe (uz, naravno,

dovoljno vremena da vozač zapamti Servetove tablice), Servet izlazi te se vraća u auto, sav ustrašen briše volan i ruke te odlučuje pobjeći s mjesta nesreće. Zadnji kadar ove scene je još jedan polutotal ceste sa mrtvim tijelom - iako informacijski nepotreban, naglašava tmurnu atmosferu i nemilosrdnost cijele situacije koja će se preliti na cijeli film. Ceylan ponavlja postupak iz filma *Daleko* te naslov i uvodnu špicu upotpunjuje zvukom u *off*-u. Čujemo kišu i zvonjavu mobitela usred noći, čime se spaja prva sekvenca i novi likovi koje ćemo tek upoznati. Prvi lik iz obitelji kojeg upoznajemo je Eyup, otac te Servetov privatni vozač. On se javlja na mobitel te se u sljedećih osam kadrova odigrava dogovor koji će kroz sljedećih devet mjeseci ugroziti Eyupa, cijelu njegovu obitelj, a u konačnici i Serveta. U kadru u kojem Eyup hoda ulicom započinje *off* Servetovog "govora", točnije molba da mu spasi političku karijeru preuzimanjem krivice.

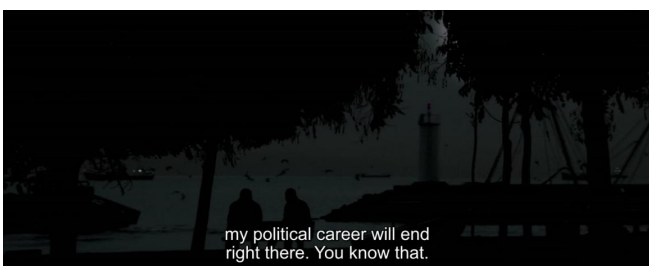


17a.

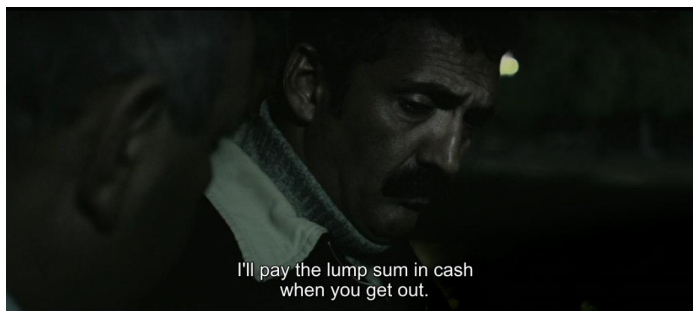


17b.

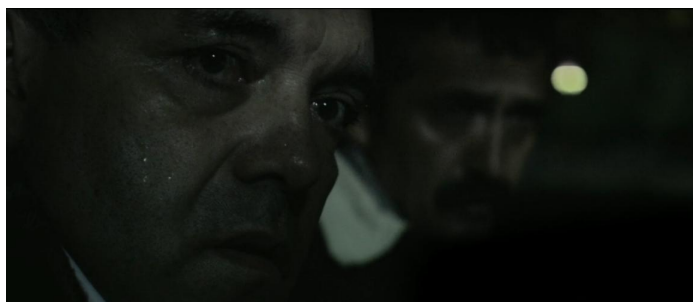
Odnos moći vrlo je jasan već od trenutka u kojem Eyup preko telefona pristaje naći se sa šefom, sve do trenutka u kojem pristaje na ponudu. Mjesto nalaženja - obala blizu svjetionika, gdje brodovi prolaze i grad se budi - nadalje gradi mračnu atmosferu i na prvu ne otkriva lica dvojice kolega. Tek pred kraj razgovora ulazimo u krupni kadar Eyupa koji nam vrlo jasno odaje da on nema izbora, tj. da je njihovim socijalnim statusom sve već predodređeno. Servetov prestravljeni pogled prema crvenom svjetlu svjetionika simbolički upotpunjuje stanje njegovog duha, ali i stravičnost situacije koja se upravo dogodila.



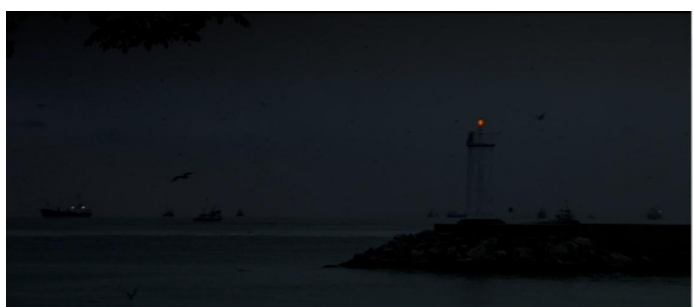
17c.



17d.



17e.



17f.

Zadnja scena u toj noći odigrava se Eyupovim povratkom doma, gdje u totalu sjeda na krevet pokraj žene, promatra ključeve auta koje mu je dao šef te okreće glavu na prozor iz kojeg se čuje zvuk vlaka - vrlo prepoznatljiv zvuk koji će se provlačiti kroz cijeli film. Stan u kojem žive Eyup i njegova obitelj nalazi se u zgradi iznad željezničke pruge, na siromašnom rubu grada, te taj intenzivan zvuk prati svakodnevicu troje likova. Nakon ove scene dolazi dan te slijede scene koje su neodređeno udaljene od noći sudara - eliptičnom montažom Ceylan kroz cijeli film pravi velike skokove u vremenu koji postaju jasni tek po rijetkim detaljima u kadru, s obzirom na to da monotona svakodnevica obitelji vrlo često izgleda jednako. Na polovici filma, kada otac izađe iz zatvora, potvrđeno nam je da su te elipse prisutne, pogotovo uoči završetka njegovog devetomjesečnog boravka u zatvoru. Takvo odnošenje prema vremenu često je prisutno u Ceylanovim filmovima - vrijeme je u potpunosti određeno zbivanjima, reakcijama likova na ta zbivanja i njihovim emotivnim stanjima.

Zanimljivo je što Ceylan izbjegava prikaz reakcije majke i sina na Eyupovu odluku da ode u zatvor umjesto šefa - njih dvoje vrlo normalno nastavljaju svakodnevnicu u prvoj polovici filma. Majku, Hacer, prvi puta vidimo pokraj Eyupa u krevetu, ali upoznajemo ju tek u sceni nakon, gdje nježno zalijeva biljke te budi sina da ne zakasni na vlak. Sina Ismaila upoznajemo na

spavanju te već iz poze i njegove razbacane sobe stvaramo dojam o njemu. Njih su dvoje okosnica prve polovice filma. Gotovo sav dijalog u početku filma odnosi se na Ismailov odnos prema fakultetu i traženje posla, tj. njegovo neuspješno polaganje ispita. Njegova problematičnost postaje najjasnija u sceni u kojoj se navečer iz izlaska vraća kući krvav, pretučen. Nakon majčinog subjektivnog kadra u kojem vidimo krvavog Ismaila, redatelj prelazi na nju u krupnom kadru te nam je iz pogleda jasno da odlučuje nešto poduzeti. Ta scena za sobom odmah vuče sljedeću, u kojoj Hacer odlučuje pomoći sinu. U scenu ponovno ulazimo Hacerinim poprilično dugim subjektivnim kadrom Serveta (čega na početku nismo svjesni) loji se ponaša kao da Hacer nije s njime u prostoriji. Servet vodi telefonski razgovor iz kojeg je ponovno jasno kakav je jadnik kada ga se stavi u širi kontekst njegovog političkog posla i utjecaja. Vraćamo se na Hacerin krupni plan u kojem promatra tog “moćnog” čovjeka kako se koprea u razgovoru s suradnikom.



18a.

We said we'd sacrifice everything
for the party, didn't we?



18b.



18c.



18d.

Hacer mu izaziva nelagodu svojim prisutnošću te joj on pristaje dati mužev novac unaprijed. Odnos moću u sceni mijenja se kada Hacerin mobitel počne zvoniti. Dramatična ljubavna pjesma koja krene svirati izazove nelagodu Hacer te se ona tako “ogoljena” pogledom krene ispričavati zbog pjesme i zalutalog mobitela. Hacer više nije krupnom, već u blizom planu te dok kopa po torbici krene vaditi razne sitnice i praviti nelagodne izraze lica dok ju Servet promatra - iz promatrača ona postaje promatrana, te se njezino ponašanje i Servetov pogled potpuno izmijene.



18e.



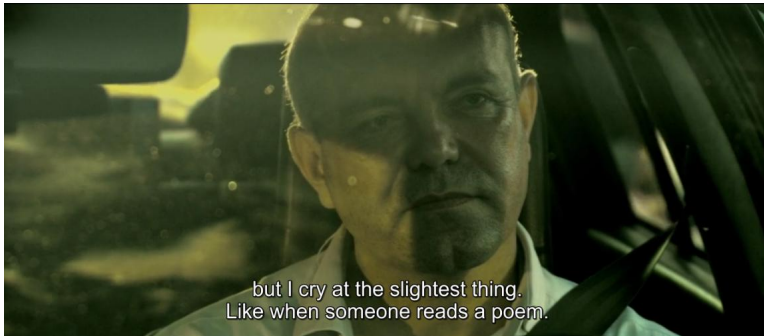
18f.

Servet u ovom trenutku uočava njezinu nelagodu i strah. Mikroekspresije likova u dugim kadrovima govore nam o njihovim trenutnim stanjima, ali i o njihovom širem položaju u društvu. Nakon što se Servet udalji kako bi se rashladio kod ventilatora, Hacer izađe iz ureda te ju on promotri još jednom kroz prozor. Njegove su ekspresije sada drugačije i osjeti se da Hacer promatra “drugačijim očima”.

U sljedećoj sceni spušta se i nagovara Hacer da ju do doma odveze autom u kojem joj počinje pričati priču o sebi kao poštenom čovjeku i emotivcu. Ceylan u autu koristi krupne kadrove i Servetov monolog stavlja u *off* čime stvara pomalo melodramatični prizor - baš onakav kakvim ga sam Servet pokušava stvoriti za naivnu Hacer. Ironični pristup liku Serveta govori o Ceylanovom odnosu prema lokalnoj političkoj sceni koju Servet predstavlja.



19a.



19b.

Ceylan se voli koristiti elementima melodrame koji su ukorijenjeni u tursku tradiciju i priče. To mu neće biti strano ni u nadolazećim filmovima. Ljubav, strast i izdaja postaju dio pripovijesti koju gura Hacerin lik, jedini relevantan ženski lik u filmu. Zanimljivo je što on takve elemente kombinira sa stilskim izričajem koji ima uporište u sporosti, supresiji i trajanju - “uz bavljenje intrigantnim egzistencijalističkim motivima, seksualnom, političkom, duhovnom, i inim opresijama, te pojedinčevim otuđenjem u jednoličnoj no detaljno predočenoj svakodnevicu, tu su i primjereno spora naracija, efektni dugi statični kadrovi, često minimalistička režija, sugeriranje bogatih i burnih intimnih svjetova protagonista te neprimjetno izvedeni vremenski skokovi”. (Grozđanić, 2004: 242)

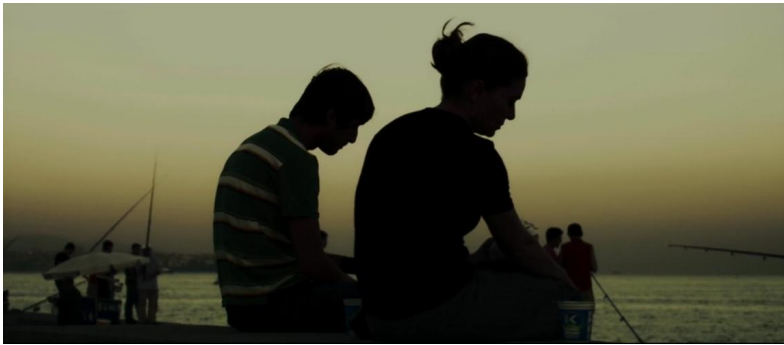
Mrtvo vrijeme je glavni element između događanja u ovom filmu. Stvara se dojam prolaska vremena u kojem se ne događa ništa osim dosade i čekanja Servetovog novca kao nekakve spasonosne promjene. Ceylan na razini cijelog filma ostvaruje duge sekvence tišine i monotonije korištenjem fiksnih kutova kamere, statičnosti kadrova, repetitivnim dizajnom zvuka te elipsama u montaži. Također, valja naglasiti koloristički izričaj ovog filma koji mu daje na (doslovno rečeno) težini. Snažan kontrast i žuti tonovi tijekom dugačkih dnevnih scena ostavljaju dojam nepodnošljive vrućine i vlage - gotovo kao da će uvijek minutu nakon kadra pasti dugo čekana kiša. Sparina postaje opipljiv dio kadra.



20.



21.



22.

Ismail se počinje isticati kao lik u periodu iščekivanja Servetovih novaca kada uoči majčinu tajnovitost i učestale pozive na mobitelu - tada on preuzima ulogu promatrača. Promatra ju dok se spremaju za vjenčanje i u sali, no ignorira to. Njegove sumnje na simbolički način isplivaju tijekom scene na kolodvoru dan poslije. Njegov put do kolodvora ispraćen je u dugim širokim kadrovima, gdje Ismail skače preko ograde i hoda do stanice po vrućem danu te kupuje kartu. Nakon što sjedne, redatelj nas prebacuje u blizi plan te uočavamo da ga počinje obuzimati malaksalost. Trajanje tog kadra u kojem vrućina isijava, čuje se samo škripa vlakova i osjeti znoj na Ismailovom licu osnažuje osjećaj nelagode. Slijedi subjektivni kadar vlakova koji prolaze, no vrlo neodređeno iskadriran - kao da Ismail pokušava uhvatiti u pogled nešto iza samih vlakova. Nakon toga Ceylan koristi bočni kadar u *slow-motionu* u kojem se više ništa ne čuje normalno, ostaje samo Ismailovo teško disanje. U ovom trenutku smo u potpunosti u njegovom doživljaju realnosti, no to traje samo nekoliko sekundi, nakon čega Ismail naglo povraća.



23a.



23b.



23c.



23d.

Iako fizički opravdano vrućinom i sinoćnim pijenjem, muka se događa Ismailu u vrlo simboličnom trenutku - “unutrašnja senzacija” ga nagna da se vrati kući i otkrije majčinu nevjeru. Ceylan voli ovakve intervencije u svojem radu - koliko god priča imala uporište u surovj realnosti, neke situacije su jednostavno izazvane neopipljivim, sakrivenim i nesvjesnim.

Rez na povratak u stan donosi sporu, opuštenu scenu razvlačenja po kuhinji do trenutka u kojem Ismail shvaća da u stanu nije sam. Voajeristički pogled kroz ključanicu u majčinu sobu i promatranje Serveta iz daljine kako izlazi iz zgrade potvrđuju mu sumnje. Ovaj trenutak je ključan za razvoj Ismailovog lika i daljnje poteze. Svađa s majkom, spavanje na kolodvoru te odlazak do oca u zatvor dovode ga do ruba iscrpljenosti koji rezultira potpunim prodorom težine njegove podsvjesti kada se vrati u stan i pronade novac u koverti. Ismail legne na krevet u širem planu te se sve oko njega ponovno počne usporavati. Cijela scena odigrava se u *slow-motionu*, a njegov subjektivni kadar zamućenog pogleda prema vratima odjednom ispunjava nekakva mala izobličena silueta. Shvaćamo da smo ponovno u njegovoj percepciji realnosti. Sva težina proteklih događaja isplivala je u obliku posjete malog brata koji se, sudeći po kadru u kojem ga vidimo jasnije, utopio.



24a.



24b.



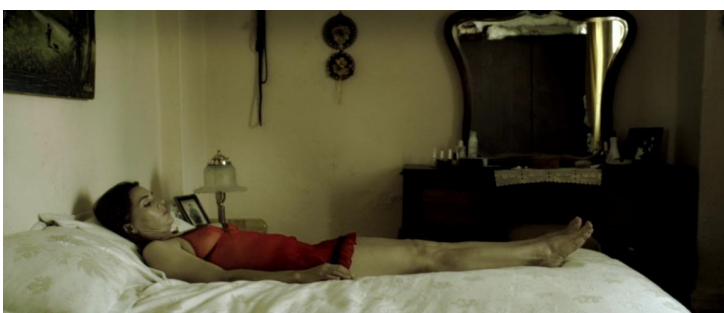
24c.



24d.

Ceylan ovako važnu informaciju namjerno odgađa do druge polovice filma, tj. on sporo gradi disfunkcionalnu svakodnevicu ove obitelji polako otkidajući sloj po sloj njihovog ponašanja kako bi nas doveo do ovog saznanja. Također polako gradi tenziju kako bi se dugo represirane emocije u likovima probudile. Ova scena, osim emotivne težine koju nosi, također je i prekretnica zbog toga što nakon nje “preskačemo” dulji period vremena, tj. događa se elipsa nakon koje je Eyup izašao iz zatvora.

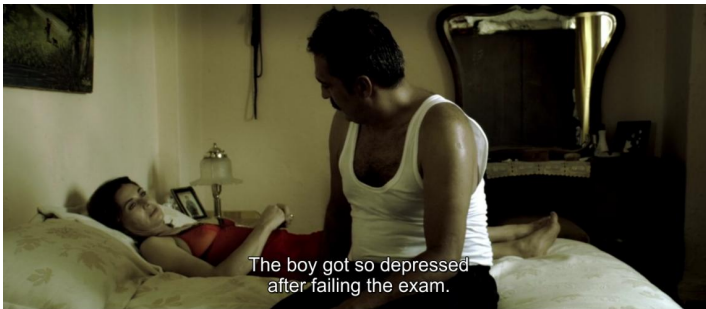
U drugoj polovici filma emocije se bude i u roditeljima te saznajemo puno više o njihovom međudobnom odnosu. Sva surovost prikazana je u sceni u spavaćoj sobi gdje Hacer dočekuje svojeg muža nakon devet mjeseci u zatvoru. Njezin crveni negligže govori jedno, ali nelagodna poza u kojoj ga dočekuje govori drugo - naslućujemo da nešto nije u redu u odnosu dvoje supružnika. Eyup se u kadru sporo približava Hacer, ispituje ju o tome je li ona ta koja je šefa unaprijed tražila novac i svakom bližom pozicijom nad njom uspostavlja malo veću dominaciju. Na kraju ju fizički napada te njegovi dodiri vrlo brzo iz prividne nježnosti prelaze u nasilje. Ceylan u ovom dijelu scene gradi napetost kroz kretanje likova u kadru - spori neodređeni pokreti koji bude nelagodu vode do okršaja i ispoljavanja agresije. Sve se odigrava u srednjem planu na krevetu.



25a.



25b.



25c.

The boy got so depressed
after failing the exam.



25d.

Well what? He paid it later.
Why the interrogation?

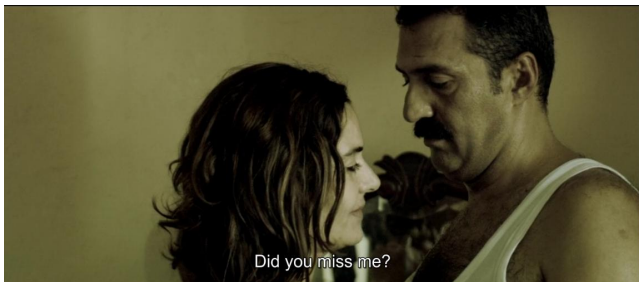


25e.

Nakon Eyupovog ljutitog izlaska i povratka u sobu, kamera se približava likovima te daljnji razvoj scene proučavamo u blizom dvoplanu. Ovakva pokretna kamera korak je izvan standarda ovog filma (a i ostalih Ceylanovih filmova) te ju on koristi za scenu najnabijeniju tenzijama u kojoj otkriva svu tamu odnosa ljudi koje prikazuje.



26a.



26b.



26c.



26d.

Muško-ženski odnosi u Ceylanovim filmovima uvijek su daleko od “idealnih”, ali u ovom filmu su dovedeni do dna, u moralnom, a i u tjelesnom smislu. Ljudi s duboko zakopanim traumama, opterećeni prividnim osjećajem časti i dominacije nisu u mogućnosti živjeti u normalnoj zajednici. Osuđeni na osiguravanje egzistencije, primorani su ostati u svojim nepropusnim čahurama te kao tri majmuna “ne vidjeti, ne slušati i ne govoriti zlo” - ali u ovom slučaju kako bi zavarali sami sebe te sustavno izbjegavali ono loše i trulo u sebi samima. Smrt duše u pojedincu i zajednici postaje neizbježna te se niz bolnih događaja vežu jedan na drugi. “Ceylan konstantno uspostavlja veze između događaja; događaji se ne razvijaju pod utjecajem likova; likovi ne vladaju događajima; svaki događaj uzrokuje novi mijenjajući se neovisno o namjerama i svrsi uključenih likova”. (Akser i Baryakdar, 2014: 80)

Tako i naivna i istraumatizirana Hacer počinje patiti za Servetom i velikom ljubavi koju je probudio u njoj. Niz eliptičnih kadrova-scena u kojima ga zove na mobitel, tužno gleda u more te ga promatra ispred njegove zgrade očajni su potezi kojima ga želi vratiti u svoj život. Sve to eskalira u sceni nabijenoj (ponovno jednostranom) strašću gdje na litici pokraj mora Hacer izjavljuje ljubav Servetu. Ceylan ovu scenu drži u trominutnom totalu koji ne postaje dosadan ni u jednom trenutku - agresivno pružanje i agresivno odbijanje ljubavi odigrava se kroz niz tjelesnih pokreta i interakcija dva tijela koja gledamo u daljini. Ovako redatelj izbjegava patetičnost u prikazu, a ističe i apsurdnost cijele situacije. Scena nenadano završava u drugom,

širokom bočnom kadru “sakrivenom” iza grana stabala - sugerirajući da ih je netko - Ismail ili Eyup - možda i promatrao. Tamni oblaci u ovom totalu dodaju na dramatičnosti, a atmosfera u zraku (potpomognuta lokacijama i kolorom) odaje dojam zagađenog i otužnog okruženja, što je karakteristika cijelog filma. “Oblačno nebo i zlokobni oblaci evociraju ne toliko neku slikovitu, romantičnu transcendenciju, koliko zrak zagađen nedjelima koji se nadvija nad ljude koji su morali provoditi svoj svakodnevni život kroz desetljeća političkih prevrata, moralne korupcije i ekonomske stagnacije, smrvljeni ispod tereta krivnje, poniženja i istrošenog ponosa”. (Eskinazi, 2009)



27.



28.



29.

Zadnjih dvadeset i pet minuta filma događa se situacija koja će obitelj stjerati u kut - Ismail ubija Serveta (što naravno, redatelj ne odlučuje prikazati) te roditeljima nabije istragu na leđa jer policija otkriva da je Servet Hacer slao poruke. Ni istragu Ceylan ne prikazuje detaljno - u kadru ispitivanja Eyupa vidimo samo kako mu istražitelj implicitno daje do znanja da mu je žena imala aferu sa šefom. Tu se događa i Eyupov krah te isplivava i njegova ranjivost. U sceni na krevetu, Eyup leži sam u suzama te ga s leđa zagrla malena ručica, pružeci mu jedinu potporu u tom trenutku. Trauma kod njega isplivava kad shvaća da je izdan i ostavljen od strane obitelji. On ovdje doživljava još jedno priviđenje - Hacer koja se penje na ogradu od balkona - koja je kombinacija podsvjesnih želja i strahova koji ga obuzimaju u tom kritičnom trenutku. Ceylan Eyupa ovdje prikazuje u krupnom planu držeći njegovo lice puno nemira dugo u kadru te ga presijeca detaljem očiju oko kojih se nakuplja znoj. Vraća se do balkona te u drugom subjektivnom kadru u kojem Hacer i Ismail sjede na balkonu shvaćamo da smo vidjeli njegovo priviđenje, ne realnost.

Svaki od likova na neki način doživljava svoj raspad te je u završnici cijela obitelj na dnu. Cijeli taj dio je nabijen neizgovorenim emocijama koje polagano isplivavaju te se redatelj koristi bližim planovima nego inače. Dok sjede za kuhinjskim stolom izmjenjuju se kadrovi svih likova - zajednički cilj rađa se jedino u kriznoj situaciji Ismailove krivice za ubojstvo. Sve ovo rezultira time da Eyup nagovara mladog vlasnika kafića da preuzme krivicu za Servetovo ubojstvo i spasi mu sina, za što će mu dati novčanu kompenzaciju. Ovime Ceylan zaokružuje strukturu filma te naglašava još jednom surovost i nepoštenje društvene hijerarhije.

ZIMSKI SAN (2014.)

Kao treći film za analizu odabrala sam *Zimski san*, redateljev film iz 2014. godine. Ova psihološka drama (po nekima i “tragikomedija”) u trajanju od tri sata i šesnaest minuta na filmskom festivalu u Cannesu osvojila je Zlatnu palmu. Po mnogima ovo nije redateljev najbolji film, no nekim se svojim postupcima snažno odvaja od ostatka njegovih filmova te ne može ostati nezapažen. Po karakteru mnogih svojih scena ovaj film odaje dojam izlaganja kao u romanu - odnose likova, njihovu prošlost i sadašnje stanje uma saznajemo kroz duge dijaloške scene koje podsjećaju na pasuse iz ruske klasične književnosti. U ovom se filmu vrlo jasno vidi koliki su utjecaj na redatelja imali pisci poput Dostojevskog, Čehova, Shakespearea i drugih. Također, Ceylan kaže da je u ovom filmu pokušao prikazati kazalište na filmu, a sam scenarij je imao oko 180 stranica. Ovime se u *Zimskom snu* udaljava od filmskog izričaja iz prethodna dva analizirana filma, no svejedno kroz film vrlo jasno prepoznamo njegov autorski potpis. Scene nisu većinski

u jednom kadru, raskadriranije su te “uzimaju svoje vrijeme” da bi se razvile kroz duge i razrađene dijaloge.

Radnja je smještena u središnju Anatoliju, u malo mjesto po imenu Kapadokija. Ova lokacija i atmosfera koja ju okružuje definitivno je nešto što redatelju pomaže u gradnji svakodnevice likova. Peter Bradshaw (2014.) u svojoj recenziji filma za Guardian kaže: “To je film čija geografija ima zastrašujuću veličinu: golema, zimska ravnica sa svojim stjenovitim oblicima često izgleda kao strana planeta ili planet na kojem su likovi koje vidimo posljednji preostali ljudi”. Aydin i njegova sestra Necla tamo su od oca naslijedili nekretnine koje iznajmljuju te vode očev mali hotel, a u kući s njima živi i Nihal, Aydinova znatno mlađa žena.

U film ulazimo kadrom spaljene suhe anatolijske stepe. Sljedećih nekoliko kadrova s turistima, hotelom i Aydinom približavaju nam centralni lika filma, ali i mjesto i vrijeme radnje - početak zime i prekrasnu Kapadokiju. Nakon ulaska u hotel saznajemo da Aydin vodi svoj hotel te ostavlja dojam ugodnog i simpatičnog čovjeka. Razgovor o konjima s gostom hotela brzo nas uvodi u sljedeću scenu, u kojoj Aydin na laptopu predgledava fotografije konja koje je stavio na hotelske internetske stranice. Aydinov izgled, soba i duboki pogled pružaju informacije o njemu, ali i zaintrigiraju gledatelja da bolje upozna lik. Zadnji kadar prije naslovne špice ‘ulazi’ u Aydinov potiljak blagom vožnjom prema naprijed kao da nas priprema na to upoznavanje. Redatelj ovdje također uvodi izvanprizornu glazbu koju će koristiti u filmu - Schubertovu *Sonatu za glasovir u A-duru* - koja nas svojim izuzetno uzvišenim i pomalo tragičnim tonom ostavlja u blagoj melankoliji. Sljedeća Aydinova radnja se veže na prethodne te ulazimo u scenu u kojoj Aydin i njegov pomoćnik Hidayet idu u nabavku konja kojim će još više impresionirati svoje goste. Dijaloške scene su raskadrirane te Ceylan rjeđe poseže za promatranjem samo jednog lika tijekom razgovora. Tijekom njihove vožnje u povratku prema doma dječak kamenom pogodi auto s Aydinove strane te razbije prozor. Ovaj događaj predstavlja svojevrsni početak niza neugodnosti koje su se kuhale dugo vremena između Aydina i njegovih podstanara, a to će pokrenuti i lavinu rasprava unutar njegovog doma. Dvojica odvođe dječaka do njegove kuće kako bi mu Hidayet porazgovarao s ocem dok će Aydin to sve samo promatrati iz daljine, ne želeći sam ulaziti ni u kakvu neugodnost. Svi su likovi u sceni snimani u polublizim i blizim planovima, osim Aydina kojeg vidimo kako sve promatra u totalu pokraj auta potpuno distanciran od cijele situacije. Ispred kuće Hidayet i Ismail (dječakov otac) razgovaraju te shvaćamo da je sukob ovdje prisutan već dulje vrijeme. Obitelj u toj kući vidno je nižeg socijalnog statusa te iz Aydinovih subjektivnih kadrova vidimo da promatra smeće koje ostavljaju ispred kuće. Ismail pljusne svog sina zbog razbijanja prozora te šakom razbije svoj prozor kako bi izjednačio situaciju. Tenzije rastu te u tom trenutku stiže i Ismailov brat, Hamdi, lik potpuno suprotnog karaktera od svog brata, koji

pokušava izglediti situaciju s Aydinom i Hidayetom. Zadnji dio scene, u kojoj se Hamdi opravdava dugim poznavanjem s Aydinovim ocem koji im je bio stanodavac prije Aydina, prikazuje čovjeka na samom rubu egzistencije koji gazi zadnje komadiće svojeg ponosa kako s obitelji ne bi završio na ulici. U hotelu pak vidimo Aydinovu potpuno drugačiju stranu kroz pristup prema turistima u svojem hotelu kojima nudi hranu i brine za sve njihove potrebe. Izvanprizorna glazba se opet pojavljuje, i to na kraju scene gdje Aydin potajice promatra jedan od prozora svoje kuće (za koji ćemo kasnije saznati da pripada njegovoj ženi, Nihal).

Tek na otprilike dvadeset i trećoj minuti filma upoznajemo prvi važan ženski lik - Aydinovu sestru Neclu. Njih dvoje dijele kratku dijalošku scenu u kojoj Necla komentira Aydinov rad - prvo mu daje kompliment, no ubrzo izražava pomalo kritički stav o tome što Aydin piše za malo lokalne novine za koje "nitko ni ne zna". Između njih se osjeti blaga netrpeljivost, no ništa pretjerano neuobičajeno za jednog brata i sestru. Neclu i Aydinovu ženu, Nihal, redatelj će graditi postupno kroz film, i to ponajviše u odnosu s Aydinom, ili u njihovom međusobnom razgovoru. To je jedna od odrednica ovog filma - likove najbolje upoznajemo u suodnosu, tj. jedne kroz druge. Kroz film nam također postaje sve jasnije kako su oni osuđeni jedni na druge te međusobno stvaraju vrlo ograničeni prostor svojeg postojanja. Redatelj u kratkim prijelaznim scenama ne propušta priliku koristiti se totalima Aydinovog posjeda čija geografija zbilja jest fascinantna - surov i otporan kamen oblikovan u nastambe za život.



30.



31.

Zbog blata je teško voziti ovuda.
Zašto ne nasipate sve šljunkom?



32.

Nihal upoznajemo u sceni u kojoj Aydin posjećuje stari prijatelj, Suavi. Aydin gostu odlučuje pročitati pismo koje je dobio od mlade profesorice koja ga hvali te traži financijsku potporu za izgradnju nove škole. Uz njega poziva i Nihal kako bi i ona čula pismo puno hvale i plemenitih ideja. Čitanje pisma Ceylan prikazuje u kadru s blagom vožnjom prema Aydinu pojačavajući uzvišeni ton koji Aydin poprima dok čita pismo. No pismo nije toliko bitno koliko su bitni oni koji ga slušaju, posebno Nihal. Redatelj tijekom čitanja dvaput prelazi njezin kadar te vidimo da ona ne izgleda oduševljeno, čak se doima razočarano. Dijalog koji se razvija nakon toga donosi nam puno više od razgovora o gradnji škole - pozornost prelazi na Nihalinu krutost i negativnost te Aydinovu defenzivnost i patronizirajući stav. Njihov odnos razvijat će se postupno te otkrivati sve svoje nijanse do kraja filma.

Između tih scena razvija se i situacija s najmoprimcima - Hamdi Aydinu u dijaloškoj sceni u njegovoj radnoj sobi pokušava potaknuti savjest i milosrđe, no Aydin ostaje pri svojoj distanci. Aydin u svemu tome primjećuje samo 'otrcanost i neodređenost' u Hamdijevom pristupu te smrad njegovih stopala. Situacija se dodatno razvija nakon nekoliko scena kada Hamdi zbilja dolazi s malim Ilyasom kojega je natjerao da Aydinu u znak isprike poljubi ruku. Mizanscenom redatelj naglašava razliku između dva sloja društva kojima likovi pripadaju - Aydin i žene promatraju dvojicu gosta iz blagovaonice s distancom.



33a.



33b.

Trenutak u kojem Aydin sjeda s gošćama dovodi do vrhunca poniženja za malog dječaka - Hamdi ga očito nagovara da to napravi da se umile svojem bogatom stanodavcu koji s laganim osmijehom prihvaća neugodnu ponudu. Trenutak u kojem Aydin pruža ruku izgleda kao neki prizor iz srednjovjekovnih vremena.



34.

U ovom trenutku Ilyas i Nihal izmjenjuju pogled u krupnim kadrovima - Ilyas kao da shvaća da je Nihal jedina u prostoriji koja će moći osjetiti njegovu bol i ljutnju. U tom mu trenutku pozlije te se onesvijesti - redatelj kao u *Tri majmuna* nakratko “izlazi” iz realnosti, razrješava situaciju dječakovom potpunom predajom pred prevelikim pritiskom. Nihalino dramatično ustajanje u krupnom planu izgleda kao trenutak iz turskih sapunica, no vrlo funkcionalno - Nihal snažno osjeti dječakovu patnju. Sapunice su element kojeg redatelj i kroz tematiku proučavanja ljudskih odnosa i kroz dijalog u ovom filmu proučava.



35.



36.



37.

Takav odnos prema sapunicama izrazito je zanimljiv, posebno jer tijekom gledanja filma dobivamo dojam da troje likova zapravo žive u nekakvoj svojoj sapunici, zatvoreni u toplom prostoru, vođeni dijalozima o prošlosti, idejama i budućnosti koju ne ostvaruju. No naravno, melodramatičan pristup sapuničarske ljubavi i ljudskim odnosima zamijenjen je realnošću i dijalozima usmjerenim na dubinsko proučavanje ljudskih karaktera i razlika.

Jedan od dijaloga koji je dio odnosa naših troje likova je onaj o “neopiranju zlu” kojeg Necla započinje u razgovoru s Aydinom, a kasnije nastavlja s Nihal. Takav tip rasprave koji raščlanjuje idealističke ideje o dobru i zlu služi kao filter za karaktere likova, ali i za bolje razumijevanje njihovih odnosa. Primjerice, Ceylan u raspravi o ovoj temi za stolom između svih troje likova vrlo dugo zadržava Nihalin kadar kako bi ukazao na njezin odnos prema Aydinovim svjetonazorima, Aydina prikazuje u žustrini iznošenja svojih zapečaćenih stavova, a Necla dobiva najmanje pozornosti iako je ona isprovocirala raspravu. Ista tema u razgovoru Neclle i Nihal daje nam širi kontekst Neclinog razvoda i povratka u rodno mjesto. Ona ovdje izlaže tezu da bi njezinom mužu alkoholičaru proradila savjest da mu je ona dopustila da joj čini zlo, tj. da se nije opirala. Nihal se ne slaže te u Necli izaziva ljutnju. U Nihalinim riječima osjetimo težinu jer vidimo da govori iz iskustva te nas njezin lik sve više počinje interesirati. Ovo je također nešto što je iskorak u Ceylanovom stvaralaštvu - iako je Aydin glavni lik, dva ženska lika razrađena su kao jednako kompleksni likovi zapleteni u svojim osobnim mukama. Sve dosad ženski likovi su mu u filmovima bili dio života muškog lika ili su bili vrlo šturo oslikani. No, kako i sam redatelj kaže, likovi (bilo muški ili ženski) su mu prvenstveno centar istraživanja ljudske duše tako da osobno nemam osjećaj da fali veća raznolikost likova u njegovim starijim filmovima. To je znak istraživanja kroz svoje osobno iskustvo. Ovaj film je stoga označio pomak u ‘širinu’ percepcije te pokušaj istraživanja svih nijansi disfunkcionalnih ljudskih odnosa iz više perspektiva. Tu svakako treba spomenuti Ceylanovu ženu, Ebru, koja s njim piše scenarije i vjerujem da je u ovom ostvarenju bila ključna.

Još jedna vrlo zanimljiva rasprava rađa se između brata i sestre u radnoj sobi gdje ulazimo duboko u odnos dvije vrlo različite osobe. Treću večer, već iznervirana Nihalinim nerazumijevanjem, Necla ulazi u razgovor s Aydinom osjetno iskrenija, ali i raspoložena za provociranje. Aydin, prividno neprobojnog samopouzdanja, ponovno se drži po strani i ne dopušta da sestrine kritike dopru do njega. Možda bi u tome i uspio da ova dijaloška scena ne traje dvadeset minuta - vrijeme fabule i sižea postaju jednaki te razgovor pratimo u cjelini. Aydin i Necla su zbilja, kako ona naglašava, dvije različite duše, no zanimljivo je promatrati kako se nose sa svojim različitostima. Neclu vidno uzrujava način na koji se Aydin distancira u svakom njihovom razgovoru i glumi nedodirljivost te ga namjerno provocira - no ne kako bi on izašao ‘iz

oklopa', nego zato što se u suštini ni ona ne zna nositi sa sobom i svojom dosadom. Aydina to ipak uspije dotaknuti te kroz razgovor krene iznositi sve što zamjera Necli na vrlo patronizirajući način iz kojeg je jasno jasno kako je on sam sebe uvjerio da je njegov način vođenja života ispravniji od tuđih. S druge strane, ni Necla nije daleko sa svojim stavovima te njihov dijalog postupno postaju dva odvojena monologa u kojima sugovornici ne slušaju jedan drugoga. Ceylan dijaloškim scenama u ovome filmu (a ova nije posljednja) ne zauzima određeno stajalište već propitkuje prirodu ljudskih odnosa i povezanosti u koje se upliću svi aspekti ljudskih karaktera, uvjerenja i statusa. Redatelj po tom pitanju kaže: "Ne slažem se s ovom izrekom: 'Film trebamo raditi kada imamo nešto za reći'. Da budem iskren, ja sam zbunjena osoba. Jedna od stvari koja me odvela k umjetnosti je to što je umjetnost područje koje pojedincu daje slobodu da ne bude sto posto siguran ni u što. (...) Nisam siguran što je ispravno, a što nije. Rođeni smo u sistemima koji nas tjeraju da se prilagodimo. Oko nas postoje moralni kodovi, a kada se oni sudare s našom savješću, neki od njih postupno postaju nezdravi. Za mene je stoga stvaranje filma proces učenja, ne proces podučavanja". (Akser i Bayrakdar, 2014: 80)

Ova scena u Aydinu ipak uspije nešto "razbiti" te se on u nizu kratkih kadrova scena nakon razgovora predaje svojevrsnoj introspekciji i pokušaju potiskivanja emocija. Jedina komunikacija vedrog karaktera događa se s gostima, koje vrlo darežljivo uslužuje.



38.



39.



40.

No ovo nije kraj Aydinovom padu. Sljedeće dvije dulje scene ulaze dublje u njegov odnos sa ženom. Nihal svoj život s čovjekom koji ju očito živi, ali pod čijim krovom živi, ispunjuje dobrotvornim radom s nekolicinom ljudi iz mjesta. Uvid u njezin život dobivamo u sceni kada Aydin nabasa na sastanak koji održavaju u njihovoj kući. Scena je ponovno dijaloškog karaktera, snimljena u vrlo uskim kadrovima te se sastoji od dva dijela. Prvi dio se događa u blagovaonici, a drugi u kuhinji kada Nihal poziva Aydina da razgovaraju u privatnosti, što je ujedno i prvi njihov razgovor u kojem nema treće osobe koja na neki način drži situaciju pod kontrolom. Ovdje se pojavljuju i drugi likovi poput Suavija te mladog profesora Levanta koji surađuje s Nihal. U blagovaonici se okoliša te osjećamo Nihalinu netrpeljivost što se Aydin uopće pojavio u kući u tom trenutku - redatelj ovdje ponovno inzistira na trajanju Nihalinog krupnog kadra i emocija koje izlaze iz nje. Tijekom sastanka počinje sniježiti - netko od prisutnih to zamijeti te se svi okrenu prema prozoru. Kadar prozora koji prikazuje snijeg je također svojevrsna prekretnica nakon koje će se prešućena zamjeranja početi verbalizirati. Ceylan godišnja doba voli uzimati kao vremensku i emotivnu referencu i u drugim svojim filmovima (*Klime* su najbolji primjer toga). Nihal se Aydinu iskreno obraća tek nakon toga, kada se povuku u kuhinju - vrlo otvoreno ga tjera sa sastanka kako svojom prisutnošću ne bi ometao njihov rad, i kako bi ju, realno, pustio na miru. Još jedna klasično raskadrirana dijaloška scena odigrana u sjenovitoj kuhinji u blizim planovima stvara intimnu atmosferu u kojoj su negativne emocije vrlo nabijene. Još jedan udarac za Aydina, još jedan red kratkih kadrova scena koji odražavaju njegovo pravo unutarnje stanje. Aydin je lik koji nikada kroz film neće reći svoju potpunu istinu ili priznati pogrešku. Ovi kadrovi i scene redatelj je su način otkrivanja njegove patnje i introspekcije.



41.



42.



43a.

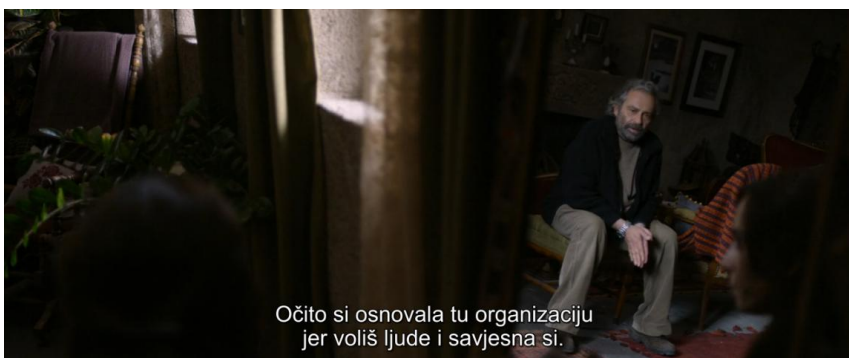


43b.

Pravi sukob dvoje supružnika događa se tek sljedeći dan, u Nihalinoj sobi. Ovdje do kraja upoznajemo Aydinov karakter i jasnije shvaćamo Nihalinu ljutnju i osjećaj bespomoćnosti. Redatelj se ponovno igra s mizanscenom te pomiče dvoje likova po prostoriji konstantno naglašavajući njihovu distancu - fizičku i emotivnu. Svjetla i sjene također igraju svoj dio u ovoj sceni - dok je jedan od njih osvijetljen, drugi je u sjeni, nikad zajedno.



44a.



44b.



Aydinova odglumljena dobronamjernost ubrzo postaje patroniziranje u kojem Nihal vrlo brzo odustaje od borbe te Aydinu daje da joj oduzme “sve što joj je ostalo” - u ovom slučaju njezine dokumente o prikupljanjima donacija za škole. On tvrdi kako će joj pomoći pregledati sve spise, jer ipak ona kao mlada naivna žena ne zna nanjušiti zle ljude koji bi ju mogli nasamariti u poslu. Zanimljivo je kako Aydin, obrazovan čovjek i bivši glumac, vrlo manipulativno pokušava uvjeriti sve oko sebe da je u pravu - baš onako kako je uspio sebe uvjeriti u to. Nihal se više protiv njegovog zla ne bori, već se kao ljutito dijete povlači i dopušta mu da ju “uništi do kraja” - možda se ipak nadajući da će se Neclina teza o buđenju savjesti obistiniti. Nakon neuspjelog provjeravanja njezinih dokumenata, Aydin se vraća u sobu kako bi još jednom porazgovarao s Nihal, kako bi ju malo bolje shvatio. U sljedećih petnaest minuta događa se vjerojatno najiskreniji razgovor između dvoje supružnika koji izvlači iz Nihal njezine najdublje osjećaje prema Aydinu. Kritizira njegov krut i samodopadan karakter kojim se uvijek pokušava postaviti iznad ostalih, ali priznaje i da je bila preslaba otići od njega prije, stavljajući i na sebe dio tereta ovog odnosa. Ovaj je razgovor vrlo bolan jer više nema vikanja niti “borbe” - ostalo je samo dvoje ljudi koji nisu sretni ali nastavljaju živjeti u svojoj disfunkcionalnoj zajednici, primorani potrebom ili pak strahom od promjene. Razgovor se odigrava u krupnim i blizim planovima te su dvoje likova osvijetljeni toplim treperećim svjetlom svijeće, kao da se njihovi životi odigravaju u nekim starijim vremenima.





45b.

Nismo znali kako biti sretni. Zato možda ne znamo usrećiti druge.



45c.

Jezik Ceylanovih likova također ostavlja dojam uzvišenosti što je naravno odlika obrazovanih ljudi iz višeg sloja društva, no kod Aydina to je i ostatak njegovih glumačkih dana i recitiranja govora o idealima, moralu i filozofiji. U Nihal to izaziva gađenje jer je već naučena na njegove izvještene govore i izbjegavanje iskrenosti koje on prodaje pod svoju “borbu za bolje društvo”.

Simbolizam ne izostaje u ovom Ceylanovom filmu - priča s mladim snažnim konjem kojeg Aydin nabavlja za hotel razvija se nakon prijelomnog trenutka svađe. Scene s konjem uvijek se događaju u vrlo malenoj mračnoj staji te ostavljaju dojam skučenosti i zarobljenosti. Nakon što shvaća da je i Necla otišla, Aydin odlazi do konja, gladi ga i pušta na slobodu. Ne želi još jedno biće držati zatvorenim. Jutro nakon, Kapadokija je pokrivena snijegom te se osjeti ulazak u dublju fazu zime - vremenske promjene prate faze naših likova. Iako imamo dojam kraja, Ceylan nam u zadnjoj fazi filma priprema vrlo važno “poglavlje” filma. Nakon scene na željezničkoj postaji u kojoj Aydin s Hidayetom čeka vlak koji zbog vremenskih prilika ne dolazi, Aydin odlučuje posjetiti Suavija - svoju jedinu preostalu blisku osobu. Ovdje se razvija scena između Suavija, Aydina i profesora Levanta koja traje do dugo u noć. Trojica razglabaju o prolasku vremena, braku i samoći u sobi okupanoj toplim tonovima, dok vani vlada snijeg. Paralelno se događa rasplet priče s Hamdijevom i Ismailovom obitelji. Nihal dolazi u posjet Hamdiju kako bi im ponudila novac koji je Aydin njoj dao kao prilog za humanitarnu akciju koju vodi. Ona na neki način želi smiriti svoju savjest, no uzima si i slobodu djelovati protiv svojeg muža koji nije pokazao nimalo samilosti za siromašnu obitelj. Redatelj ove scene režira vrlo klasično - započinje širim kadrovima te ulazi bliže likovima

kako se dijalog intenzivira. Prvi dio scene prikazuje situaciju vrlo široko kako bi prikazao uvjete života ove obitelji - Nihalini subjektivni kadrovi daju nam do znanja da joj njihovo siromaštvo stvara nelagodu. U intimnijoj dijaloškoj sceni gdje Nihal i Hamdi odlaze u njegovu sobu, kadrovi se sužavaju te pratimo razgovor u blizim i krupnim planovima. Hamdiju je zbog svote koju je Nihal donjela izrazito neugodno te on pogledom umalo odbija njezinu ponudu, no sve se mijenja kada se u scenu uključi i Ismail. On od samog početka zna da neće prihvatiti takav tip milostinje te izlaže Nihal neugodnosti zbog same ideje da pokuša dati novac, a na kraju novac baca u vatru. U ovoj sceni dolazimo do vrhunca promišljanja o odnosu bogatog i siromašnog svijeta, o moralu, o ispravljanju nepravde. Okrutnost na koju Nihal nailazi sa svih strana na koju se okrene ostavlja u njoj dojam da se ne isplati biti pravedan, a kamoli dobar. Čovjek je biće kojemu ego, ponos i čast stoje na putu da promijeni svoj život. Možda najtužniji trenutak u gledatelju događa se kada se prikaže mali Ilyas koji kroz otvor vrata vidi što mu otac čini. Na kraju scene njih dvojica izmjenjuju pogled, a u Ismailovim očima vidimo suze.

Završetak te scene odvodi nas u scenu koja se paralelno još uvijek odvija kod Suavija gdje trojica muškaraca sad osjetno pijaniji razgovaraju o životu. Razgovor se uzburka nakon što profesor indirektno iskritizira Aydina za financijsko nepomaganje nakon potresa. Aydin se uvrijedi te mu odgovori i okrivi ga za neutemeljene kritike. Profesor nastupa kao idealist, Aydin kao individualist i materijalist, a Suavi kao medijator situacije ne izražavajući snažne stavove. Profesorovo i Aydinovo recitiranje Shakespearea za kraj večeri daje nam do znanja da se njih dvojica mogu praviti da se međusobno poštuju, no među njima ne postoji povjerenje. Zadnjih petnaestak minuta filma prate Aydina u njegovoj svojevrsnoj introspekciji. Nakon što u sceni lova po snijegu upuca zeca kojeg nakon toga dugo promatra, s Hidayetom se vraća natrag doma. Zaustavljaju se na cesti te Aydin ispred sebe ugleda malo selo po imenu Garip - selo iz kojeg mu je došlo pismo od mlade učiteljice za pomoć izgradnji škole. Njegov čeznutljiv pogled odaje da mu je to pismo možda ipak značilo nešto te da se pita je li možda trebao djelovati. Nakon dolaska doma, Aydinov zadnji pogled na Nihalin prozor ujedno je i prvi u kojem se dvoje supružnika kroz njega pogledaju te je jasno da će nastaviti živjeti odvojeni život kakav su vodili i do sad - svoj "zimski san".



46a.



46b.

Redatelj ovdje prvi puta u filmu uvodi Aydinovu introspekciju u obliku *off*-a napisanog poput pisma upućenog Nihal u kojem joj iskreno priznaje svoje osjećaje. Koristi i glazbu te ulazi u krupne kadrove dvoje protagonista dajući sekvenci vrlo sentimentalnu notu.



47a.

*Jako dobro znam kako bi strašno
ili nemoguće bilo rasti se od tebe.*



47b.

*Znam da se ne
možemo vratiti u stare dane.*

Aydinove rečenice ulaze u njegovu sakrivenu ranjivost i slabost, no u ovom trenutku više ne znamo vjerujemo li njegovim rečenicama ili ih pripisujemo glumačkoj izvedbi koju igra, makar za samoga sebe. Film završava vrlo sumornim kadrovima Nihal i Aydina u odvojenim sobama. Oboje ih vidimo u srednjim planovima u potpuno različitim atmosferama. Povratak u jednaku svakodnevicu za Aydina donosi nalet kreativne energije koju unosi u pisanje svoje velike knjige, dok Nihal nepomično sjedi za svojim radnim stolom. Total kuće i mjesta prekrivenog snijegom preko kojeg čujemo Aydinovo tipkanje po tipkovnici polako nas udaljava od likova koji ostaju u svojim hladnim i usamljenim životima.



48a.



48b.



48c.

Zimski san očarava atmosferom koju redatelj postiže kombiniranjem širine predivne Kapadokije sa skućenošću likova u intimnim prostorima. Poetski pejzaži i minimalistička zvučna slika slažu se usamljenim ljudskim sudbinama koje promatramo kroz sporu naraciju. Svaka scena dobiva vrijeme da se razvije, ritam je spor, a tako i kroz cjelinu karakterizacija likova napreduje sporo te nam dopušta da promatramo i gradimo svoj stav prema njima. Kroz obilan dijalog iskusni glumci prenose dileme i razmišljanja svojih likova vrlo organski. Definitivno najveći zaokret u Ceylanovom stvaralaštvu do tog trenutka, ovaj film uspijeva držati atmosferu priče čak više od tri sata. Ceylan je osvojenu Zlatnu palmu posvetio mladima iz Turske koji su izgubili živote u protekloj godini u protestima protiv Erdoğanove vlasti. Kada je prethodno tome 2008. godine nagradu za najboljeg redatelja dobio za *Tri majmuna*, posvetio ju je “svojoj usamljenoj i predivnoj zemlji, koju duboko voli”. Ova izjava ostavlja dojam kakvu ostavljaju njegovi filmovi, spoj tuge, melankolije i ljepote.

On je svojim filmovima stvorio slike koje je u njemu ta zemlja stvorila, i uspio ju uzdići na univerzalnu razinu koju je razumijelo mnogo ljudi.

“Sjedeći u zatvoru kojeg je sam sebi stvorio, u mraku upotpunjenom samo svjetlošću zaslona, on započinje pisati svoj dugoočekivani ‘magnum opus’ o povijesti Turskog kazališta. (...) Njegova odluka da piše o kazalištu podcrtava njegovu predanost glumi kojoj je cijelog života stremio. Nesposoban se sjediniti sa svojom okolinom - stanje uma naglašeno rešetkama na njegovom prozoru - on nastavlja svoj ‘zimski san’, polovičan život kakav dijele mnogi Ceylanovi muški likovi.” (Raw, 2017: 158)

05. ZAKLJUČAK

Ova tri filma, rađena u razmacima od po četiri godine, ukazuju na redateljev autorski rast i širenje horizonta. U prvoj, i po pričama možda najintimnijoj fazi, redatelj već stvara prepoznatljiv stil obilježen vrlo sporom do nikakvom naracijom ispunjenom doživljajem stvarnosti od strane likova koji se u njemu nalaze. U filmu *Daleko*, redatelj naglašava nedostatak ideala i bliskosti koji donose životnu dosadu kroz eliptično prikazivanje rutine, vrlo rijedak (i neraskadran) dijalog i duge kadrove bez aktivnosti lika u njima. Struktura koja je zaokružena periodom suživota dvoje likova, zbog svojeg sadržaja izgleda kao da je njihov život u potpunosti isti živjeli oni sami ili s drugima. Takav pristup ostavlja gledatelju impresiju života dva lika koji su na razini potisnutih emocija i njihovu nerazumijevanju izgubljeni u svojem postojanju.

U drugoj fazi, u kojoj redatelj širi interese prema pričama ne nužno inspiriranim vlastitim iskustvom, on ostaje vjeran svojem stilu vođenom impresijama i potragom za odgovorima na pitanja čovjeka i njegovih odnosa u zajednici. Redatelj u *Tri majmuna* osnažuje strukturalne i narativne odrednice u filmu, no priča zapravo služi kao motiv za promatranje ljudi u razorenoj obitelji. Snažnim bojama i kontrastom (koji su dio njegovog impresionističkog pristupa vremenu radnje), skućenim prostorijama u stanu i zvukom vlaka koji zamijenjuje dijalog među ukućanima, redatelj gradi mikrokozmos u kojem žive (ili točnije rečeno preživljavaju) glavni likovi - nudi nam potpuno drugačiji prikaz Istanbula u kojem se također odigrava i *Daleko*. Ponovno korištenje dugih statičnih kadrova, fiksnih kutova i eliptične montaže prikazuju dugi period vremena u kojem se kroz vrlo malo događaja raspada jedna obitelj.

Treći film, *Zimski san*, u kojem barem dva sata filma čine dijaloške scene, zapravo u potpunosti ostaje u redateljevom kodu - istražuje čovjeka i njegovu narav, no ovaj put kombinirajući impresije mjesta i vremena s dugotrajnim razgovorima likova. Režijski i montažno malo klasičniji nego prva dva filma, analiza se ovdje više okreće priči, tj. razradama odnosa koje ona otvara (kako između likova, tako i između društvenih slojeva). Postupci poput korištenja izvanprizorne glazbe, razrađenih dijaloga te užih planova u kadrovima uz njihove češće izmjene kako bi se stvorila interakcija, približavaju ovaj film široj publici nego prijašnji, iako su likovi u njoj jednako emotivno odvojeni od okoline koja ih okružuje.

Ceylanova hrabrost u praćenju svojeg filmskog instinkta rezultirala je filmovima koji su cijenjeni od strane i kritike i publike, a to se događa upravo zbog kombiniranja poetičnih impresija ukorijenjenih u osobnom iskustvu i promatranjem stvarnosti "dugotrajnog" trenutka. Tu stvarnost u njegovim filmovima doživljavamo kroz dojmove - kadrovi nam ostavljaju

utiske svojom kompozicijom, mizanscenom i trajanjima. Vrijeme postaje dimenzija vođena impresijama, stanjima i (ne čestim) akcijama likova, u što se uključuje i vanjski prikaz atmosferskih prilika koje prate njihove emotivne promjene. Najčešće vrlo sumorne živote svojih likova Ceylan prikazuje koristeći elipse, ponavljanja, duge kadrove, detalje iz rutine. Karakterne crte likova koje prikazuje u današnje su vrijeme većini ljudi poznate - intelektualizam koji je zamijenio zdrave ljudske odnose, supresija emocija i želja kako bi se održao naoko što stabilniji i mirniji život, nemogućnost prilagođavanja išemu osim svojim vlastitim potrebama. "Navike intelektualaca su problematičnije - posebice kada zarađuju svoj novac jer im tada ne trebaju drugi ljudi. Kao da si zaradio svoje pravo da drugima ne pomažeš time što si postao dovoljno financijski stabilan da ne moraš ni tražiti pomoć od drugih. (...) I ja sam bio u toj situaciji - prije nego što sam otkrio film. S filmom sam napokon uspio stvoriti nekakav mir u svojoj duši. Bilo mi je to poput terapije; sve svoje tamne i loše strane počneš stavljati u film, i riješiš ih se - ili ih barem možeš lakše kontrolirati." rekao je sam Ceylan u intervjuu za *Senses of Cinema* (Andrew, 2004.). Ceylanovi likovi su dijelom takvi i zbog okoline, države i politike, no to pada u drugi plan - on uvijek naglašava kako je njegov cilj proučavanje i shvaćanje ljudske duše, prvenstveno zato što je u to istraživanje krenuo iz svoje osobne priče. Tu smatram da i leži najveća snaga njegovih filmova - ranjivost unošenja i mračnih i lijepih dijelova sebe u razne priče kako bismo možda barem malo više shvatili što nas to čini čovjekom.

Film možda ne može suštinski mijenjati, ali vjerujem da su impresije koje uspijeva stvoriti dovoljno snažne da nam na neki način otvore oči, da postanemo trunku više svjesniji nego što smo bili prije gledanja.

06. BIBLIOGRAFIJA I POPIS FOTOGRAFIJA

- Akser, Murat/Bayrakdar, Deniz/Oğuz, Meliz. *New Cinema, New Media - Reinventing Turkish Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Çağlayan, Emre. *Poetics of Slow Cinema - Nostalgia, Absurdism, Boredom*, Springer International Publishing, Palgrave Macmillan, 2018.
- Jaffe, Ira. *Slow movies - Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, 2014.
- Rattee, James. *The Search for Meaning in Once Upon a Time in Anatolia (Nuri Bilge Ceylan 2011)*, iz *The Long Take - Critical Approaches*, Palgrave Macmillan UK, 2017.
- Raw, Laurence. *Six Turkish Filmmakers*, University of Wisconsin Press, 2017.
- Trbić, Boris. *Bilo jednom na Bliskom istoku: Kinematografije kriznog regiona na prelazu vekova 1990-2010 - Nuri Bilge Džejlan: U potrazi za iskupljenjem ili 'Sva mesta na kraju izgledaju isto'* (str. 239-255), Filmski centar Srbije, 2012.

- Bradshaw, Peter. *Winter Sleep review: sharply observed tragicomedy*, The Guardian, November, 2004. <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/20/winter-sleep-review-nuri-bilge-ceylan>
- Eskinazi, Can. *Review: Three Monkeys*, Film Comment, izdanje svibanj-lipanj, 2009. <https://www.filmcomment.com/article/review-three-monkeys-nuri-bilge-ceylan/>
- Geoff, Andrew. *Beyond the Clouds: An interview with Nuri Bilge Ceylan*, Senses of Cinema, br.32, 2004. https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/nuri_bilge_ceylan/
- Grozdanić, Josip. *Tri majmuna*, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 59, *Film i trauma* (str. 238-243), 2009.

- <https://www.nuribilgeceylan.com>

FOTOGRAFIJE

- 1.- 4.- fotografije Nuri Bilge Ceylana, skinuto s redateljjeve službene internetske stranice - <https://www.nuribilgeceylan.com>
8. -16. - screenshotovi iz filma *Daleko*
- 17.- 29. - screenshotovi iz filma *Tri majmuna*
- 30.- 48. - screenshotovi iz filma *Zimski san*