

## **Prowincja i melancholia. Nowe kino tureckie**

**Dla wszystkich widzów uważnie śledzących trendy współczesnego kina jasne jest, że canneński triumf Nuriego Bilge Ceylana nie jest przypadkowym błyskiem egzotycznej kinematografii. To raczej zasłużone ukoronowanie bogatego dorobku uznanego reżysera i całego nowego kina tureckiego, które w ostatnich kilkunastu latach urosło do rangi jednego z najciekawszych zjawisk światowego kina.**

Silna obecność tureckich filmów na prestiżowych festiwalach, a także idące za tym zainteresowanie krytyków i widzów to kolejny dowód zmiany, jaka zaszła w ostatnich dwóch dekadach w arthouse'owym kinie. Dzisiejszy świat filmowy wyraźnie się zdemokratyzował, a ożywcze impulsy płyną nie tylko z Francji, Włoch czy Japonii, ale też z kinematografii, które jeszcze kilkanaście lat temu stanowiły niemal nieistotny margines – rumuńskiej, meksykańskiej czy właśnie tureckiej.

Złoty okres kina znad Bosforu rozpoczął się w drugiej połowie lat 90. i trwa w zasadzie do dziś. Tureckie filmy zachwycają stroną plastyczną, subtelną i dojrzałą metaforyką, bogactwem artystycznych inspiracji, a także odwagą podejmowania poważnych tematów w niebanalny sposób. Niniejszy artykuł jest próbą przyjrzenia się tej fascynującej kinematografii przez pryzmat jej stylistycznych wyróżników, najważniejszych nazwisk i najciekawszych dzieł. Uzupełniającym go dodatkiem jest wybór kilku najbardziej reprezentatywnych tytułów z klasyki tureckiego kina, niemal w ogóle u nas nieznannej.

## **Nowe otwarcie**

Opowieść o współczesnym kinie tureckim należy rozpocząć od dwóch reżyserów zasługujących na miano jego inicjatorów. Trwającą bowiem od pierwszej połowy lat 80. artystyczną niemoc tureckiej kinematografii, która po sukcesach Yilmaza Güneya (w tym Złotej Palmie w roku 1982 za film *Droga*) długo musiało czekać na nowe wyraziste osobowości, przełamali jako pierwsi Zeki Demirkubuz (*Blok C*, 1994) i Derviş Zaim (*Salto w trumnie*, 1996). Ich skromne, niezależne filmy,

nakręcone w naturalnych plenerach, z udziałem głównie niezawodowych aktorów, operujące realistyczną, surową poetyką i prezentujące minimalistyczne fabuły, nie zyskały wówczas jeszcze wielkiego uznania, ale pokazały, że w Turcji także można robić kino osobiste i zaangażowane.

Nową jakość stanowił już wspomniany debiut Demirkubuza, który dość prostymi środkami nakreślił intrygujący, balansujący pomiędzy narracją obiektywną a subiektywną portret osamotnionej kobiety, zakleszczonej w betonowej pułapce opresyjnego, zaludnionego przez neurotyków i frustratów wielkomiejskiego osiedla. Jednak za credo artystycznej niezależności i nieformalny początek rodzącej się fali uważa się zwłaszcza *Salto w trumnie* – opowieść o bezdomnym Mahsunie, który w symbolicznym geście sprzeciwu wobec własnej sytuacji życiowej wykrada ze stambulskiej twierdzy Rumeli żywego pawia. Barwny ptak, którego w finale Mahsun zabija i próbuje zjeść, metaforyzuje upragnioną, ale nieosiągalną zmianę w życiu bohatera – jest obietnicą swobody, piękna i niezwykłości. Tłumacząc tytuł dzieła, Derviş Zaim mówił o uwięzieniu protagonisty miotającego się w swoim zamkniętym, klaustrofobicznym świecie na marginesie społeczeństwa, ale także o tym, że stworzenie niezależnego filmu w Turcji jest niemal tak niemożliwe, jak wykonanie salta w trumnie.

Co znaczące, obraz Zaima powstał w tym samym roku co bijąca kasowe rekordy *Ballada o rozbójniku* (1996) Yavuz Turgula – sensacyjny film o samotnym mścicielu wyrównującym po 30 latach zadawnione rachunki (w tej roli wystąpił niezwykle popularny w Turcji Şener Şen), który stał się dla tureckiego kina komercyjnego tym, czym dzieło Zaima dla twórców niezależnych. Był odświeżającym impulsem do zmian, zapowiadającym nową jakość i przywracającym kontakt z rodzimą widownią, która w epoce neoliberalnych rządów Turguta Özala (1983–1993) zwróciła się głównie ku importowanym zza oceanu produkcjom hollywoodzkim. *Ballada o rozbójniku* stanowiła udaną próbę przystosowania amerykańskich konwencji do potrzeb tureckiej publiczności, eksponując kulturową specyfikę kraju (widoczną choćby w użyciu tradycyjnej muzyki, strojów i quasi-baśniowej otoczki fabularnej) przy jednoczesnym wykorzystaniu hollywoodzkich rozwiązań dramaturgicznych bądź wizualnych.

Od tej chwili rozpoczął się stopniowy proces odbudowy kinematografii, która w latach 90. znajdowała się w stanie zapaści. Niegdyś jeden z najprężniejszych przemysłów filmowych na świecie (produkujący na przełomie lat 60. i 70. ponad 300 filmów rocznie), po przewrocie wojskowym w 1980 roku i reformach gospodarczych niemal zniknął z powierzchni ziemi. Jeszcze w 2002 roku weszło na tureckie ekrany zaledwie 9 krajowych filmów. Ale to właśnie wtedy dobre wyniki finansowe filmów rozrywkowych, międzynarodowe uznanie produkcji artystycznych i rządowe dotacje dla ambitniejszych projektów, a także coraz śmielsze korzystanie z europejskich

funduszy i pomocy koproducentów (funkcję te pełnią najczęściej Francja i Niemcy) pozwoliły odbić się od dna, sprawiając, że w ostatnich latach w Turcji powstaje regularnie około 70 obrazów rocznie.

## **Fala uderzeniowa**

Jeszcze w latach 90. do Zaima i Demirkubuza dołączyli: Nuri Bilge Ceylan (*Miasteczko*, 1997), flirtujący początkowo z gatunkowymi konwencjami Reha Erdem (*Ile za ile*, 1999) oraz bardziej skupiona na kwestiach społecznych Yeşim Ustaoglu (*Podróż ku słońcu*, 1999), a na początku następnej dekady także Semih Kaplanoğlu (*Daleko od domu*, 2001). Każdy z tych artystów kroczy własną drogą, rozwijając indywidualną stylistykę, ale wciąż wiele ich łączy: podobny zestaw powracających tematów i pewna wspólnota wrażliwości. Poruszają oni kwestie tożsamości i przynależności, portretują napięcia (etniczne, klasowe, geograficzne) istniejące w tureckim społeczeństwie i kreują bohaterów trawionych samotnością, tęsknotą lub poczuciem straty.

Większość młodych reżyserów drugiej połowy lat 90. podążała przy tym ścieżką wydeptaną przez Dervişa Zaima *Saltem w trumnie*, powtarzając podobną formułę – ich wczesne dzieła to najczęściej półamatorskie, skromne filmy, utrzymane w realistycznej poetyce i osadzone we współczesności, realizowane niejednokrotnie bez instytucjonalnego wsparcia i gwarancji późniejszej dystrybucji, za to z pasją i potrzebą zaznaczenia własnej osobowości artystycznej. Skrajnie niezależny model produkcji filmowej w perfekcyjny sposób wykorzystał zwłaszcza Ceylan, którego pierwsze utwory to niemal rodzinne przedsięwzięcia. Ich obsada i znaczna część niewielkiej ekipy składa się z bliskich reżysera, a on sam pełni jednocześnie funkcje scenarzysty, producenta, operatora, montażysty, a kiedy to konieczne, także scenografa (*Chmury w maju*, 1999).

Filmy tego twórcy, mimo realizacyjnej skromności i pozornej nieefektywności, szybko zyskały międzynarodowe uznanie, stając się wizytówką tureckiego kina. Bliźniacze *Miasteczko* i *Chmury w maju* oddychają niezwykle atmosferą anatolijskiej prowincji, gdzie powstały te poetyckie, niepoddane rygorom klasycznej narracji obrazy z życia wielopokoleniowej rodziny. Pierwszy z wymienionych filmów skupia się na przeżyciach dwójki dzieci wchodzących w tryby społecznych instytucji i międzyludzkich zależności, zaś autotematyczna fabuła drugiego obraca się wokół prób realizacji niezależnego filmu przez powracającego w rodzinne strony reżysera.

## **Odcienie melancholii**

Prawdziwym arcydziełem i prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalnym owocem nowego kina tureckiego okazał się jednak zamykający nieformalną trylogię i jednocześnie znamionujący przejście do nowego etapu twórczości Nuriego Bilge Ceylana *Dystans* (2002). Film ten funkcjonuje w Polsce pod niewiele mówiącym oryginalnym tytułem *Uzak*. Jego znaczenie tymczasem sygnalizuje główny temat dzieła – tytułowy dystans dotyczy dalekiej drogi, którą z prowincji do Stambułu pokonuje w poszukiwaniu pracy i lepszego życia młody Yusuf, ale przede wszystkim dystansu między ludźmi. Fabularną oś dzieła stanowi spotkanie Yusufa ze starszym, zgorzkniałym kuzynem Mahmutem, niespełnionym fotografem, u którego zatrzymuje się po przybyciu do miasta. Niedoszły artysta, męczony poczuciem zawiedzionych ambicji, coraz bardziej zamyka się w wieży z kości słoniowej, swoją wyniosłością i brakiem zainteresowania odsuwając od siebie najbliższe osoby. Temat trudności w komunikacji uczuciowej między bliskimi Ceylan rozwijał także w innych filmach, w *Klimatach* (2006) tworząc zgrabną transpozycję antonioniowskiego melodramatu o rozpadzie uczucia, natomiast w *Trzech małpach* (2008) obudowując go kryminalną fabułą. Powraca on też z podwójną mocą w najnowszym dziele reżysera – *Zimowym śnie* (2014).

To *Dystans* jednak może nosić miano sztandarowego filmu nowego kina tureckiego – nie tylko ze względu na wyróżniające go walory artystyczne, ale również dlatego, że stanowi swoisty zlepek wszystkich najważniejszych tematów podejmowanych przez autorów tej formacji. Chyba najpiękniej poprowadzony został tu wątek duchowej alienacji bohaterów, uosabianej przez niespotykany w żadnej innej kulturze rodzaj melancholii. Wyraża się on w tureckim terminie *hüzün*, oznaczającym jednocześnie tęsknotę, świadomość przemijania i utraty, ale także oddalenie od boskiego porządku świata. Nie jest to nostalgiczny smutek, ale raczej pełna zadumy rezygnacja lub tęsknota, unikatowa dla tej kultury. Dzieło Ceylana jest prawdziwym poematem na cześć melancholii i katalogiem środków pozwalających ją wyrazić – czyni to poprzez konsekwentną psychologizację przestrzeni, w której znajdują się postaci (wystarczy wspomnieć stambulskie nabrzeże, na którym przesiaduje pogrążony w myślach Mahmut), użycie efektownej symboliki (jak majestatyczny wrak przewróconego statku, który mija w pewnym momencie Yusuf), wyeksponowanie smutnego piękna przyrody czy posługiwanie się wolnym tempem opowiadania, milczeniem oraz długimi ujęciami sugerującymi zawieszenie zwykłego porządku czasowego.

Po te same chwytły sięgają też inni twórcy nowego kina tureckiego, a zwłaszcza duchowy uczeń Ceylana, Semih Kaplanoğlu. W swojej słynnej trylogii opowiada on w odwrotnym porządku chronologicznym dzieje Yusufa, którego wpierw poznajemy jako dojrzałego, niespełnionego pisarza (*Jajko*, 2007), potem jako wkraczającego w dorosłość początkującego poetę (*Mleko*, 2008) i wreszcie jako dziecko uczące się dopiero czytać (*Miód*, 2010). Filmy te przenikają elegijną atmosferą wiążącą się z utratą bliskich osób oraz świadomością przemijania, która staje się nieodłącznym

elementem procesu inicjacji. To, że dojmujące poczucie braku i straty jest stałym fundamentem, na którym Kaplanoğlu wznosi swoje dzieła, potwierdza zresztą jego wcześniejszy utwór – piękny *Upadek anioła* (2005).

Tej swoistej melancholii stale towarzyszy samotność. Wyobcowanie bohatera, zamkniętego w swoim świecie, jest znakiem rozpoznawczym wielu tureckich filmów, choć u każdego autora wydaje się mieć nieco inne źródło. Mogą to być problemy w międzyludzkiej komunikacji, jak u Ceylana, moralne brzemię przytłaczające bohaterów Demirkubuza, introwertyczna wrażliwość postaci u Kaplanoğlu czy wreszcie ich usytuowanie na marginesie (*Salto w trumnie Zaima*, *Podróż ku słońcu* Ustaoglu) lub wręcz poza (niektóre filmy Rehy Erdema) społeczeństwem. Temat ten w interesujący sposób dochodzi do głosu nawet w filmach mniej znanych reżyserów, takich jak Tayfun Pirselimoglu, którego najlepszy film *Włosy* (2010) kreśli egzystencjalny portret wyalienowanego bohatera.

### **Kino zaangażowane**

Choć kino tureckie można nazwać kinem samotności, to w istocie jest ono także głęboko zanurzone w kontekstach społecznych i politycznych. Tureccy krytycy i historycy na pierwszy plan najczęściej wysuwają zawarte w nich kwestie związane z tożsamością narodową i osobistą, problemy przynależności, braku społecznej komunikacji, zaufania wobec instytucji i jedności zróżnicowanego społeczno-ekonomicznie kraju. Ważnym tematem są też konflikty etniczne z Kurdami – jak w *Podróży ku słońcu*, opowieści o przyjaźni młodego Turka i Kurda, która przedstawia Turcję lat 90. jako *de facto* wojskową dyktaturę, a także w *Jin* (2013) Rehy Erdema, stanowiącym jeden z nielicznych obrazów kurdyjskiej partyzantki.

Nawet jednak filmy, które nie podejmują tematyki politycznej w tak bezpośredni sposób, mogą dotykać palących społecznych problemów. Jednym z najczęstszych jest kwestia różnic ekonomicznych, wewnętrznych migracji i nieustannego napięcia między metropolią a prowincją. Wokół tej problematyki, obecnej w kinie tureckim już od wielu dekad, obraca się cała wczesna twórczość Ceylana, ale także niektóre filmy innych reżyserów, przedstawiające „podprzywilejowanych” bohaterów borykających się z ekonomicznymi problemami – jak w symbolicznym *Życiu Hayat* (2008) Rehy Erdema bądź *Mleku* Kaplanoğlu. Największą wrażliwość społeczną przejawiała zawsze Yeşim Ustaoglu, której filmy zawsze dotyczyły osób wykluczonych – mniejszości kurdyjskiej we wspomnianej już *Podróży ku słońcu*, greckiej w *Czekając na chmury* (2003) lub osób starszych w *Puszcze Pandory* (2008).

Na tle tych osadzonych we współczesności produkcji, stanowiących *gros* nowego kina tureckiego, ciekawie prezentują się nieliczne filmy wprost podejmujące niewygodne tematy historyczne. Wspomnieć tu trzeba zwłaszcza dwa utwory Dervişa Zaima o turecko-greckim konflikcie zbrojnym na Cyprze z 1974 roku. *Błoto* (2003) oraz *Cienie i ludzie* (2010) wracają do tych wciąż żywych w tureckiej świadomości wydarzeń, prezentując je jednak bez patosu właściwego licznym dziełom historycznym.

### **„Do Moskwy”**

Westchnienie trzech czechowowskich sióstr, tęskniących do życia w stolicy, powraca niczym echo w słowach Saffeta z *Chmur w maju*, który marzy o przeprowadzce do Stambułu. Jako niekwestionowane centrum ekonomiczne i kulturalne kraju, położone nad Bosforem miasto staje się także obiektem zainteresowania licznych tureckich filmowców. Znaczna część omawianych tu filmów rozgrywa się w tej rozpiętej między dwoma kontynentami metropolii, łączącej w sobie orientalną nutę Wschodu i wielkomiejski sznyt Zachodu. To niezwykle miejsce, które stanowi metonimię zbudowanego na kontrastach państwa, najlepiej oddając duchową i społeczną sytuację bohaterów.

W filmach nowego kina tureckiego Stambuł w niczym nie przypomina miasta z wakacyjnych folderów biur podróży. W dziełach wspomnianych reżyserów jest on zazwyczaj zimny, często pokryty śniegiem i nieprzyjazny bohaterom. Jeśli na ekranie pojawiają się kopuła i minarety Błękitnego Meczetu, to tylko w dalekim tle, jako majaczący we mgle symbol wielkiego, przytłaczającego miejskiego molocha, niemający nic wspólnego z efektowną atrakcją turystyczną. We współczesnych tureckich filmach słoneczne place i kolorowe bazyry zostają wyparte przez ponure uliczki, obskurne kamienice i bloki oraz tchnące szarą codziennością przedmieścia.

Dużo barwniejsza, bardziej różnorodna i obdarzona specyficznym pięknem wydaje się anatolijska prowincja, przemierzana od lesistych okolic Izmiru znanych z *Miodu*, poprzez surowy klimat centralnej Turcji uchwycony w *Pewnego razu w Anadolii* (2011), aż po wschodnie rejony kraju, gdzie w *Jin* trwa ciągła walka z kurdyjskimi partyzantami. W przeciwieństwie do stambulskiej metropolii, turecka prowincja poddawana jest ciągłej estetyzacji oraz mitologizacji jako kraina dzieciństwa nieskażona zepsuciem cywilizacji. Doskonały przykład mogą stanowić *Miód* Kaplanoğlu lub *Czasy i wichry* (2006) Rehy Erdema. Zwłaszcza ten ostatni reżyser w swoich filmach chętnie opowiada o dorastających bohaterach, zazwyczaj efektownie kontrastując ich ciężkie położenie z wyeksponowanym do granic przesady pięknem natury.

W tym miejscu należy wrócić do przywołanej powyżej postaci Antona Czechowa, która nie służy wyłącznie podkreśleniu tematu prowincji i prowincjonalności w kinie tureckim. Inspiracje

wielkim pisarzem i kulturą rosyjską w ogóle sięgają dużo głębiej. Autorowi *Wiśniowego sadu* dedykowane są *Chmury w maju* Ceylana (nawiązanie do tej sztuki pojawia się choćby w wątku ojca głównego bohatera, który zostaje zmuszony do ścięcia swojego sadu), a scenariusz *Zimowego snu* pozszywany jest w znacznej mierze z fragmentów różnych prac słynnego dramaturga.

Być może o powinowactwie tureckich reżyserów i rosyjskich twórców decyduje duchowe pokrewieństwo pochłoniętych podobnym rodzajem melancholii dwóch narodów rozbitych między Europą a Azją. Można bowiem powiedzieć, że całemu nowemu kinu tureckiemu oprócz Czechowa patronują także Fiodor Dostojewski i Andriej Tarkowski. Przewrotnym hołdem dla kultowego *Stalkera* (1979) jest jedna z najbardziej pamiętnych scen z *Dystansu*, nawiązania do *Zwierciadła* (1975) pojawiają się zaś między innymi w *Mleku* Kaplanoğlu, a bohatera *Kosmosu* (2010) Erdema niejednokrotnie przyrównywano do znanej z twórczości rosyjskiego reżysera figury jurodiwego – bożego szaleńca.

Także twórczość Dostojewskiego inspirowała tureckich reżyserów – zwłaszcza Zekiego Demirkubuzę. Nawiązywał on do niej w *Trzeciej stronie* (1999), która stanowi rodzaj twórczej transpozycji *Zbrodni i kary*, a powieść ta pojawia się również w fabule *Poczekalni* (2004), opowiadającej o perypetiach reżysera starającego się ją zaadaptować. Wreszcie w ostatnim dotąd filmie, *Podziemiu* (2012), Demirkubuz zdecydował się zekranizować jedną z mniej znanych nowel ulubionego pisarza – *Notatki z podziemia*. Oprócz tych bezpośrednich zapożyczeń, ducha twórczości Dostojewskiego można rozpoznać w pewnych chwytach narracyjnych: scenach wyznania winy, oczyszczających niczym spowiedź Stawrogina z *Biesów*, a także nawiązaniach do pewnych kryminalnych i melodramatycznych konwencji gatunkowych, choć akurat te autor *Niewinności* (1997) neutralizuje za pomocą skrajnie minimalistycznego stylu opartego na długich dialogach, formalnej prostocie i niwelowaniu dramatycznego potencjału prezentowanych fabuł.

### **Triumf stylu**

Nowe kino tureckie stało się jednym z najistotniejszych zjawisk współczesnej kinematografii i poświęcono mu już kilka specjalistycznych książek (w tym jedną w języku polskim – redagowany przez Jana Topolskiego tom z 2010 roku, zatytułowany po prostu *Nowe kino Turcji*). Czołowi autorzy nurtu, zaczynający od niezależnych, chałupniczo realizowanych i stylistycznie surowych obrazów, teraz są stałymi bywalcami największych festiwali i pieszczochami krytyków, nie brakuje im też środków na kolejne projekty.

Być może to właśnie jest powodem stylistycznej ewolucji filmów nurtu. Turcy nie utknęli bowiem w jednej powtarzalnej formule, ani nie wyczerpali talentu po kilku latach i parunastu udanych tytułach, ale zaczęli płynnie zmieniać oblicze, odchodząc od chropawej, realistycznej

poetyki w kierunku coraz dalej idącej stylizacji. Rozwój nowego kina tureckiego w wielu przypadkach polegał na cyzelowaniu kolejnych dzieł pod względem warsztatowym, plastycznym i narracyjnym. Piękne, bogate panoramy *Pewnego razu w Anatolii* czy *Zimowego snu* nie przypominają już kameralnych, surowych kadrów z *Miasteczka* i *Chmur w maju*. Zniewalająca jest także plastyka nagrodzonego Złotym Niedźwiedziem *Miodu*, w pamięci zaś pozostaje kunsztowna praca kamery w niezwykle wyrafinowanej narracyjnie *Kropce* (2008) Zaima, jakże odległej od wczesnych filmów tego reżysera. W kierunku stylizacji zaczął zmierzać nawet najbardziej do tej pory konsekwentny w swojej minimalistycznej, szorstkiej stylistyce Zeki Demirkubuz. Swoje pełne napięcia i tajonych emocji dramaty psychologiczne wzbogacił on o stylizację historyczną (*Zazdrość*, 2009) i groteskowo-oniryczny charakter, podparty dodatkowo charakterystyczną warstwą plastyczną (*Podziemie*).

Pytanie o trwałość dokonań omawianej tu nowej fali kina tureckiego pozostaje otwarte. Niektóre wspomniane dzieła już weszły do światowego kanonu, nie wiadomo jednak, czy tradycja tego złotego pokolenia debiutującego na przełomie wieków zostanie podtrzymana. Od tamtej pory swoje filmy zdążyło już zaprezentować wielu kolejnych, młodszych reżyserów. Niektóre z nich, tak jak *Mój Marlon i Brando* (2008) Hüseyina Karabeya czy *Can* (2011) Raşita Çelikezera, zostały dobrze przyjęte i docenione na kilku festiwalach, ale trudno jeszcze zestawiać je z arcydziełami Ceylana bądź Kaplanoğlu. Ich początkujący koledzy nie mówią jeszcze tak donośnym, oryginalnym głosem, a ciężąca na nich presja podtrzymania dobrej kondycji tureckiej kinematografii może być paraliżująca. Warto więc trzymać kciuki za to, żeby tegoroczne laury dla *Zimowego snu* na festiwalu w Cannes nie okazały się szczytem możliwości nowego kina tureckiego, po którym nie pozostaje nic innego jak tylko spadzista droga w dół.

Przed nową falą

### ***Upalne lato*, reż. Metin Erksan, 1963**

*Gorzki ryż* po turecku, czyli neorealizm anatolijski. Wpływy włoskiej powojennej kinematografii jeszcze przez długie dekady silnie definiowały kształt całego kina artystycznego znad Bosforu. *Upalne lato*, będące pierwszym wielkim sukcesem tureckim na arenie międzynarodowej (Złoty Niedźwiedź w Berlinie), stanowi tego najlepszy dowód. W tym filmie palące śródziemnomorskie słońce nie tylko wysusza pola, uruchamiając ważny dla fabuły konflikt o dostęp do wody, ale także podgrzewa emocje między skontrastowanymi z sobą braćmi. Starcie charakterów podszyte jest erotycznym napięciem i tłumionymi emocjami, prowadząc do nieuniknionej tragedii. Dzięki temu



powstaje, nakreślony jakby mimowolnie i na uboczu fabuły, gorzki obraz tureckiego patriarchy otwarty na freudowskie odczytania.

### ***Nadzieja*, reż. Yilmaz Güney, 1970**

Wczesny film Yilmaza Güneya, wówczas znanego jeszcze przede wszystkim jako gwiazdor filmów sensacyjnych i gangsterskich. *Nadzieja* nie zdobyła takiego rozgłosu jak późniejsza o 12 lat *Droga*, ale do dziś pozostaje chyba najlepszym dziełem reżysera. Imponująca czystość stylu i autentyzm ekspresji pozwoliły Güneyowi uniknąć nadmiernego sentymentalizmu i taniej publicystyki, w którą łatwo mogłaby popaść opowieść o borykającym się z kolejnymi finansowymi kłopotami dorożkarzu. Haruje on jak wół, aby utrzymać rodzinę, ale spadające na niego nieszczęścia sprawiają, że ostatnim ratunkiem, tytułową nadzieją, której chwyta się bohater, jest wiara w istnienie ukrytego skarbu. Choć zakończenia możemy domyślać się od początku, znakomity sposób poprowadzenia fabuły, dryfujący od twardego realizmu społecznego w kierunku lekko onirycznej baśni o wyprawie w poszukiwaniu skarbu, czyni obraz Güneya prawdziwie fascynującym.

### ***Droga*, reż. Yilmaz Güney, Şerif Gören, 1982**

Więzienie, do którego ostatecznie wpędziły Güneya niepokorność i awanturniczy tryb życia, nie było w stanie powstrzymać jego twórczej pasji. Przemycając dokładne wskazówki scenariuszowe i inscenizacyjne swoim asystentom, autor *Nadziei* zdołał wyreżyserować cztery filmy, zanim uciekł z miejsca odosobnienia do Szwajcarii. *Droga* pozostaje spośród nich utworem najbardziej docenionym i znanym, głównie ze względu na niespodziewane wyróżnienie filmu Złotą Palmą na festiwalu w Cannes. Miejsce w historii tureckiego kina należy się temu dziełu przede wszystkim ze względu na to, że było ono bezkompromisowym portretem Turcji w czasach wojskowej dyktatury, która nastąpiła po zamachu wojskowym w roku 1980. Dodatkowo zawierało ono mocno wyeksponowany wątek kurdyjski, który w oficjalnym obiegu był nie do przyjęcia. W rezultacie film ten był w Turcji zakazany aż do 1999 roku.

### ***Pan Muhsin*, reż. Yavuz Turgul, 1987**

Ten niepozorny, lekki film to prawdziwy ulubieniec zarówno tureckiej publiczności, jak i krytyki. Gatunkowe konwencje komediowego *buddy movie* skrywają tu gorzką refleksję na temat przemian,

jakie dotknęły tureckie społeczeństwo w latach 80. W historii spotkania zubożałego stambulskiego impresaria z młodym, przybyłym z prowincji muzykiem pobrzmiewają echem najważniejsze konflikty tych czasów – zmierzch tradycyjnych wartości, komercjalizacja tureckiej kultury i sztuki czy problem rosnącej imigracji zarobkowej. To wszystko sprawia, że dziś na film Yavuz Turgula możemy spojrzeć jako na ważny głos w debacie o tym, czy stara Turcja ufundowana na konserwatywnych wartościach Atatürka może pogodzić się z tą nową, wyrastającą na fundamentach wojskowych rządów początku lat 80. i ich następstw.

### ***Och, księżyc*, reż. Reha Erdem, 1988**

Dziś Reha Erdem uważany jest za jedną z czołowych postaci nowego kina tureckiego, ale jego debiutancki obraz należy jeszcze do zupełnie innej filmowej epoki. Być może to wcześniejsze studia reżysera w Paryżu bądź obecność francuskiego koproducenta sprawiły, że oglądając debiutancki utwór Erdema, łatwo odnieść wrażenie obcowania z zachodnioeuropejskim kinem lat 60. Wyrafinowana plastyka czarno-białych zdjęć, opartych na starannej kompozycji kadru i wyrazistych wizualnie kontrastach, idzie tu w parze z wnikliwą obserwacją psychologiczną. Dzięki temu prosta fabuła o osieroconej dziewczynce, mieszkającej wraz z ciotkami w odosobnionej willi i szukającej schronienia w świecie wyobraźni, zyskuje tajemniczą wieloznaczność, w subtelny sposób dotykając zarówno kwestii ogólnych, związanych z lękami dorastania i samotnością, jak i bieżących kontekstów politycznych oraz społecznych zmieniającej się Turcji lat 80.