



Climates (İklimler, 2006). Ebru Ceylan, instruktørens hustru, spiller hovedrollen

Romantiske klimaforandringer

En indføring i Nuri Bilge Ceylans billedskønne, melankolske og listigt selvironiske film

Af Thure Munkholm

I en tid, hvor tyrkisk film har svært ved at finde ud over landets grænser, har instruktøren Nuri Bilge Ceylan (f. 1959) med blot fire spillefilm i bagagen slået sit navn fast som en af Tyrkiets mest velrenommerede filmskabere. Det foreløbige højdepunkt i karrieren har været tildelingen af juryens Grand Prix i Cannes i 2003 for filmen *Distant (Uzak)*.

Med små budgetter og sig selv som producent (Ceylan har etableret produktionsselskabet NBC Film) har det været let for instruktøren at undgå kommercielle kompromiser. Han har i ro og mag kunnet

iscenesætte sig selv som en auteur, der med let genkendelige stiltræk og tilbagevendende motiver laver sin helt egen type film – idiosynkratiske sædeskildringer, der fortæller om almindelige mennesker med en problemfyldt hverdag, ondt i livet og ofte en følelse af fejlplacering.

Skønt hans fortællinger er solidt forankret i den tyrkiske muld og handler om lokal hjemstavnsfølelse, er det især i Østeuropa og den hedengangne Sovjetunion, Ceylan har hentet sin stilistiske inspiration, og han har udviklet et ekstremt sansemættet og naturforbundet billedsprog, der står i gæld

til ikke mindst Andrei Tarkovskij.

Nuri Bilge Ceylans foreløbige produktion fremstår af alle disse årsager som usædvanlig konsistent, både hvad angår tematik og stil. De fire spillefilm er flankeret af en enkelt kortfilm, som er Ceylans første værk og på mange måder et frø, hele hans univers synes at være spiret frem af. Debutkortfilmen hedder ganske passende *Cocoon* (*Koza*, 1995) og skildrer et ægtepars problemer med at kommunikere med hinanden. Samme problemstilling er omdrejningspunktet for Ceylans seneste film, *Climates* (*Iklimler*, 2006).

Og som om det ikke var nok med faste temaer og stiltræk, er selv Ceylans skuespillere gengangere. Ganske vist ændres navne og identiteter fra film til film, men som typer og af temperament ligner de sig selv. Kuriøst er det også, at de næsten alle er rekrutteret blandt venner og familie. Instruktørens mor, Fatma Ceylan, spiller således med i samtlige Ceylans fem film, faderen Emin i fire, og vennerne Emin Toprak og Muzaffer Özdemir i henholdsvis tre og to film. I den seneste, *Climates*, der i maj i år modtog de internationale filmkritikers pris på Cannes-festivalen, har han såmænd placeret sig selv og sin kone foran kameraet.

Med et sådant ensemble kunne man godt tro, at Ceylans film ville være udpræget selvbiografiske. Men det er de faktisk ikke. I nogen grad kan familierelationerne selvfølgelig ikke undgå at henlede opmærksomheden på Ceylan som person, hvilket han også har udnyttet med selvironisk effekt (mere om dette senere i artiklen). Men fordelene ved den nære rekruttering er primært rent pragmatisk: Ved at begrænse skuespillerlønningerne kan økonomien holdes nede på et niveau, hvor Ceylan kan bevare fuld kunstnerisk kontrol over processen og det færdige produkt.

Melankoliens resonans. I den lyriske *Cocoon*, der blev udtaget til kortfilmkonkurrencen i Cannes, skildrer Ceylan et gammelt ægtepar, der mod slutningen af deres liv mødes efter længere tids adskillelse. Hun ankommer fra byen, mens han ses ventende i og omkring deres gamle hus i en lille landsby. I løbet af filmens sytten ordløse minutter følger vi deres gradvise erkendelse af, at de ikke længere er i stand til at kommunikere med hinanden.

Fortiden kan ikke genskabes, signalerer Ceylan, men den er også svær at løbe fra. Overalt skildrer han sine personer som værende tynget af begivenheder i fortiden, der hensætter dem i en form for melankolsk apati.

Hvor det i *Cocoon* gælder parrets erindring om ægteskabet, handler det i debutspillefilmen *The Small Town* (*Kasaba*, 1998) om en mand, der som ung vælger at forlade sin landsby i det centrale Anatolien til fordel for et liv i byen. Beslutningen bliver det traumatiske omdrejningspunkt for den resterende del af familien – ikke mindst for hans efterladte søn, der senere tager samme skridt.

I *Majskyer* (*Mayis sikintisi*, 1999) er det et eksamensresultat, der får en af hovedpersonerne til at forlade sin landsby og sit kedelige fabriksarbejde, og i *Distant* er det højst sandsynligt en forlist affære et sted i fortiden, der er den væsentligste årsag til en af hovedpersonernes depressive tilstand.

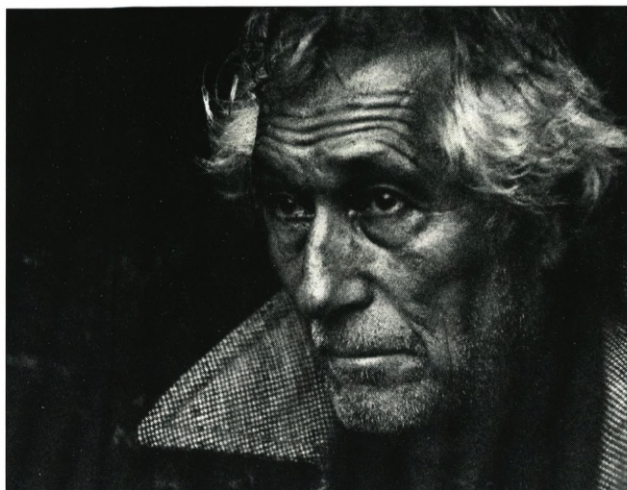
Men alle disse psykiske lig i lasten tjener ikke til at forklare, hvorfor personerne har det så skidt. Snarere er de – akkurat som hos Ingmar Bergman og Michelangelo Antonioni – symptomer på en mere grundlæggende tilstand af psykisk ustabilitet og melankolsk apati. På samme måde som hovedpersonen Giulianas biluheld i Antonionis *Il deserto rosso* (1964, *Den røde ørken*) ikke fuldt ud kan forklare hendes

Muzaffer Özdemir som den ensomme Mahmut i *Distant (Uzak, 2002)*

psykiske nedtur – uanset hvor meget hendes rationelle mand prøver at få den til det – er melankolien hos Nuri Bilge Ceylan så at sige fundamental. Den kan ikke henføres til banale, enkeltstående kausalforhold. Den synes at være et eksistensvilkår.

At Ceylan under alle omstændigheder er mere interesseret i *tilstanden* af melankoli end i dens årsager, vidner hans billedsprog om. Skåret ind til benet kan allerede *Cocoon* betragtes som en studie i melankoli. Med en for en debutant imponerende træfsikkerhed formår han at få personernes melankoli til at resonere i filmens stil. Det sker gennem en gribende sammenstilling af enkle situationsbeskrivelser, lyriske billedpassager og nærbilleder af karakterernes mærkede ansigter. En stil, som Ceylan har fulgt op på og forfinet i sine efterfølgende film.

Landskabet som ledemotiv. Ceylans visuelle formidling af melankolien bringer minder om den romantiske malerkunst. Den franske kunsthistoriker Vincent Pomarède har således beskrevet, hvordan de romantiske malere ikke blot var interesseret i landskaber og i den menneskelige subjektivitet. Vigtigere var den måde, disse to interesser blev bragt til at gribe ind i hinanden på. Ifølge Pomarède indgik subjekt og landskab nemlig i en gensidig påvirkning, hvor landskabet udtrykte, hvad sjælen følte, alt imens subjektet på sin side søgte ud i og lod sig påvirke af landskabets tristesse: ”Pirringen af fantasien var forbundet til virkeligheds-dogmet; drømmens subjektivitet til det betragtede øjes objektivitet” (Pomarède 2006: 318). Udtrykt i filmiske termer kan man sige, at det var en montage af to elementer (landskabet og subjektiviteten), der definerede den skil-



Emin Ceylan i *Cocoon* (Koza, 1995)

dring af mentale tilstande, som 1700- og 1800-tallets romantiske malere tilstræbte.

Træder vi et par skridt fremad i historien, til 1995 og *Cocoon*, ser vi, hvordan Ceylan viderefører den romantiske naturtanke.

Filmen lægger for med en serie af par-fotografier af det gamle ægtepar, mens de endnu var sammen. I to klip introduceres nu hovedpersonerne hver for sig. Han, indhyllt i mørke, kigger mod venstre i billedet; hun kigger mod højre med et bylandskab bag sig. Herved får Ceylan med enkle midler pointeret, at hovedpersonernes forsøg på at nærme sig hinanden ikke blokeres af uvilje (de kigger stadig i hinandens retning), men derimod af noget udefinerbart, der blokerer for den direkte relation (deres blikke mødes ikke).

Herefter klippes der til et billede af en kornmark, der ruskes af vinden. Helt i tråd med Lev Kuleshovs tommelfingerregel om, at to på hinanden følgende indstillinger har en afsmittende effekt på hinanden, bliver billedet af efterårsvejrets indvirkning på kornet øjeblikkeligt bærer af det aldrendes ægtepars melankoli. Billedet af en

omstyrtet og urolig kornmark bliver koblet med usikkerheden i deres blikke. Samtidig etablerer Ceylan landskabet som *Cocoons* ledemotiv – et motiv, der som i hans senere film væver sig umærkeligt ind og ud af skildringerne af ægteparrets uforløste genforening.

Ceylan har ofte udtalt, at han i sine film prøver at fokusere på de detaljer i den mellemenneskelige psykologi, der ikke kan tales om. Med det oprørte landskab som ledemotiv skaber han en kraftfuld visuel metafor, der udtrykker den udsatte følelsesmæssige tilstand, det gamle ægtepar befinder sig i i mødet med hinanden, men som de ikke selv er i stand til at tale om.

Men ud over at fungere som en visuel projektion af ægteparrets stemninger har landskabet også en anden funktion. Der er nemlig ikke tale om et hvilket som helst landskab, men om deres gamle hjemegn – deres baghave, et sted fyldt med minder om det liv, de i sin tid levede sammen. I flere scener ser vi manden, der stadig bor på stedet, bevæge sig langsomt gennem eller ligge henslængt i kornet. Disse sekvenser minder påfaldende om den måde, hvorpå Stalker ligger drømmende på jorden i Tarkovskijs *Stalker* (1978, *Vandringsmanden*), og på samme måde som i dén film er naturen hos Ceylan ikke udelukkende et subjektivt billede, men også et konkret sted, hvor han kan opsøge og måske lindre sine vandrende tanker og erindringen om det, der var.

Visuelle klimaændringer. Denne romantiske dobbelthed kommer måske stærkest til udtryk i de konstante klimaændringer, der overalt i Ceylans film indrammer personernes forblæste tilværelser. Klimaet i filmene er ekstremt omskifteligt. Årstiderne kan snildt skifte mellem to indstillinger, og snart placerer Ceylan sine personer på

vindblæste marker, snart foran oprørte vandspejle eller midt i snedækkede landskaber.

På handlingsplanet søger mange af personerne selv aktivt ud i vejrekstremerne. Man kan gætte på, at de gør det for at dyrke melankolien som tilstand. De urolige landskabsbilleder går dog samtidig så at sige bag om ryggen på personerne og udtrykker deres tilstand af melankoli. Det ses for eksempel, når hovedpersonen i *Distant* går lange ture gennem et sneklædt Istanbul, eller når den triste hovedperson i *The Small Town* betragter en majsolnedgang fra sin faste plads på marken. Og måske visuelt stærkest af alle er den scene i Ceylans seneste film, *Climates*, hvor den mandlige hovedperson er søgt ud på en bro for at betragte vinternatten, der strækker sit farvemættede skydække ud bag ham. Filmens titel peger naturligvis på klimaets dobbelte betydning. De konstante klimaændringer i *Climates* danner bagtæppe for skildringen af et kuldsejlet kærlighedsforhold og de to hovedpersoners konstante kamp for at holde liv i det. Sammen eller hver for sig.

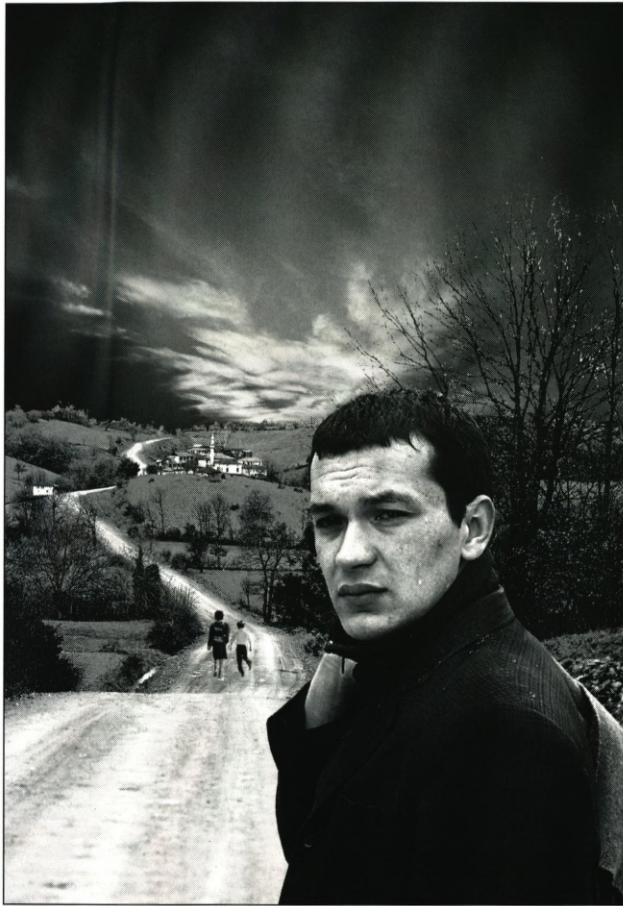
De tre aldre. Et af de punkter, hvor Ceylan har fundet sin egen stil, er i hans skildring af mennesket i dets forskellige aldre, herunder forholdet mellem børn og voksne. Jean-Luc Godard har engang om sit efterårsdigt *Éloge de l'amour* (2001) udtalt, at han ønskede at lave en film om voksenlivets ubestemmelighed i overgangen fra barn- til alderdom. I de to ender af aldersskalaen bliver mennesket omtalt med aldersbetegnelser ('en ung kvinde', 'en gammel mand'), mens det spektrum, der ligger imellem ung og gammel, kun sjældent betegnes. Den periode, der udgør den centrale del af vores liv, er derfor, siger Godard, præget af en form for identitetsløshed (Godard 2001: 31). Og det er netop



Majskyer (*Mayis sikintisi*, 1999)

grundstenen til følelsen af melankoli i *Éloge de l'amour*.

Ceylan knytter en lignende melankoli til netop den store midterste del af livet. Men i modsætning til Godard, der sætter voksenlivets 'ubestemmelighed' i centrum, anbringer Ceylan sine melankolske klynkere i spænd mellem barndommen, der er overstået og glemt, og en alderdom, der endnu ikke kendes. Begge yderpoler i aldersspektret romantiseres tydeligt: Børnene fremstilles som åbne over for livet, som opdagelsesrejsende i en verden spækket med sansepotentiale, mens de ældre mennesker skildres som forholdsvis realistiske, jordbundne og ofte med ironisk overskud – bortset fra i *Cocoon*, hvor de gamle hovedpersoner minder om de øvrige films voksne melankolikere. De ældre har gene-



Melankoli i *The Small Town* (Kasaba, 1998)

relt fundet sig til rette i det liv, der endnu trykker de voksne, og de reagerer ofte på hverdagens trængsler med en formildende distance.

Næst efter de voksne melankolikere spiller børnene og deres måde at opleve verden på den vigtigste rolle i Ceylans filmkunst. I begyndelsen af *The Small Town* viser han i en fantastisk scene, hvordan en hel skoleklasse glemmer alt om undervisningen for i stedet at koncentrere sig om en fjer, som de puster rundt mellem bordene i det kolde undervisningslokale. Da fjeren efter en rum tid daler langsomt ned mod underviserens kateder, rettes klassens samlede

opmærksomhed mod dette lille naturfænomen, der i børnenes øjne er som ramt af en tryllestav. Hverdagen er blevet magisk. Det forstår vi som tilskuere især, da Ceylan skifter sine forholdsvis neutralt beskrirende kameraindstillinger ud med en indstilling filmet fra loftet – af fjeren, der langsomt daler gennem klasselokalet. Med ét vendes klasselokalets let genkendelige geografi på hovedet og får i kraft af denne ene indstilling et helt nyt liv. Åbenbaringen er for os som beskuerer rent visuel; for de måbende børn er den mental.

Samme opdagelsesfascination ses i forbindelse med de to søskende, der i samme film spadserer hjem til familien langs mark og skov. Vejen hjem – og ikke mindst fundet af en skildpadde på jorden – udgør for den yngste af de to en symbolsk opdagelse af verden. Det lille dyr granskes på alle led og kanter, før nye opdagelser står for døren. Senere ser vi drengen slå heftigt i jorden med en kæp, indtil der begynder at krible små fascinerende insekter frem.

Det udtryksfulde ved naturen sættes i direkte forbindelse med børnenes fascination af virkelighedens små mirakler, der igen på interessant vis spejler Ceylans egne forsøg på at skildre hverdagens stumme poesi. Billeder som dem af fjeren, skildpadden og myrerne er nemlig langt fra enestående i Ceylans film. Tværtimod forsøger han ofte at give sine billeder en kant af udtryksfuld naturmagi, som når han eksempelvis fokuserer på ringene i et vandspejl (i *Cocoon* og *The Small Town*), det pulserende skyggespil på personernes kroppe (i *The Small Town* og *Majskyer*) eller på, hvordan nyfalden sne kan ændre det genkendelige landskab (i *The Small Town*, *Distant* og *Climates*). Børnenes sansninger kommer på den måde til at fremstå som kraftfulde metaforer for den åbenhed over for naturens fænomener, som Ceylan – der

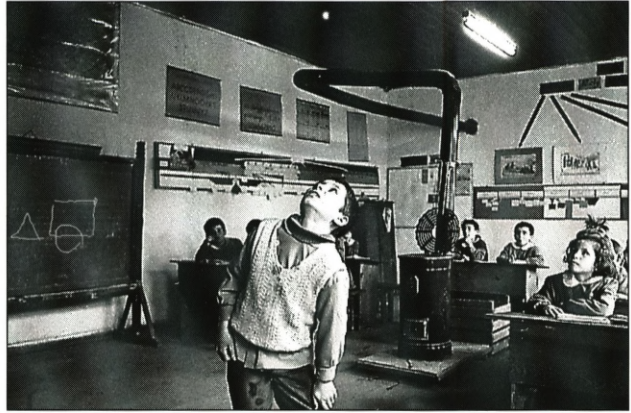
også selv står bag kameraet på sine film – selv søger.

Fra højstemthed til humor. Den klassiske auteurlæsning betragter ofte en instruktørs samlede værker som variationer over ét udgangspunkt. Samlet set udgør Nuri Bilge Ceylans værk som allerede nævnt et organisk hele, hvor ikke blot skuespillere og karaktertræk går igen fra film til film, men hvor også de enkelte films handlingstråde og visuelle ledemotiver skaber elegante netværk af overlapninger og relationer på tværs af værkerne.

Men på trods af alle disse konsistente træk findes der næppe noget instruktør-*œuvre*, det giver mere mening at analysere kronologisk end Nuri Bilge Ceylans. Den opmærksomme tilskuer vil forlyste sig med at opdage, hvordan hver ny Ceylan-film har sit klart definerede udgangspunkt i den forrige – som forsøgte han med hver film at gå et skridt tilbage, finde en interessant scene i den tidligere og gøre den til en ny film. Eksempelvis tager *Distant* udgangspunkt i filminstruktøren og hans fætter, der var mindre centrale figurer i *Majskyer*. Blot ses deres forhold nu fra en lidt anden vinkel.

Og går man kronologisk til værks, bliver de små tematiske udsving i Ceylans oeuvre tilmed suppleret af en interessant udviklingslinje, der går fra det alvorfulde mod det stadig mere selvironiske.

Ceylan har selv udtalt, at en af hans største inspirationskilder er den russiske forfatter Anton Tjekhov, hvis tragikomiske humor han har forsøgt at ramme. Humoren spiller en væsentlig og ofte undervurderet rolle i Ceylans film. I *Cocoon* og *The Small Town* kommer den til udtryk i form af et mildt lune, der diskret siver ind i den højstemte melankoli og gør skildringen menneskelig. *Majskyer* er sine steder li-

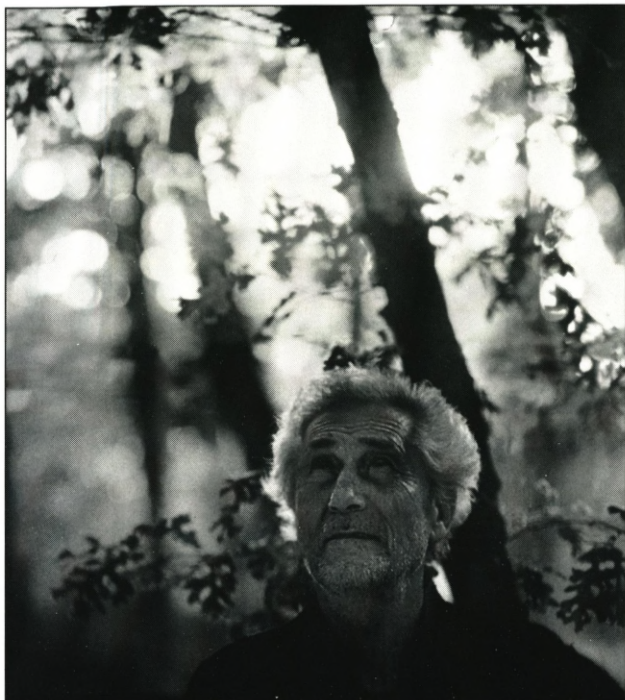


Det store i det små. Klasseværelset i *The Small Town* (Kasaba, 1998)

gefrem morsom; omdrejningspunktet er en gammel mands kamp for at beskytte sine træer mod en usynlig fjende, nemlig myndighederne. Bureaukratiet, staten, den kommunale administration, lovgivningen – det fylder komisk meget i den gamle mands bevidsthed; komisk, fordi ingen lytter til ham, og fordi hverken han eller vi nogensinde møder fjenden, selv om han jagter den tilforordnede gennem hele lokalområdet.

I den efterfølgende film, *Distant*, sætter en elegant selvironi igennem hos Ceylan. I filmen flytter Yusuf for en kort periode fra landsbyen ind til den i Istanbul bosatte Mahmut, hvem det bestemt ikke passer at skulle dele lejlighed – eller tilværelse. I en uforglemmelig scene forsøger Mahmut at kede vennen så meget, at denne vil fortrække og gå i seng. Det morsomme er midlet: En videovisning af Ceylans eget referencepunkt, Tarkovskijs *Stalker*. Og så snart missionen er fuldført, og Yusuf er smuttet, viger Tarkovskijs højstemte scener såmænd pladsen for en god gang porno!

Senere i *Distant* citerer Ceylan rent visuelt selv samme Tarkovskij-film. I *Stalker* foretager Tarkovskij en ubrudt kamerabevægelse fra et close-up af titelfigurens



Emin Ceylan som den fanatiske træ-beskytter i *Majskyer* (*Mayis sikintisi*, 1999)

ansigt, op over hovedet på ham og ud til et drømmeagtigt landskab. Variationer over denne teknik findes allerede i Ceylans tidligste værker, *Cocoon* og *The Small Town*.

Men i *Distant* får den et særligt ironisk twist. Da fotografen en aften sidder og mimrer i sofaen, hæver kameraet sig fra sin position bag lænestolen langsomt over hovedet på ham – og ender foran det flimrende fjernsyn.

Ved at skifte metafysikken og naturromantikken ud med det flimrende tv viser Ceylan, at han – trods sin alvorstunge beskæftigelse med sjælens traurighed og den problematiske mellem menneskelige psykologi – ikke er bange for at lægge afstand til den patos, han i sine tidlige film kanaliserede ned i samme type indstilling. Heri ligger ikke alene en afstandtagen til filmenes selvhøjtidelige personer, men også en selvironisk distance til Ceylans egen måde at lave film på. Det kan godt være, at livet er kedeligt. Men det betyder ikke, at man som tilskuer skal kede sig.

Litteratur

- Godard, Jean-Luc (2001). "Entretien". In: *Cahiers du cinéma* #557, maj 2001, s. 28-39.
- Pomarède, Vincent (2006). "Die Lust an der Melancholie – Die Landschaft als Zustand der Seele". In: Jean Clair (red.): *Melancholie – Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin: Hatje Cantz.