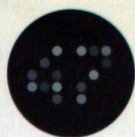




ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΡΚΙΝΟΣ
EDITOR DIMITRIS KERKINOS

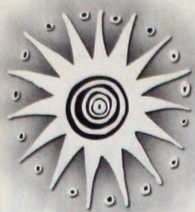
NURLBILGE CEYLAN



II-000000001941

Nuri Bilge Ceylan





Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος του τμήματος «Ματιές στα Βαλκάνια» στον Nuri Bilge Ceylan που διοργανώθηκε από το 47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (17-26 Νοεμβρίου 2006).

The publication was compiled on the occasion of the Balkan Survey tribute to Nuri Bilge Ceylan that was organized by the 47th Thessaloniki International Film Festival (November, 17-26, 2006).

Πρόεδρος Φεστιβάλ / Festival President: Γιώργος Χωραφάς / George Corraface
Διευθύντρια Φεστιβάλ / Festival Director: Δέσποινα Μουζάκη / Despina Mouzaki
Επιμέλεια - Συντονισμός αφιερώματος / Tribute selection - Co-ordination: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Επιμέλεια έκδοσης / Publication editing: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos
Συντονισμός εκδόσεων Φεστιβάλ / Festival Publications Co-ordination: Αθηνά Καρτάλου / Athina Kartalou
Μεταφράσεις / Translations: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου / Zoi-Mirto Rigopoulou, Τίνα Σιδέρη / Tina Sideris, Νίκη Τσιλικιρογλου / Niki Tsiligiorglou
Συνοψεις ταινιών - Zenerik / Film synopses - Credits: Μάνθη Μπότσιου / Manthi Botsiou, Ελένη Ανδρουτσοπούλου / Eleni Androutsopoulou
Διόρθωση τυπογραφικών δοκιμών / Proof-reading: Τάνια Κάντζιου / Tania Kantziou

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special thanks to: Tony Rayns, Ahmet Uluçay

Φωτογραφία εξωφύλλου / Cover Photo: Nuri Bilge Ceylan
Σχεδίαση εξωφύλλου / Cover Design: Δ. Κολιαδής / D. Koliadimas & Δ. Παπάζογλου / D. Papazoglou
Καλλιτεχνική επιμέλεια - Σελιδοποίηση / Design: Ανδρέας Ρεμούνης / Andreas Remountis
Εκτύπωση / Printed by: Μαυρογένης Α.Ε., Θεσσαλονίκη / Mavrogenis S.A., Thessaloniki

Copyright © 2006, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης /
Thessaloniki International Film Festival

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Thessaloniki International Film Festival Publications

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 54623 Θεσσαλονίκη / 10 Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki
Τηλ. : 2310-378400 Fax : 2310-285759
Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9 Alexandras Ave., 11473 Athens
Τηλ. : 210-8706000 Fax : 210- 6448163
www.filmfestival.gr info@filmfestival.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ/ HELLENIC MINISTRY OF CULTURE

Ο Νουρί Μπιλγκέ Τζεϊλάν είναι αναμφισβήτητος ένας από τους λίγους ευρωπαίους σκηνοθέτες της νεώτερης γενιάς, που επιβλήθηκε στο κινηματογραφικό στερέωμα κάνοντας ταινίες απόλυτα προσωπικές και σε μεγάλο βαθμό αυτοβιογραφικές, και δικαιολογημένα όλες οι ταινίες που έχει κάνει μέχρι τώρα έχουν βραβευτεί από την Διεθνή Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

Ο Τζεϊλάν εντυπωσίασε με την πρώτη ταινία του, το σχεδόν «χειροποίητο» *Το χωριό*, επιβεβαίωσε την αξία του με το λυρικό *Σύννεφα του Μάη* και καταξιώθηκε με το *Μακριά*, κερδίζοντας το μεγάλο βραβείο της επιτροπής του Φεστιβάλ των Καννών. Γυρισμένες με χαμηλό προϋπολογισμό και με ερασιτέχνες ηθοποιούς, οι ταινίες αυτής της τριλογίας επιβλήθηκαν με την αφηγηματική τους λιτότητα, την εικαστικότητα των εικόνων τους και την εξαιρετική προσέγγιση των χαρακτήρων των ηρώων τους, και απέδειξαν συγχρόνως ότι ο σπουδαίος κινηματογράφος μπορεί να είναι οικουμενικός χωρίς να απαρνιέται την ιθαγένειά του και τον τοπικό χαρακτήρα του. Γιατί ο Τζεϊλάν «συνομιλεί» με τους μεγάλους ομοτέχνους του και επικοινωνεί με το παγκόσμιο κοινό, ενώ οι ταινίες του αδιαμφισβήτητα διατηρούν τις βαθιές τουρκικές ρίζες τους.

Με το αναδρομικό αφιέρωμα που οργανώνει φέτος το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στο πλαίσιο του προγράμματος *Ματιές στα Βαλκάνια* –στο οποίο, εκτός από τις παραπάνω ταινίες, θα παρουσιαστεί σε πανελλαδική πρώτη προβολή η νέα του δημιουργία, *Κλίματα αγάπης*, καθώς και μια άγνωστη στην Ελλάδα μικρού μήκους ταινία του– θέλουμε να εκφράσουμε τον θαυμασμό μας για την πολύ σημαντική μέχρι τώρα προσφορά του και την εμπιστοσύνη μας στη μελλοντική πορεία του, που έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι θα είναι περιληπτική.

Δέσποινα Μουζάκι

Διευθύντρια του Φεστιβάλ

Nuri Bilge Ceylan is without question one of the few European filmmakers of the younger generation who has established himself by making films which are wholly personal and, to a large extent, autobiographical, and it is no wonder that every single film he has made so far has won a FIPRESCI (The International Federation of Film Critics) Prize.

NBC made a big impression with his first film, the almost “handmade” *The Small Town*, went on to affirm his reputation with the lyrical *Clouds of May*, and garnered international acclaim with *Distant*, winning the Grand Prize of the Jury at Cannes. Made on low budgets and using amateur actors, the films comprising this trilogy stand out for their narrative austerity, their fine visuals and the extraordinary development of the heroes’ characters, and prove at the same time that great cinema can be universal without denying its nationality and its local character. For NBC “converses” with his legendary fellow directors and communicates with the world audience, while his films undeniably maintain their deep Turkish roots.

Through the retrospective tribute held this year by the Thessaloniki International Film Festival as part of its Balkan Survey section—which, besides the aforementioned films will also include the Greek premiere of his latest feature film, *Climates*, as well as a short film that has never before been screened in Greece—we would like to express our admiration for NBC’s most important contribution to world cinema and our confidence in his future, which we have every reason to believe will be glorious.

Despina Mouzaki

Director of the Festival

Nuri Bilge Ceylan:

από την παρατήρηση στην ποίηση

Ο Nuri Bilge Ceylan δεν είναι μόνο ένας από τους σπουδαιότερους εκπρόσωπους της νέας γενιάς του τουρκικού κινηματογράφου, αλλά επίσης κι ένας από τους σημαντικότερους auteur σκηνοθέτες που αναδείχτηκαν την τελευταία δεκαετία στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Ο «χειροτεχνικός» τρόπος δουλειάς του, που στηρίζεται σε μικρούς προϋπολογισμούς, μικρά συνεργεία, ερασιτέχνες ηθοποιούς και συνδυάζεται με την προσωπική συγγραφή, κινηματογράφηση και σκηνοθεσία, προσδίδουν στο έργο του μια διακριτή προσωπική γραφή μέσα από την οποία αναπτύσσεται μια βιωματική θεματολογία, «εστιάζοντας σε συνηθισμένες ιστορίες συνηθισμένων ανθρώπων». Αντλώντας συστηματικά από την προσωπική του ζωή και εμπειρία, ο κινηματογράφος του είναι βαθιά αυτοβιογραφικός, συνιστώντας ένα μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης και προσωπικής ενδοσκοπήσης – από την οποία δεν λείπει η ειρωνεία –, μέσα από το οποίο καταφέρνει, όπως έχει δηλώσει κι ο ίδιος να ισορροπεί ψυχικά. Η παιδική του ηλικία, ο γενέθλιος τόπος του, οι οικογενειακές του σχέσεις (αλλά και τα μέλη της ίδιας του της οικογένειας που συμμετέχουν στις ταινίες του), τα συναισθήματα και οι υπαρξιακές του ανησυχίες, διαπλέκονται με τη μυθολογία σ' ένα μπρεσσιονιστικό ύφος αφήγησης και κινηματογράφησης και εξυφαίνονται σ' ένα εθνικό πλαίσιο αναφοράς, καθώς διαμορφώνονται και αναπτύσσονται μέσα στα συμφρασζόμενα της σύγχρονης πραγματικότητας της χώρας του. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο Ceylan μετουσιώνει το προσωπικό και το εθνικό σε οικουμενικό, εξετάζοντας την ανθρώπινη κατάσταση, την απόσταση που υπάρχει μεταξύ των ανθρώπων, τη ζωή στην ύπαιθρο και τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, την αστυφιλία και τον σύγχρονο τρόπο ζωής στην πόλη, την πνευματική παρακμή και προσωπική αποξένωση, την ηθική του καλλιτέχνη.

Με αφετηρία την πεποίθησή του πως «οι άνθρωποι λένε ψέματα και πως η αλήθεια βρίσκεται σ' αυτά που κρύβουν, [με την] πραγματικότητα [να] βρίσκεται στο βουδό κομμάτι της ζωής μας», ο

Ceylan κάνει ένα μινιμαλιστικό κινηματογράφο που στηρίζεται στη διακριτική παρατήρηση και την αφηγηματική οικονομία, αρετές που αναδεικνύουν την επιρροή των Chekhov, Ozu, Tarkovsky, Bresson και Antonioni. Αρνούμενος να πει πολλά ή να εμπλακεί συναισθηματικά, ο Ceylan προτιμά να υπονοεί παρά να δείχνει τα συναισθήματα των χαρακτήρων του, δίνοντας έμφαση, μέσα από μονοплάνα και σταθερές μεσαίες λήψεις με εξαιρετικό βάθος πεδίου, στις μικρές λεπτομέρειες, τις χειρονομίες, τις εκφράσεις, τις κινήσεις, ανακαλύπτοντας τον ψυχικό τους κόσμο μέσα από τη σιωπή και τις φαινομενικά ασήμαντες καθημερινές στιγμές. Ταυτόχρονα, αποφεύγει τη μουσική υπόκρουση προτιμώντας τη χρήση ενός εκφραστικού φυσικού ήχου, προκειμένου να φωτίσει τα συναισθήματά τους, ενώ επίσης χρησιμοποιεί και τα καιρικά φαινόμενα ως επιπλέον σκόλιο. Έτσι, η μελέτη και η διερεύνηση της ζωής των χαρακτήρων του πραγματοποιείται μέσα σε χαμηλούς τόνους, χωρίς δραματικές αφηγηματικές κορυφώσεις ή αντιπαράθεσεις. Η αποτελεσματικότητά του οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην έντονη φωτογραφική του αίσθηση και την αισθητική του αυστηρότητα, προσδίδοντας στις συνθέσεις του απαράμιλλη ατμοσφαιρικότητα και λυρισμό και καθιστώντας την εικόνα ως ένα από τα θεμελιώδη συστατικά της αφηγηματικής του έκφρασης. Η κινηματογράφηση του τοπίου, ιδιαίτερα του επαρχιακού, ενσωματώνεται πάντα οργανικά στην ιστορία και αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς διαπνέεται από μια ζωγραφική εκφραστική ποιότητα, που λειτουργεί ως μεταφορά, ως εικονογράφηση του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων.

Η πρώτη του ταινία μικρού μήκους, *Κουκούλι* (1995), συνιστά ένα δείγμα γραφής των ενδιαφερόντων του σκηνοθέτη, τόσο θεματικά όσο και στιλιστικά, αντηχώντας τα μοτίβα του μετέπειτα έργου του. Σ' αυτήν, ο Ceylan, στηριζόμενος στις εικόνες και καταγράφοντας τους φυσικούς ήχους του περιβάλλοντος, «επιστρέφει» στον γενέθλιο τόπο του προκειμένου να αναφερθεί στους γονείς του, στη σύνδεση του ανθρώπου με την φύση, στο πέρασμα

Nuri Bilge Ceylan: Observation as Poetry



Nuri Bilge Ceylan is not only one of the foremost representatives of the new generation of Turkish cinema, he is also one of the foremost auteur directors who have surfaced in the last decade in international cinema. His “manual” way of working relies on small budgets, small crews, and amateur actors combined with his personal approach gives his work a distinctly personal style through which he develops an experiential subject matter “focusing on the ordinary stories of ordinary people”. Systematically drawing from his personal life and experience, his cinema is deeply autobiographical, constructing a means of artistic expression and personal introspection – from which irony is not missing – through which he manages, as he himself has said, to keep his psychological balance. His childhood, his native land, his family relationships (and the members of his family who take part in his films), his feelings and existential questions, are interwoven with fiction in an impressionistic style

of narrative and filmmaking, and are woven into a national point of reference, as they develop and change through events in his country’s contemporary reality. In this context, Ceylan transforms the personal and national into the ecumenical, examining the human condition, the distance that exists between people, life in the countryside and the relationship of man with nature, urbanization, and the modern way of life in the city, spiritual decadence and personal alienation, and the ethics of an artist.

Beginning with the conviction that “people lie and that the truth is found in that which they hide, (with) reality “being” found in the silent part of our lives”, Ceylan makes a minimalist cinema based on discreet observation and economy of narrative, virtues that demonstrate the influence of Chekhov, Ozu, Tarkovsky, Bresson and Antonioni. Refusing to say too much or to get emotionally involved, Ceylan prefers to imply rather than show his characters’ feelings,



του χρόνου, επανεκτιμώντας την παιδική του ηλικία και προσφέροντας στον θεατή το στίγμα του ψυχισμού του.

Βασισμένη σε μια νουβέλα της αδελφής του, η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *Το χωριό* (1997), διαδραματίζεται στον τόπο όπου μεγάλωσε και αφηγείται γεγονότα της παιδικής του ηλικίας, μέσα από το πέρασμα των εποχών και τις εμπειρίες της οικογένειάς του. Ο Ceylan αναβιώνει με ποιητική ευαισθησία την αγροτική ατμόσφαιρα και τους ρυθμούς του χωριού του, προσδίδοντας με την ασπρόμαυρη φωτογραφία μια αίσθηση νοσταλγίας για την εποχή εκείνη. Η αφήγηση υιοθετεί τη ματιά των δύο παιδιών, Χούλια και Αλί, και μας μεταφέρει τον τρόπο με τον οποίον αντιλαμβάνονται τον κόσμο που τους περιβάλλει και συνάμα τους διαμορφώνει.

Στα *Σύννεφα του Μάν* (1999) ο Ceylan επανέρχεται στον γενέθλιο τόπο και τα θέματα της φύσης, της οικογένειας, των μεταξύ τους σχέσεων, που ανέπτυξε στην προηγούμενη ταινία του, προκειμένου να στοχαστεί πάνω στη δημιουργία της και να σχολιάσει κριτικά την κινηματογραφική διαδικασία. Αυτή η προσέγγιση αποδόμησης της κινηματογραφικής διαδικασίας αλλά και απομυθοποίησης του σκηνοθέτη μάς φέρνει στον νου τις ταινίες του ιρανού «συνδοιοπόρου» του Abbas Kiarostami, *Μέσα από τους ελαιώνες* (1994) και *Ο άνεμος θα μας πάρει* (1999), αντίστοιχα. Ο Ceylan, όπως κι ο Kiarostami, αντλεί από την αστείρευτη πηγή της πραγματικότητας και αφηγείται με παρόμοια ζωγραφική και ποιητική ευαισθησία απλές ιστορίες, χωρίς σενάριο ή επαγγελματίες ηθοποιούς, που αποπνέουν ένα βαθύ οικουμενικό ανθρωπισμό.

Συνεχίζοντας από εκεί που σταμάτησε με τα *Σύννεφα του Μάν*, ο Ceylan με το *Μακριά* (2002), ολοκληρώνει μια τριλογία στην οποία κάθε ταινία αντιπνέει την άλλη καθώς αναπτύσσεται και αναφέρεται με κάποιο τρόπο πάνω στην προηγούμενη. Χρησιμοποιώντας τους ίδιους ερασιτέχνες ηθοποιούς, σε άλλους όμως χαρακτήρες, η ταινία συνεχι-

ζει την ιστορία του Μουζαφέρ (Muzaffer Özdemir) και του Σαφέρ (Mehmet Emin Toprak), μεταφέροντάς την στην Κωνσταντινούπολη και κίζοντας μια διαλεκτική σχέση μεταξύ του χωριού και της πόλης, του παρελθόντος και του παρόντος, του πετυχημένου, αλλά πνευματικά στείρου, διανοούμενου και του άνεργου συγγενή του που έρχεται να αναζητήσει κι αυτός την τύχη του στη μητρόπολη. Διεisdύοντας στον εσωτερικό κόσμο αυτών των δύο χαρακτήρων, ο Ceylan φτιάχνει ένα πορτραίτο του σύγχρονου τρόπου ζωής στη μεγαλούπολη (αλλά και της δικής του Κωνσταντινούπολης, την οποία αναδεικνύει στην ταινία σε έναν ακόμη χαρακτήρα), και μας μιλά για την αποξένωση και τη μοναξιά, την έλλειψη επικοινωνίας, την απώλεια των ψευδαισθήσεων και την απόσταση μεταξύ ιδανικών και πραγματικότητας.

Στην τελευταία του ταινία, *Κλίματα αγάπης* (2006), ο Ceylan επικεντρώνεται ξανά στη συναισθηματική απόσταση που χωρίζει τους ανθρώπους, αυτή τη φορά, εξετάζοντάς τη μέσα από την σχέση άνδρα-γυναίκας κυρίως από τη μεριά του άνδρα, παρουσιάζοντάς μας τα τελευταία στάδια της σχέσης ενός ζευγαριού μέσα από τη μεταφορική εναλλαγή των εποχών. Η παρουσία του ίδιου του σκηνοθέτη και της γυναίκας του Ebru στους πρωταγωνιστικούς ρόλους, αλλά και των γονέων του (που είναι παρόντες σ' όλες του τις ταινίες), όχι μόνο προσδίδουν μια επιπλέον διάσταση στον ήδη υπάρχοντα προσωπικό τόνο, αλλά αναδεικνύουν για μία ακόμα φορά την εγγύτητα μεταξύ της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας στο έργο του.

Η κινηματογράφηση σε βίντεο υψηλής ευκρίνειας και η προσεγγισμένη διαχείριση του ήχου στο soundtrack αναδεικνύουν αντίστοιχα τη φωτογραφική δεξιότητα και την εκφραστική ακρίβεια του σκηνοθέτη, καθώς και την επικέντρωσή του στις μικρές λεπτομέρειες, μέσα από τις οποίες επιτυγχάνει να φωτίζει τον εσωτερικό κόσμο και την ψυχολογία των χαρακτήρων του.

Η παρούσα μονογραφία σε συνδυασμό με την παρουσίαση του συνολικού του κινηματογραφικού έργου και την έκθεση φωτογραφίας στο πλαίσιο του 47ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και του τμήματος «Ματιές στα Βαλκάνια», αποτελούν μια προσπάθεια να αναδείξουν όσο το δυνατόν πληρέστερα το έργο του μεγάλου τούρκου δημιουργού στη νέα γενιά των κινηματογραφόφιλου κοινού της Θεσσαλονίκης και να επιβεβαιώσουν πως ο κινηματογράφος συνιστά μια γέφυρα φιλίας και επικοινωνίας μεταξύ των δύο γειτονικών λαών.

Δημήτρης Κερκινός
Υπεύθυνος Προγράμματος

emphasizing, through long takes and steady middle shots with extraordinary depth of field, small details, gestures, expression, movements, discovering their psychology through silence and seemingly trivial everyday moments. At the same time, he avoids background music preferring the use of an expressive natural sound to highlight their feelings, while also using the weather as added commentary. Thus, the study and exploration of the lives of his characters is carried out in undertones, without dramatic climaxes or confrontations. His effectiveness in large part is due to his striking photographic vision and his aesthetic severity, which imbue his compositions with incomparable atmosphere and lyricism, and render the image as one of the core components of his narrative expression. The photography of the landscape, particularly of the countryside, is always organically incorporated into the story and takes on a leading role, driven as it is by the expressionist quality of painting, that functions as a metaphor, as the illustration of the characters' inner lives.

His first short film, *Cocoon* (1995), constitutes a sample of the method and interests of the director, both thematically and stylistically, echoing the motifs of his latter work. In this film based on images and natural sounds of the environment, Ceylan "returns" to his birthplace to refer to his parents, the connection between man and nature, the passage of time, to reevaluate his childhood and offer the imprint of his psyche to the viewer.

Based on a novel by his sister, his first feature film *The Small Town* (1997), takes place in the land he was raised in and narrates incidents from his childhood, through the changes of the seasons and his family's experiences. Ceylan relives with poetic sensitivity the rural atmosphere and the rhythms of his village, using black and white photography to give a feeling of nostalgia for those times. The narrative is through the point of view of two children, Hulya and Ali, and transports us to the manner in which they perceive the world that surrounds them and at the same time, shapes them.

In *Clouds of May* (1999), Ceylan returns to his birthplace and to the subjects of nature, family, and the relationships between them, that he developed in his previous film, in order to meditate on its creation and to critically comment on the cinematic process. This deconstructionist approach to the cinematic process and also the director's demystification brings to mind the films of Iranian "fellow traveler" Abbas Kiarostami, *Under the Olive Trees* [1994] and *The Wind Will Carry Us* [1999], respectively. Ceylan, like Kiarostami, draws from the well-spring of reality and recounts with a similar poetic

and painterly sensitivity simple stories, without a script or professional actors, redolent of a deep, ecumenical humanism.

Picking up where he left off with *Clouds of May*, Ceylan completes the trilogy with *Distant* (2002); each film echoes the others as it develops and in some way refers to the previous one. Using the same amateur actors playing other characters, the film continues the story of Muzaffer (Muzaffer Özdemir) and Safet (Mehmet Emin Toprak), relocating it to Istanbul and building a dialectical relationship between the village and the city, the past and the present, the successful but spiritually sterile intellectual and his unemployed relative who also comes to seek his fortune in the metropolis. Penetrating the inner world of these two characters, Ceylan creates a portrait of the contemporary way of life in the big city (and also of his own Istanbul, which he creates as a character in his film), and speaks to us about alienation and loneliness, the lack of communication, disillusionment and the distance between ideals and reality.

In the latest film, *Climates* (2006), Ceylan once again focuses on the emotional distance that divides people, this time examining it through the relationship between a man and a woman, mainly from the point of view of the man, showing us the final stages of the couple's relationship through the metaphor of the changing of the seasons. The presence of the director himself and of his wife Ebru in the leading roles, as well as that of his parents (who are present in all his films) not only gives an extra dimension to the already personal tone, but also highlights the proximity between reality and fiction in his work once again.

The use of high definition video and the careful handling of sound in the film's soundtrack highlight the director's photographic artistry and expressive precision, as well as his focus on small details through which he succeeds in shedding light on the inner world and psychology of his characters.

This present monograph, combined with the presentation of his entire film and photographic work in the context of the 47th Thessaloniki International Film Festival and the Balkan Survey section, is an attempt to present, as comprehensive as possible, the great Turkish director's work for Thessaloniki's younger generation of cinephiles, and to reaffirm that cinema is a bridge of friendship and communication between the two neighboring peoples.

Dimitris Kerkinos
Programme Coordinator

Οι ταινίες του Nuri Bilge Ceylan

Του Yusuf Güven

Στη μνήμη του Mehmet Emin Toprak

Ο τουρκικός κινηματογράφος, μαζί με ολόκληρο τον ευρωπαϊκό, βίωσε μια πολύ μεγάλη κρίση στις αρχές της δεκαετίας του '90. Ενώ οι εισπράξεις των ταινιών του Χόλιγουντ ανέβαιναν όλο και περισσότερο χάρη στο ενδιαφέρον των νεότερων γενεών, των αναθρεμμένων με τις νεοφιλελεύθερες αξίες της δεκαετίας του '80, και χάρη στο αντίκτυπο του πολιτιστικού ιμπεριαλισμού, το κοινό των εθνικών κινηματογραφιών μειωνόταν δραματικά. Η λύση ήταν πολύ απλή: να πολεμηθεί το Χόλιγουντ με τα δικά του όπλα, πράγμα που δημιούργησε ένα πολύ φανερό δικασμό στον τουρκικό κινηματογράφο. Από τη μια μεριά, οι εμπορικές ταινίες που έγιναν επιτυχίες, αντιγράφοντας τις τεχνικές και τη δραματική δομή του αμερικάνικου κινηματογράφου. Τέτοιες ταινίες προορίζονταν μόνο για την υπόπια αγορά.

Από την άλλη μεριά, μια νέα γενιά σκηνοθετών άρχισε να γυρίζει τις ταινίες της με τον δικό της, πιο οικουμενικό σε σχέση με τις εμπορικές ταινίες, τρόπο. Διαφορετικοί από τους προγενέστερους σκηνοθέτες, αυτοί οι νέοι ήταν παραγωγικοί κι επιτυχημένοι στη διήγηση των δικών τους ιστοριών. Τέτοιες ταινίες δεν είναι εύκολο να κατηγοριοποιηθούν –και δεν θα διαλέξω την εύκολη λύση να τις αποκαλέσω «νέο τουρκικό κινηματογράφο»– μπορούμε όμως να εξαγάγουμε κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Κατ' αρχάς, οι περισσότερες είναι μινιμαλιστικές όχι μόνο από άποψη προϋπολογισμού αλλά και συνεργείου. Μερικοί σκηνοθέτες, όπως ο Nuri Bilge Ceylan, παίζουν κιόλας στις δικές τους ταινίες. Δεύτερον, σε αντίθεση με την αυξανόμενη ένταση της κοινωνίας, οι ιστορίες τους λέγονται μ' έναν πολύ ανθρώπινο τρόπο, ακόμα κι όταν πρόκειται για πολιτική ταϊνιά. Πιστεύω πως ακόμα και οι ταινίες με τα πιο άγρια θέματα, μεταφορικά δίνουν έμφαση στον ανθρωπισμό. Τρίτον, παρ' ότι ο Yilmaz Güney εξακολουθεί να αποτελεί το βασικό σημείο αναφοράς για τον τουρκικό κινηματογράφο, οι επιρροές των νέων τουρκικών σκηνοθετών προέρχονται κυρίως από το εξωτερικό, από σκηνοθέτες όπως οι Ozu, Tarkovsky, Antonioni, Kiarostami και συγγραφείς όπως ο Dostoyevsky κι ο Chekhov. Τέλος, ενώ το ενδιαφέρον του εγχώριου κοινού για τις νέες τουρκικές ταινίες μειώνεται λόγω της κυριαρχίας του Χόλιγουντ στην αγορά, η διεθνής δημοτικότητα των ταινιών αυτών σταδιακά αυξάνεται.

Ο Nuri Bilge Ceylan είναι ο πιο γνωστός κι επιτυχημένος εκπρόσωπος της νέας αυτής γενιάς. Πριν αρχίσει την κινηματογραφική του καριέρα, ο Nuri Bilge Ceylan ήταν επαγγελματίας φωτογράφος. Γύρισε την πρώτη του ταϊνιά *Κουκούλι*, που ήταν μικρού μήκους, το 1995. Μετά το *Κουκούλι* γύρισε τέσσερις ταινίες μεγάλου μήκους. Το *χωρίς* (1997) συμμετείχε στο τμήμα του «Επίσημου Προγράμματος» του Φεστιβάλ του Βερολίνου. Τα *Σύννεφα του Μάν* (1999) επιλέχθηκαν για το Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ του Βερολίνου. Το *Μακριά* (2002) και τα *Κλίματα Αγάπης* (2006) παίχθηκαν και τα δύο στο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ του Κανών. Το *Μακριά* είναι η πιο δυνατή του ταινία, που κέρδισε το «μεγάλο βραβείο» και το Βραβείο Καλύτερου Ηθοποιού στις Κάνες. Το Μεγάλο Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής του *Μακριά* ήταν ορόσημο για τη διεθνή δημοτικότητα και το κύρος του τουρκικού κινηματογράφου. Ο Ceylan αφιέρωσε το βραβείο στον Yilmaz Güney που μπόρεσε να κερδίσει το ίδιο βραβείο, είκοσι χρόνια πριν.

Στην πραγματικότητα, η αναφορά του δεν ήταν τίποτα περισσότερο από ένα είδος καιρетиισμού στις προηγούμενες γενιές των τούρκων σκηνοθετών. Κι αυτό γιατί ο μινιμαλιστικός κινηματογράφος του Ceylan απέχει πολύ από τις σπουδαίες πολιτικές ταινίες του Güney, που απεικόνιζαν την οδυνηρή μεταμόρφωση της τουρκικής κοινωνίας τη δεκαετία του '70. Παρ' όλα αυτά βρήκε ένα σημαίνοντα τρόπο να λείι τις ιστορίες του κι ανακάλυψε αλλού τις ρίζες του κινηματογράφου του. Στον Ceylan δεν αρέσει η συνεργασία με μεγάλο συνεργείο, ούτε το άγχος να οργανώσει τους ανθρώπους στο σκηνικό, γεγονός που καθόρισε το στυλ του. Γράφει μόνος τα σενάρια του, χειρίζεται μόνος του την κάμερα, κάνει το μοντάζ, έχει παίξει ακόμα και τον κύριο ρόλο στα *Κλίματα Αγάπης*. Οι ταινίες του γυρίζονται με μινιμαλιστικό τρόπο. Δεν του αρέσει να μετακινεί ιδιαίτερα την κάμερα κι αυτό συντελεί στη δημιουργία του κινηματογραφικού του ύφους. Οι περισσότεροι ηθοποιοί, ειδικά οι πρωταγωνιστές, είναι ερασιτέχνες. Είναι συγγενείς, γνωστοί ή φίλοι του σκηνοθέτη.

Οι ιστορίες του Ceylan απεικονίζουν την απλή ζωή του χωρικού, που ανησυχεί για το μέλλον και τη ζωή γενικότερα, αλλά και για τη μοναξιά και την

The films of Nuri Bilge Ceylan

By Yusuf Güven

In memory of Mehmet Emin Toprak



The cinema in Turkey, as in all of Europe, experienced a very deep crisis at the beginning of the '90s. While the box office of Hollywood films was becoming more successful due to the interest of younger generations raised with the neo-liberal values of the '80s, and also the impact of cultural imperialism, the audience for local cinema was decreasing dramatically. The solution was very simple, to fight Hollywood with its own weapons, something that created a very clear distinction in Turkish cinema. On one hand were commercial films which became successful by copying the techniques and dramatic structure of American cinema. These films were only for the local market.

On the other hand, a new generation of filmmakers began to shoot their films in their own way, in a more universal manner, compared to commercial films. Different from earlier directors, they were prolific and successful in telling their own stories. It is not easy to categorize these films – and I will not choose a simple solution such as calling them “new

Turkish cinema” – but some common characteristics may be discerned. First of all, most of the new films are minimalist not only in terms of budget, but also of crew. Some directors such as Nuri Bilge Ceylan, also act in their own films. Secondly, contrary to the growing tension in society, the stories of these films are told in a very humanistic way, even in political films. I believe even films with the most brutal subject matter metaphorically emphasize humanism. Thirdly, although Yılmaz Güney is still the main reference for Turkish cinema, the influences for new Turkish filmmakers come mostly from abroad, from directors like Ozu, Tarkovsky, Antonioni, Kiarostami, or writers like Dostoyevsky and Chekhov. Finally, while the interest of local audiences for new Turkish films is decreasing because the market is dominated by Hollywood, the international popularity of these films is gradually increasing.

Nuri Bilge Ceylan is the most well known and successful representative of this new generation.

αποξένωση της μεσαίας τάξης. Η σύγκρουση ανάμεσα σ' αυτά τα δύο βασικά θέματα δημιουργεί την ένταση. Ο εκπρόσωπος της μεσαίας τάξης προσπαθεί είτε να εκμεταλλευτεί τους χωρικούς (*Σύννεφα του Μάν*) ή να τους αποφύγει (*Μακριά*), αν δεν του είναι χρήσιμοι.

Οι ιστορίες του Ceylan διαδραματίζονται από την επαρχία μέχρι την Κωνσταντινούπολη. Κι οι τέσσερις ταινίες του σχετίζονται μεταξύ τους αλλάζει μόνο η εστίαση. Το *χωριό* φιλοτεχνεί το πορτραίτο του επαρχιώτη Τούρκου. Πρωταγωνιστής είναι ο νεαρός Σαφέντ (Mehmet Emin Toprak) που προσπαθεί να φτιάξει το μέλλον του, οι ευκαιρίες όμως σ' ένα χωριό είναι πολύ περιορισμένες. Παρ' ότι η καθημερινή ρουτίνα επαναλαμβάνεται συνέχεια, του αρέσει που ζει εκεί. Καταλαβαίνει, με κάποιο τρόπο, πόσο συνδεδεμένος είναι με το μικρό αυτό μέρος και τους ανθρώπους του, όταν φεύγει για να κάνει το στρατιωτικό του. Με τις προσδοκίες και τα σχέδια του για το μέλλον, ο Σαφέντ εκπροσωπεί την προοδευτική πλευρά της ανθρωπότητας, ενώ όλα τα άλλα μέλη της οικογενείας του έχουν ήδη κάνει αυτό που ήθελαν στη ζωή τους, κι έχουν ήδη αρχίσει να στρέφονται στο παρελθόν. Η οικογένεια του διαφωνεί φυσικά με τα σχέδια του Σαφέντ, γεγονός που τονίζει το χάσμα ανάμεσα στις γενιές. Εκτός από τον Σαφέντ και τους πιο ηλικιωμένους εκπροσώπους της οικογένειας, η ταινία δείχνει επίσης τα παιδιά της οικογένειας αλλά και του δημοτικού σχολείου του χωριού, που είναι αφελή, περίεργα και στην εξερευνητική φάση της ζωής τους. Στα *Σύννεφα του Μάν* ένας νέος ήρωας προστίθεται στην ιστορία, ένας σκηνοθέτης από τη μεγάλη πόλη που έρχεται στο χωριό για να γυρίσει την ταινία του. Ο Μουζαφέρ (Muzaffer Özdemir) ανυπομονεί να γυρίσει μια ταινία για την παιδική του ηλικία και δεν τον ενδιαφέρει κανένας απ' τους τριγύρω του. Κινηματογραφεί κρυφά την κρεβατοκάμαρα των γονιών του και λέει ψέματα στον Σαφέντ, που θέλει ν' αφήσει το χωριό του για να βρει καλύτερη δουλειά στη μεγάλη πόλη, λέγοντάς του ότι θα τον βοηθήσει όταν έρθει στην Κωνσταντινούπολη. Ο Σαφέντ, όπως και στο *Χωριό*, δουλεύει εθελοντικά ως βοηθός του Μουζαφέρ κι αντιπροσωπεύει τον χωρικό που θέλει περισσότερα απ' όσα μπορεί να του προσφέρει η επαρχία, αυτή τη φορά όμως είναι πιο άμεσος και απλός, πράγμα που καταδεικνύει τη διαφορά ανάμεσα στις δύο ταινίες. Το *χωριό* ήταν μια ταινία για την παιδική ηλικία του Nuri Bilge Ceylan, ο οποίος, μια φορά κι ένα καιρό, σίγουρα ήθελε να φύγει κι αυτός απ' το χωριό του σαν τον Σαφέντ. Καθώς η συγκεκριμένη ταινία αφορά το παρελθόν, αποτελείται από ένα κράμα αναμνήσεων και βιβλίων –π.χ. λογοτεχνικών– που διάβαζε ο Ceylan. Γι' αυτό το

λόγο είναι και πιο λογοτεχνική. Από την άλλη, τα *Σύννεφα του Μάν* είναι μια ταινία για το σήμερα, οι διάλογοι είναι πιο άμεσοι κι η διάλεκτος πιο τοπική. Ο Σαφέντ δεν μιλάει πια σαν ήρωας ιστορίας του Chekhov.

Ο Μουζαφέρ εκμεταλλεύεται τους πάντες στο χωριό και ξεχνά τις υποσχέσεις του αμέσως μόλις τελειώσει την ταινία του. Η παρουσίαση του Μουζαφέρ ως μικροαστού από τη μεγάλη πόλη συνδέει την ιστορία με την τρίτη ταινία, το *Μακριά*, όπου θα τον γνωρίσουμε καλύτερα. Αυτό που κάνει τόσο πετυχημένο το *Μακριά*, εκτός από το ωριμότερο κινηματογραφικό στυλ του Ceylan, είναι η αντιπαράθεση ανάμεσα στους δύο βασικούς ήρωες των δύο πρώτων ταινιών: τον νεαρό άνδρα από την επαρχία και τον εκπρόσωπο της μεσαίας τάξης. Αυτή τη φορά τα ονόματά τους είναι Γιουσούφ και Μαχμούτ αντίστοιχα. Σε αναζήτηση καλύτερου μέλλοντος και οικονομικών συνθηκών, ο Γιουσούφ εγκαταλείπει το χωριό του, για να έρθει στην Κωνσταντινούπολη κι όπως πολλοί άλλοι εσωτερικοί μετανάστες στην Τουρκία, μένει με τον συγγενή του Μαχμούτ. Ο Μαχμούτ, ένας φωτογράφος που έχει χάσει τα ιδανικά του, έχει συμβιβαστεί και ζει μια τυπική μεσοαστική ζωή, είναι πολύ επιφυλακτικός στο να μείνει σπίτι του ο επισκέπτης. Η σύγκρουση είναι ξεκάθαρη: ο Σαφέντ έχει επιθυμίες, ψάχνει δουλειά σ' ένα καράβι, για να φύγει στο εξωτερικό, και παρακολουθεί κρυφά μια νεαρή κοπέλα επιθυμώντας μια σχέση. Από την άλλη, ο Μαχμούτ βιώνει ένα είδος κατάθλιψης. Προσπαθεί να αποφύγει τους ανθρώπους και προτιμά να ζει στο κουκούλι του χωρις να κάνει τίποτα. Παρ' όλες τις προσπάθειες του Γιουσούφ, ο Μαχμούτ αρνείται να δημιουργήσουν οποιαδήποτε σχέση κι ο Γιουσούφ φεύγει απ' τη ζωή του Μαχμούτ τόσο ξαφνικά όσο ήρθε.

Τα *Κλίματα αγάπης* επικεντρώνονται στον Μουζαφέρ / Μαχμούτ, τον μεσοαστό ήρωα. Αυτή τη φορά ονομάζεται Ίσα, αντιμετωπίζει προβλήματα με την κοπέλα του Μπαχάρ και βιώνει την κρίση της μέσης ηλικίας. Παρακολουθώντας τις καλοκαιρινές διακοπές του ζευγαριού, καταλαβαίνουμε πως η σχέση τους έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο που δεν μπορούν να αντέξουν ο ένας τον άλλο. Χωρίζουν, η ζωή όμως δεν προσφέρει πολλά πράγματα στον Ίσα που συνάπτει μια αξιοθρήνητη σχέση με μια παλιά του φιλενάδα κι έτσι προσπαθεί να τα ξαναφτιάξει με την Μπαχάρ. Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς τα *Κλίματα αγάπης* για να παρατηρήσει την εξέλιξη του κινηματογραφικού στυλ και των ιστοριών του Ceylan. Δεν νομίζω όμως ότι η συγκεκριμένη ταινία είναι τόσο δυνατή όσο οι προηγούμενες του για δύο λόγους. Πρώτον, καθώς εστιάζει στη μοναξιά και την αποξένωση του μεσοαστού άνδρα η ιστορία

Before his career in cinema, Nuri Bilge Ceylan was a professional photographer. He made his first film *Cocoon*, which was a short, in 1995. After *Cocoon* he made four feature films. *The Small Town* (1997) was in the "Official Selection" section of the Berlinale. *Clouds of May* (1999) was chosen for the Berlinale competition. *Distant* (2002) and *Climates* (2006) were both at the Cannes Film Festival in competition. *Distant* is his most powerful film, which was awarded the "grand prix" and best actor prizes in Cannes. The grand prix for *Distant* was a milestone for the international popularity and prestige of Turkish cinema. Ceylan dedicated this award to Yilmaz Güney who won the same prize 20 years ago.

In fact, this remembrance was nothing more than a short of farewell to the preceding generations of Turkish filmmakers, because Ceylan's minimalist cinema is far from the great political films of Güney, which portrayed the painful transformation of Turkish society in the '70s. Nevertheless he found a significant way to tell his own stories and the roots of his cinema are found elsewhere. Ceylan does not like to work with a big crew and dislikes the anxiety of organizing people on the set, a fact which determined his style. He writes his own scripts, uses the camera himself, does the editing and even played the main role in *Climates*. His films are made in a minimalist way. He does not like to move his camera much and this contributes to his style of cinematography. Most of the actors, especially the leading roles, are amateurs. They are relatives, acquaintances or friends of the director.

The stories of Ceylan depict both the simple life of the countryman worried about the future and life, and the loneliness and alienation of the middle class. The conflict between these two main themes creates the tension. The middle class person either tries to exploit the country people (*Clouds of May*) or avoid them (*Distant*) if they are not useful to him.

Ceylan's stories take place from the provinces through to Istanbul. All four feature films are connected to each other, only the focus changes. *The Small Town* paints the portrait of provincial Turkey. The main character is young Saffet (Mehmet Emin Toprak) who is trying to build a future for himself, but the opportunities in a small town are very limited. Although everyday routine is constantly repeated, he likes living in this town. He understands that he is somehow connected to this small place and the people of his town when he goes off to military service. With his expectations and plans for the future, Saffet represents the progressive side of humanity, while all the other members of his fami-

ly have done what they wanted to do in life and have already begun to live in the past. And, of course, his family is against Saffet's plans which underscores the generation gap. Besides Saffet and the elder representatives of the family, the film also looks at the children of the family and the town's primary school who are naïve, curious and in the exploring phase of their lives.

In *Clouds of May* a new character is included in the story: a director who lives in the big city comes to the small town to make his film. Muzaffer (Muzaffer Özdemir) is very eager to shoot a film about his childhood and ignores everybody. He shoots his parents' bedroom secretly, lies to Saffet who wants to leave the town for a better job in the big city and promises to help him in Istanbul. Saffet, as in *The Small Town*, works as an assistant to Muzaffer as a volunteer and represents the provincial who wants more than the countryside can offer him, but this time he is more direct and simple which marks the difference between the two films. *The Small Town* was a film about Nuri Bilge Ceylan's childhood who, once upon a time, certainly wanted to leave like Saffet, and because it is a film about the past it is composed of a mixture of memories and books – e.g. literature – Ceylan read. That's why it is more literary. On the other hand, *Clouds of May* is a film about the present day, and dialogues are more direct and local. Saffet no longer speaks like a character from Chekhov's stories.

Muzaffer exploits everyone in the small town and immediately forgets his commitments once he has finished his film. The introduction of Muzaffer as a middle class person from a big city connects the story to the third film, *Distant*, in which we will get to know him better. What makes *Distant* so successful, aside from the maturing cinematographic style, is the confrontation of the two main characters of the first two films: the young man from the rural area and the middle class city person. This time their names are Yusuf and Mahmut, respectively. In the search for a better future and economic conditions, Yusuf comes to Istanbul from the small town and, as many other immigrants in Turkey, he stays with his relative Mahmut. Mahmut, a photographer who has lost his ideals, compromised and is living a typical middle class existence, is very reluctant to have his visitor stay with him. The conflict is very clear: Saffet has desires, searches for a job on a ship to go overseas, and secretly observes a young girl in search of a relationship; on the other hand, Mahmut experiences a kind of depression. He tries to avoid people and prefers to

κάνει την πολυεπίπεδη, πολυδιάστατη δομή της. Δεύτερον, ο ήρωας εδώ έχει πολλά κοινά στοιχεία με τη ζωή του ίδιου του σκηνοθέτη κι αυτό μάλλον εμποδίζει τον δημιουργό να διατηρήσει την απόστασή του. Τέτοιου είδους ταινίες, όπως εκείνες του Antonioni ή του Bunuel, γίνονται ενδιαφέρουσες αν ο σκηνοθέτης κρατάει την απόστασή του από τη μεσαία τάξη έτσι ώστε να μπορεί να την παρακολουθεί ξεκάθαρα και να κριτικάρει έντονα και σαρκαστικά τον μικροαστικό της κομφορμισμό.

Στον Ceylan αρέσει να περιφέρεται με την κάμερά του και ν' ακολουθεί τους ήρώες του, για ν' αποκαλύπτει τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Από την πρώτη του μικρού μήκους μέχρι την τελευταία του ταινία, η φύση παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο του. Ο θεατής καλείται να την παρατηρήσει μέσω της κάμερας και των ηρώων. Ακόμα και στην πρώτη του ταινία *Κουκούλι*, δείχνει δένδρα, χωράφια κι ένα ποτάμι. Η ροή του νερού, συγκεκριμένα, απεικονίζεται μ' ένα πολύ ταρκοφσκικό τρόπο. Στις επόμενες ταινίες του ο σκηνοθέτης ανακάλυψε τον δικό του προσωπικό τρόπο να κινηματογραφεί τη φύση. Τα ίδια στοιχεία εμφανίζονται ξανά στο *Χωριό* ως φόντο της ιστορίας. Ενώ η μελαγχολική ατμόσφαιρα είναι η κυρίαρχη διάθεση στο *Χωριό*, στα *Σύννεφα του Μάν* μπορούμε επίσης να διακρίνουμε τη χαρά και το άγχος της δημιουργικότητας. Είναι μια ταινία πάνω στο γύρισμα του *Χωριού* και σε αντίθεση με τις πρώτες του δύο ταινίες είναι έγχρωμη και γυρισμένη την άνοιξη. Η μελαγχολία εμφανίζεται ξανά στο *Μακριά*, καθώς περπατάμε στους χιονισμένους δρόμους της Κωνσταντινούπολης πίσω απ' τον Γιουσούφ και μοιραζόμαστε τις ανησυχίες του για τη ζωή και το μέλλον του. Στην τελευταία του ταινία, *Κλίματα αγάπης*, η φύση παίζει σημαντικότερο ρόλο σε οπτικό επίπεδο δεν επηρεάζει όμως άμεσα τους χαρακτήρες. Αντίθετα, σε σύγκριση με τις προηγούμενες ταινίες, μένει μακριά από τη διάθεση των πρωταγωνιστών. Όπως δείχνει όμως και το όνομα της ταινίας, τα *Κλίματα αγάπης* δείχνουν εικόνες από διαφορετικές εποχές του χρόνου. Ο Ceylan δεν προσπαθεί να παραθέσει την ομορφιά της φύσης ή μιας εικόνας. Αντίθετα, προσπαθεί να δείξει εσωτερικές διαλεκτικές (τον αέναο κύκλο της φύσης ενάντια στο χρονικό πλαίσιο των γυρισμάτων) και εξωτερικές διαλεκτικές (τις προσδοκίες, τις ανησυχίες και τα συναισθήματα του ανθρώπου απέναντι στη φύση) με οπτικά μέσα.

Ένα δυνατό στοιχείο που συμβάλλει στον ρεαλισμό του κινηματογράφου του Ceylan είναι οι ηθοποιοί. Ο Ceylan χρησιμοποιεί το πλεονέκτημα ενός μικρού συνεργείου, για να χαλαρώσει τους ηθοποιούς του όσο το δυνατόν περισσότερο, και να τους

κάνει να παίξουν φυσικά. Ξεκίνησε χρησιμοποιώντας την οικογένειά του και γνωστούς του από την πρώτη του μικρού μήκους μέχρι τα και τα *Κλίματα*. Ο πατέρας του, M. Emin Ceylan, και η μητέρα του, Fatma Ceylan, έχουν ρόλους σε κάθε του ταινία και δίνουν λαμπρές ερμηνείες. Η πιο ζωντανή στιγμή στα *Κλίματα* είναι όταν εμφανίζεται ο πατέρας του φορώντας ένα μάλλινο καπέλο. Τον νεαρό από το χωριό υποδύθηκε ο Mehmet Emin Toprak, συγγενής του σκηνοθέτη, που ζούσε πραγματικά στον γενέθλιο τόπο του Ceylan την εποχή που εκείνος γύριζε τις τρεις πρώτες του ταινίες, κι εξέλιξε τις ερμηνευτικές του ικανότητες ταινία με την ταινία. Δυστυχώς, χάθηκε σ' ένα τροχαίο δυστύχημα που –τραγική ειρωνεία– έμοιαζε με την εξαφάνισή του στο τέλος του *Μακριά*. Άρχισε ως ερασιτέχνης κι έγινε ένας από τους πιο σημαντικούς ηθοποιούς του μοντέρνου τουρκικού κινηματογράφου. Ούτε ο συμπρωταγωνιστής του Mehmet Emin Toprak στα *Σύννεφα του Μάν* και στο *Μακριά*, Muzaffer Özdemir, που έπαιζε τον χαζό του χωριού στο *Χωριό*, ήταν επαγγελματίας ηθοποιός. Είναι αρχιτέκτονας, έκανε όμως τόσο επιτυχημένη καριέρα ως ηθοποιός όσο και ο Toprak. Για τον λόγο αυτό έλαβαν εξημисίες το βραβείο καλύτερου ηθοποιού στο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ των Κανών για την ερμηνεία τους στο *Μακριά*. Ο Muzaffer Özdemir ενσάρκωσε τόσο την κακεντρεχή πρόθεση απέναντι στους ανθρώπους του χωριού στα *Σύννεφα του Μάν*, όσο και τον κρύο, μοναχικό κι απόμακρο πρωταγωνιστή του *Μακριά* κι απεικόνισε πολύ επιτυχημένα την περιφρονητική στάση και των δύο ηρώων απέναντι στους άλλους ανθρώπους.

Ο Ceylan έγινε η πιο σημαντική μορφή του τουρκικού κινηματογράφου μετά τον Yilmaz Güney, τόσο σε εθνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο. Με το εξελισσόμενο κινηματογραφικό του στυλ ανακάλυψε ένα νέο είδος ρεαλισμού, αυθεντικό και πρωτότυπο, που ταυτόχρονα αναφέρεται σε δεξιοτέχνες του κινηματογράφου. Η δουλειά του δίνει κουράγιο στους επερχόμενους σκηνοθέτες, καθώς δείχνει ότι ο κινηματογράφος δεν εξαρτάται μόνο από τα χρήματα και πως κάποιος μπορεί να κάνει πολλά με τα λίγα που έχει. Η εστίασή του μετατοπίστηκε ομαλά από το παρελθόν στο παρόν, από την αγροτική στην αστική ζωή, όπως έχουν κάνει κι οι ίδιοι οι Τούρκοι τα τελευταία 50 χρόνια. Ο Ceylan ολοκλήρωσε την πρώτη περίοδο της δουλειάς του και το νέο του αυτό ενδιαφέρον για την αστική ζωή έχει τις δικές του ιστορίες που περιμένουν να ειπωθούν.

Σεπτέμβριος 2006

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Φηγοπούλου

live in his cocoon without doing anything. Despite the efforts of Yusuf, Mahmut refuses to build a relationship, and Yusuf leaves Mahmut's life as suddenly as he came.

Climates focuses on Muzaffer/ Mahmut, the middle class character. This time he is called Isa, has problems with his girlfriend Bahar, and is experiencing a mid-life crisis. While they are on summer vacation, we understand that their relationship has come to the point that they can't bear each other. They separate, but life does not offer much to Isa who has a pathetic relationship with an old girlfriend and tries to return to Bahar. It is interesting to see *Climates* and witness the evolution of Ceylan's cinematography and stories, but I do not think *Climates* is as powerful as the other films for two reasons. First, when he only focuses on the loneliness and alienation of the middle class man, the story loses its multifaceted, multi-dimensional structure. Second, this character contains many aspects of the director's own life, which probably prevents him from maintaining his distance. This kind of film, like the films of Antonioni or Bunuel, becomes interesting if the filmmaker keeps his distance from the middle class, so he can observe them clearly, and sarcastically and heavily criticize petit bourgeois conformism.

Ceylan likes to wander with his camera and follow his characters in order to reveal the relationship between man and nature. From his first short to his latest film, nature plays a crucial role in his cinematography. The viewer is invited to observe nature through the camera and the characters. Even in his first film *Cocoon*, he showed trees, fields and a river. The flow of the water especially is depicted in a very Tarkoskvian way. In the following films the director found his own personal manner of shooting nature. The same elements appear again in *The Small Town* as the background of the story. While melancholy is the dominant atmospheric mood in *The Small Town* and the short film, in *Clouds of May* we can discern the joy and anxiety of creativity. It is a film about the making of *The Small Town*, and in contrast to the first two films, it was shot in color and during spring. Melancholy appears again in *Distant* while we walk through the snow covered streets of Istanbul behind Yusuf, and share his worries about his life and his future. In the last film, *Climates*, nature plays a more important role on a visual level, but does not directly affect the characters. Instead, in comparison with the previous films, it stays separate from the mood of the protagonists. But, as the name of the film indicates, *Climates* has images from different seasons of the year. Ceylan is not trying to display the beauty of

nature or an image, on the contrary he tries to show inner dialectics (the endless cycles of nature in the face of the timeline of the shoots) and outer dialectics (the expectations, worries and feelings of man against nature) by visual means.

One powerful aspect which contributes to the realism of Ceylan's cinema is his actors. He uses the advantage of a small crew to help his actors relax as much as possible, and make them perform naturally. He began using his family and acquaintances from his first short film right up to *Climates*. His father, M. Emin Ceylan, and mother, Fatma Ceylan, play roles in each film and give very brilliant performances. In *Climates* the most vivid moment of the film was when the father appears with a woollen hat on his head. The young man from the small town is played by Mehmet Emin Toprak, who is a relative of director, and was actually living in Ceylan's hometown during the first three features where he developed his acting ability film by film. Unfortunately, he passed away in a traffic accident which, in tragic irony, resembled his disappearance at the end of *Distant*. Beginning as an amateur, he became one of the most important actors in modern Turkish cinema. Toprak's co-star in *Clouds of May* and *Distant*, Muzaffer Özdemir, who played the village idiot in *The Small Town*, is also not a professional actor. He is an architect, and he has had as successful a career as Toprak. That's why they jointly received the best actor award in the competition at Cannes for their performance in *Distant*. Muzaffer Özdemir embodied both the malicious intent towards the people of the town in *Clouds of May* and the cold, lonely and distant protagonist of *Distant*, and he very successfully depicted both characters' contemptuous attitude toward others.

Ceylan became the most important figure in Turkish cinema after Yilmaz Güney both locally and internationally. With his evolving style of cinematography he invented a new kind of realism which is authentic and original, but also refers to the masters of cinema. His work gives courage to up-and-coming new directors by showing that cinema is not only about money, and that you can do much with the little you have. His focus shifted smoothly from the past to the present day, from rural to urban life, as the Turkish people themselves have moved in last 50 years. Ceylan has completed the first period of his work, and this new expansion to urban life has its own stories that are waiting to be told.

September 2006



Πανοραμική Τουρκία Ο φωτογραφικός κόσμος του Nuri Bilge Ceylan

Με αφορμή την έκθεση φωτογραφίας του στη Θεσσαλονίκη

Της Μάρion Ιγγλέση

Με την πρώτη φωτογραφία του Nuri Bilge Ceylan που Αντίκρισα, μου ήρθε στο μυαλό ο Pieter Bruegel. Κοιτώντας τις επόμενες, το προαίσθημα κατέληξε σε βεβαιότητα. Ο Ceylan είναι δημιουργός της Αναγέννησης στον ίδιο βαθμό που ο Bruegel θα μπορούσε να είναι ένας περιπλανώμενος φωτογράφος του αναγεννησιακού Βορρά. Τα αλλόκοτα τοπία που φιλοξενούν συγχρόνως διαφορετικές παραστάσεις αναγκάζοντας το μάτι να ταξιδεύει σε όλη την επιφάνεια του καμβά, η καθαρότητα της εικόνας και η προσοχή στη λεπτομέρεια, οι συγκλονιστικοί ουρανοί, η απεραντοσύνη, τα στοιχεία της φύσης που αναπνέουν, η πυρετώδης δραστηριότητα των ανθρώπων της γης, οι ανεμοδαρμένες αξύριστες φυγούρες, οι διαχρονικές ενδυμασίες, τα καλυμμένα πρόσωπα, η διαρκής παρουσία του ζωικού βασιλείου που συνοδεύει και συμπληρώνει τον άνθρωπο, οι βιβλικές πόλεις-φαντάσματα σκαρφαλωμένες στα βράχια, τα κλασικά ερείπια κατελημμένα από τη βλάστηση και τον άνθρωπο σε μια παράξενα αρμονική συμβίωση, το χιόνι, η παγωμένη ήπειρος μετέωρη στον χρόνο, η αιωνιότητα των τοπίων ξεχασμένων από τον πολιτισμό, η μηδαμινή αλλά και μοναδική θέση του ανθρώπου μέσα στην πλάση.

Ένα από τα πιο έντονα κοινά χαρακτηριστικά στα τοπία του Bruegel και του Ceylan είναι η επιλογή του σημείου του παρατηρητή. Ο ζωγράφος και ο φωτογράφος σχεδόν πάντα διαλέγουν να απεικονίσουν τη σκηνή από ψηλά, από την κορυφή ενός βουνού, σχεδόν από την οπτική γωνία ενός πουλιού εν πτήση (ή του Θεού που παρατηρεί τη γη).

Η φωτογραφία του Ceylan *Στροφή του δρόμου τον χειμώνα*, είναι τραβηγμένη από τον δεύτερο όροφο ενός κτιρίου. Το μάτι ακολουθεί τη μαύρη καμπύλη του δρόμου στο χιόνι σαν χορογραφία. Οι περαστικοί προχωρούν τυλιγμένοι σε σκοτεινά ρούχα με κατεβασμένο το κεφάλι. Είναι σχεδόν πανομοιότυποι, σαν να πρόκειται για τον ίδιο άνθρωπο που επαναλαμβάνεται ή μετακινείται στο χώρο, μέχρι εκεί που χάνεται το βλέμμα. Στους *Κυνηγούς στο χιόνι* του Bruegel έχουμε την ίδια οπτική γωνία, την ίδια κατεύθυνση και προσοπική, την ίδια στάση του σώματος των κυνηγών που γυρνάνε την πλάτη στον καιρό και στον θεατή, την ίδια καμπύλη του λόφου προς το βάθος του τοπίου. Ακόμα και η μονοχρωμία της εικόνας είναι παρόμοια στους δύο κόσμους. Δύο άλλες φωτογραφίες του Ceylan, *Το χωριό*, και *Οι παικτές ποδοσφαίρου* θα μπορούσαν να είναι κοντινά πλάνα του χωριού των *Κυνηγών στο χιόνι*, με έναν ισχυρό φακό zoom. Είναι ορατή η παραμικρή λεπτομέρεια, το παραμικρό ίχνος ζωής ή κίνησης στο απέραντο τοπίο.

Οι φωτογραφίες *Χωριό στην Καπαδοκία* και *Ισακπασά* έχουν την ίδια σύνθεση και απόκοσμ αίσθηση με την

Πορεία προς τον Γολγοθά και τον *Πύργο της Βαβέλ* του Bruegel. Το *Χωριό στην Καπαδοκία* είναι μία πανοραμική φωτογραφία τραβηγμένη από το απέναντι βουνό, όπου μέσα από το χάος υψώνεται μια πόλη σμιλεμένη στη πέτρα. Ο βράχος δεσπόζει απειλητικός και γυμνός πάνω από τη σταχιά πόλη, η οποία μοιάζει εγκαταλελειμμένη, απολιθωμένη, μαγεμένη. Το *Ισακπασά* παρομοίως φαίνεται να εμφανίστηκε στην αγκαλιά του οροπέδιου χωρίς την επέμβαση ανθρώπινου χεριού, σαν δημιούργημα της φαντασίας. Στο *Γολγοθά* και στον *Πύργο της Βαβέλ* του Bruegel υπάρχει η ίδια ατμόσφαιρα, ο βαρύς ουρανός, το φανταστικό τοπίο, η πόλη-βράχος. Είναι η ίδια κινηματογραφική τοποθεσία, μόνο που τώρα δονείται από θόρυβο και δραστηριότητα.

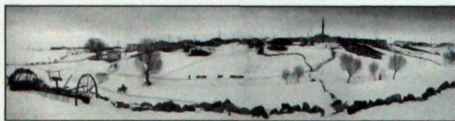
Στη φωτογραφία *Σάρδεις* συμπνέουν η δημιουργία του ανθρώπου και της φύσης. Ο ουρανός με το ασπένιο φως που σκίζει τα σύννεφα, τα βουνά στο βάθος, η καμπύλη των πράσινων λόφων που τονίζεται από τα άσπρα προβάτα σαν εύθυμες νότες μουσικής. Ξαφνικά ένας αρχαίος ναός ξεπροβάλλει μέσα από τη γη και προσδίδει έναν τόνο σοβαρότητας στην ελαφράδα της σκηνής, η οποία βρίσκεται το απόγειό της στην κωμική και συγχρόνως επιβλητική μορφή του βοσκού που δεσπόζει σαν μικρός θεός στο ψηλότερο σημείο της φωτογραφίας, κρατώντας μια ομπρέλα. Αν η κάμερα κάνει μια πανοραμική κίνηση αριστερά πάνω από τον λόφο, θα βρεθεί χωρίς κόπο ή έκπληξη στον πίνακα του Bruegel *Η πώση του Ίκαρου*. Τα σύννεφα διαλύονται και ο ήλιος ξεπροβάλλει χρυσαφένιος πάνω σε γη και θάλασσα. Όλα στη φύση κινούνται με την ίδια ανάσα σε πλήρη αρμονία: τα πρόβατα ανεβαίνουν στον επόμενο λόφο, ο άνθρωπος συνεχίζει τις καθημερινές του ασχολίες, τα πλοία ανοίγουν τα πανιά στον νέο άνεμο, η πόλη λάμπει στο βάθος, η θάλασσα ξεχειλίζει στην καμπύλη του ορίζοντα, μέχρι και ο Ίκαρος που χάνεται, δεν ταραζει τα νερά. Ο άνθρωπος είναι περαστικός μέσα στη μεγαλοπρέπεια του σύμπαντος και τον διαδέχονται μόνο τα επιτεύγματά του. Πόλεις, οργανωμένα χωράφια, ερείπια των κλασικών χρόνων, έργα τέχνης, η ζωγραφική, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος.

Και επειδή συχνά τα πράγματα τείνουν να κάνουν έναν κύκλο, και το νήμα της έμπνευσης που ενώνει το παρελθόν με το μέλλον είναι ανεξάντλητο, ανακάλυψα μίαν ακόμα συνάντηση δημιουργών. Πολλοί έχουν αναγνωρίσει τη συνάφεια του Nuri Bilge Ceylan με τον Andrei Tarkovsky. Η πρώτη ταινία μικρού μήκους του Ceylan *Κουκούλι*, (1995) είναι μια ωδή στον Tarkovsky. Στην ταινία *Μακριά* (2002), ο πρωταγωνιστής βλέπει κάθε βράδυ το *Stalker* στο βίντεο. Στο *Solaris*, τέλος, ο πίνακας που κρέμεται στη βιβλιοθήκη του διαστημικού σταθμού και επανέρχεται ως βασανιστική αναφορά στη μακρινή Γη, δεν είναι άλλος από τους *Κυνηγούς στο χιόνι* του Pieter Bruegel.

Turkey Cinemascope The photographic world of Nuri Bilge Ceylan

On the occasion of his photography exhibition in Thessaloniki

By Marion Inglessi



From the first photograph of Nuri Bilge Ceylan that I encountered I thought of Pieter Bruegel. Upon seeing other photographs the spark of recognition became a certainty. Ceylan is a Renaissance artist to the same degree that Bruegel could have been a wandering photographer of the renaissance north: The eerie landscapes where different scenes are played out simultaneously, forcing the eye to travel ceaselessly around the canvas; the clarity of image and attention to detail; the heart-rending, dramatic skies; the epic scale; the heaving elements of nature; the feverish activity of the people of the earth; the weather-beaten, unshaven figures, muffled in their shapeless, timeless clothes; the ever-present animal kingdom accompanying and complementing man; the biblical, spectral cities on the rocks; the snow, the cold, the vast unknown continent suspended in time; the classical ruins overtaken by vegetation and man in a strangely symbiotic (co)existence; the futile and unique position of man in the Universe.

One of the most outstanding characteristics in both Bruegel's and Ceylan's landscapes is the viewer's perspective. Both painter and the photographer choose to describe a scene from above, from the top of a mountain, from a bird's eye view, (or the eye of God observing the earth).

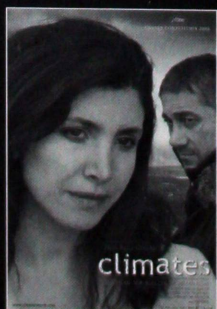
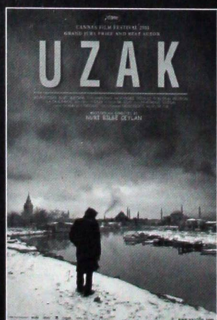
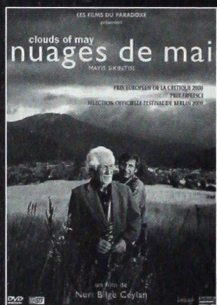
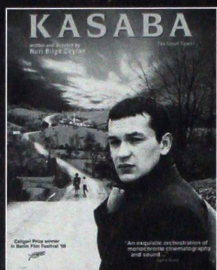
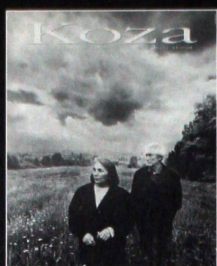
Ceylan's photograph *Curved Street in Winter* is taken from the second storey of a building. There is a curved street in the snow forming a choreographed trajectory, and a series of identical dark-clad figures with downcast eyes, walking, oblivious to our scrutiny, as though the same person were duplicated as far as the eye reaches. In Bruegel's *Hunters in the Snow*, we have the same point of view, a similar purpose of movement and body language, the averted faces, the bent backs, the curve of the hill replacing the curve of the road with the depth of field remaining the same. Even the monochromatic quality of both worlds is similar. Furthermore, Ceylan's photographs *The Village* and *Football Players* could be close-ups of the *Hunters* painting with a powerful zoom lens. Every minute detail is discernible, to the faintest trace of movement, or life, in the vast frozen landscape.

The photographs *Village in Cappadocia* and *Ishakpasa* have the same layout and other-wordly feel to them as

Bruegel's paintings *Procession to Calvary* and *The Tower of Babel*. *Village in Cappadocia* is a panoramic photograph from a promontory across a precipice, where a city carved in the rock rises up out of the void. A bare rocky cliff looms over the ashen city which seems abandoned, petrified, spellbound. *Ishakpasa* likewise, seems to have appeared in the cradle of the mountains without human intervention, like an imaginary vision, a golden mirage. In Bruegel's two paintings the mood is the same, the heavy skies, the imaginary landscape, the rock-city. It is almost the same film location, first totally bereft of life, then suddenly swarming with activity.

In the photograph *Sardes*, there is a harmonious flow between the creations of man and those of nature. The silvery light piercing the clouds, the mountains in the distance, the green hills peppered by the white sheep rolling down the slope. Suddenly, the ruins of a temple spring out of the ground lending a serious note to the lightness of the scene which finds its climax in the dignified and comical figure of the shepherd, perched like a little god on the top right hand side of the photograph holding an umbrella. If the camera sweeps panoramically to the left, over the hill, we will find ourselves without effort or surprise in Bruegel's painting *The Fall of Icarus*. The clouds part and the sun shines golden over sea and land. All of nature breathes in unison. The sheep climb over the next cliff, man goes about his daily toil, the ships open their sails to the rising wind, the city glitters in the distance, the sea follows the curve of the horizon, even Icarus, who vanishes in the foreground, barely makes a ripple.

The world is too magnificent, and man's passage is transient. Only his creations remain behind, cities, a plowed field, ancient ruins, works of art, paintings, photographs, films. Since things often come full circle, and the thread of inspiration linking the past to the future never runs out, I discovered a further meeting of great masters. Many recognize Ceylan's affinity to Andrei Tarkovsky. Ceylan's first short film *Cocoon*, 1995, is an ode to Tarkovsky. In the film *Distant*, 2002, the protagonist watches *Stalker* every night on video. Finally in *Solaris*, the painting hanging in the library of the space station, a harrowing reminder of the Earth left behind, is *Hunters in the Snow* by Pieter Bruegel.



Filmography



Κουκούλι [1995]

Koza / Cocoon

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία / Direction-Screenplay-Cinematography: Nuri Bilge Ceylan
Μοντάζ / Editing: Yusuf Aldirmaz, Nuri Bilge Ceylan **Ήχος / Sound:** Yeni Lale Film **Μουσική / Music:**
V. Artyomov **Ηθοποιοί / Cast:** Fatma Ceylan, Mehmet Emin Ceylan, Turgut Toprak **Παραγωγοί /**
Producers: Nuri Bilge Ceylan, Lottó Özalay **Παραγωγή / Production:** NBC Film, TRT. **Διάρκεια /**
Duration: 20'. Ασπρόμαυρο / B&W. 35mm. Βωβή / Silent.

Διακρίσεις/ Distinctions:

Συμμετοχή στο διαγωνιστικό τμήμα ταινιών μικρού μήκους του 48ου Φεστιβάλ Κανών, 1995 /
Official Selection in Competition for short films, 48th Cannes Film Festival, 1995

Εξ' αιτίας κάποιων οδυνηρών εμπειριών του παρελθόντος, ένα ηλικιωμένο ζευγάρι ζει χωριστά στην ηλικία των εβδομήντα χρόνων. Μια μέρα ξανασυναντιούνται. Όμως η συνάντηση που ήλπιζαν ότι θα γιατρέψει τον βαθύ τους πόνο, δεν αποφέρει τα αναμενόμενα αποτελέσματα.

Due to some painful experiences in their past, an old couple in their seventies live separately. One day they come together again. But the meeting which they hope will heal the lingering pain doesn't bring the expected results.

Κουκούλι: μια εισαγωγή στην τριλογία του χωριού

Της Seray Genç

Το Κουκούλι, μια ασπρόμαυρη, 18λεπτη ταινία μικρού μήκους, είναι το πρώτο δείγμα της αγάπης του Ceylan για τη σκηνοθεσία. Αποτελεί απόρροια των εσωτερικών συγκρούσεων του σκηνοθέτη στην προσπάθειά του να γυρίσει μια ταινία όπως πραγματικά τη θέλει, ξεπερνώντας όλα τα εμπόδια. Όταν, άρχισε να γυρίζει το Κουκούλι στο χωριό όπου μεγάλωσε, ήταν 36 χρονών και χρειάστηκε περίπου ένα χρόνο για να τελειώσει την ταινία. Χρησιμοποίησε μια μεταχειρισμένη κάμερα 35 mm, που χειριζόταν μόνος του. Το συνεργείο του έφτασε τους δύο ανθρώπους όταν γύριζε *Το χωριό* κι αυξήθηκε στους τέσσερις στα *Σύννεφα του Μάν*. Η χρήση μικρού συνεργείου και το κινηματογραφικό του ύφος δίνουν την εντύπωση πως κινηματογραφεί πάντα τις ταινίες του μέσα από ένα κουκούλι, στηριγμένος σε εικόνες από την παιδική του ηλικία και συναισθήματα από τις προσωπικές του εμπειρίες.

Στο Κουκούλι, που δεν είναι βουβή ταινία, παρ' ότι δεν έχει διάλογο, και κυριαρχείται από φωτογραφικές τεχνικές κι αισθητική, ο Ceylan μετατρέπει τους γονείς του, με τους οποίους θα γνωριζόμαστε καλύτερα στις μετέπειτα ταινίες του, σε καλούς ηθοποιούς, ελεύθερους από τις προσωπικές τους ταυτότητες. Η ταινία αρχίζει με μια σειρά παλιών φωτογραφιών, μέσα απ' τις οποίες καταλαβαίνουμε πως οι ημέρες που το ζευγάρι των πρωταγωνιστών ζούσε μαζί, έχουν παρέλθει προ πολλού. Ο ηλικιωμένος άνδρας ζει μόνος σ' ένα σπίτι στην εξοχή. Η γυναίκα, την οποία έχει χρόνια να δει, εγκαταλείπει το σπίτι της στην πόλη και καταφθάνει στο δικό του με τη βαλίτσα της στο χέρι. Το ζευγάρι προσπαθεί να ζήσει ξανά μαζί στο εξοχικό σπίτι, με συντροφιά τη φύση κι ένα μικρό παιδί που τριγυρνά εκεί γύρω με τη σφεντόνα του. Το αεράκι, τα ψιθυρίσματα των φύλλων των

δέντρων, το ρυάκι που κυλάει, τα χωράφια, το νεκροταφείο, ένα πουλί, μια γάτα, μια κελώνα απαρτίζουν τη φύση που τους περιβάλλει. Η φύση και τα ανθρώπινα πρόσωπα παρουσιάζονται μ' έναν εντυπωσιακό συνδυασμό ήχου κι εικόνας που δείχνει το πέρασμα του χρόνου. Στο τέλος, η γυναίκα θα επιστρέψει από εκεί που ήρθε, αφήνοντας μόνο τον άνδρα.

Είναι δύσκολο να μην κάνουμε συνδέσεις ανάμεσα στις τρεις πρώτες ταινίες του Ceylan. Ξεκινώντας από το Κουκούλι, και συνεχίζοντας με *Το χωριό* και τα *Σύννεφα του Μάν*, οι ταινίες αυτές μοιάζουν με πολλούς τρόπους. Όλες μοιράζονται την ίδια τοποθεσία, που είναι ο τόπος γέννησης του σκηνοθέτη. Οι ιστορίες τους αναβλύζουν από την ίδια πηγή κι εστιάζουν στα θέματα της παιδικής ηλικίας και της ενοχής, που πρωτοεμφανίζονται στο Κουκούλι κι επανακάμπουν σε πιο εξελιγμένη μορφή στο *Χωριό*, για να καθιερωθούν στα *Σύννεφα του Μάν*. Οι πραγματικοί κάτοικοι του χωριού, το ίδιο το χωριό κι η ζωή στην εξοχή εμφανίζονται και στις τρεις αυτές ταινίες, καθεμιά απ' τις οποίες ακολουθεί και συνδέεται με την άλλη. Εικόνες από το Κουκούλι εμφανίζονται ξανά στην πρώτη ασπρόμαυρη ταινία του Ceylan, *Το χωριό*, και στη δεύτερη έγχρωμη του ταινία, *Σύννεφα του Μάν*. Στα *Σύννεφα του Μάν* παρατηρούμε τη μητέρα και τον πατέρα να βλέπουν το Κουκούλι που τους κάνει να «νιώθουν ότι ο καιρός περνάει και γερνάνε». Και στις τρεις αυτές ταινίες, οι κύριοι πρωταγωνιστές προέρχονται είτε από την οικογένεια του σκηνοθέτη, όπως οι γονείς του, η κυρία Fatma και ο κύριος Emin Ceylan, ή είναι στενοί συγγενείς και φίλοι, όπως ο Mehmet Emin Toprak και ο Muzaffer Özdemir, γεγονός που καθορίζει τόσο το ιδιαίτερο κινηματογραφικό στιλ του Ceylan όσο και τη ρεαλιστική φύση της σκη-

νοθεσίας του. Εξ' αιτίας όλων αυτών των συνδέσεων προτιμώ να μιλάω για τις τρεις αυτές ταινίες μαζί και να τις ονομάζω «Η τριλογία του χωριού». Στην τριλογία αυτή, ο Ceylan εξετάζει τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους των αγροτικών περιοχών και τη σχέση τους με τη φύση, χρησιμοποιώντας αναμνήσεις του από την παιδική του ηλικία μέχρι σήμερα, σε συνδυασμό με τη διορατικότητα του για την ανθρώπινη ζωή. Όπως και σε όλο του το έργο, οι λεπτομέρειες της φύσης και της ανθρώπινης έκφρασης (τα πρόσωπα, οι εκφράσεις τους, οι στάσεις του σώματος), ζωντανεύουν μέσα από τη φωτογραφία του και αποκτούν νόημα μέσα στο πλαίσιο της ταινίας.

Ο κινηματογράφος του Ceylan εξελίσσεται από τον αυτοσχεδιασμό στη μυθοπλασία, μετατρέποντας καταστάσεις σε ιστορίες και απεικονίζοντας την ανθρώπινη κατάσταση μέσα από πιο προσωπικές σκηνές, που ακολουθούν ένα επαναλαμβανόμενο κύριο θέμα με τον απλούστερο δυνατό τρόπο. Οι ταινίες αυτές που βάζουν τη ζωή πάνω απ' τον κινηματογράφο, κατορθώνουν να συνενώσουν τα δύο. Ο σκηνοθέτης δείχνει μεγάλο σεβασμό όχι μόνο όταν θυμάται την καταγωγή του και τους γονείς του, αλλά κι όταν κινηματογραφεί τη φύση. Ο Ceylan αφιέρωσε *Το χωριό* στους γονείς του και το *Σύννεφα του Μάν* στον Chekhov, τον οποίο περιγράφει ως ένα άτομο που βαθιά νιώθει τις τραγικές πλευρές της ζωής, και με ευκολία εξηγεί τον εσωτερικό κόσμο των ανθρώπων. Όπως λέει ο Chekhov «όλα πρέπει να είναι απλά, εντελώς απλά...», όπως ακριβώς κάνει ο Ceylan στο *Χωριό*...

Σεπτέμβριος 2006

Μετάφραση:

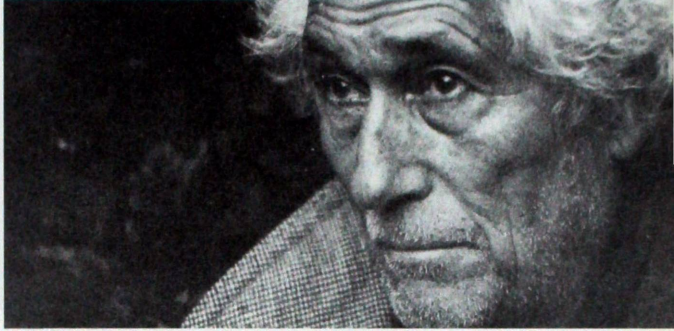
Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

Cocoon : An Introduction to The Small Town Trilogy

By Seray Genç

Cocoon, a black and white, 18-minute short film, is the first manifestation of the director's passion for filmmaking. This film emerges from the inner conflicts of the director in his desire to make the film he really wants, no matter what. When he started shooting *Cocoon* in the village where he grew up, he was 36 and it took about a year to complete the film. He used a second-hand 35 mm camera, which he operated himself. His crew expanded to two people while shooting *The Small Town* and yet further, to four, for *Clouds of May*. His use of a small crew and his filmic style gives the impression that he is always shooting from a cocoon, relying on images from his childhood and feelings from his own experiences.

In *Cocoon*, which is not a silent film, yet does not have any dialogue, dominated by photographic techniques and aesthetics, Ceylan turns his parents, with whom we become better acquainted in his later films, into strong actors free from their personal identities. The film starts with a series of old pictures, through which we understand that the days when the woman and man were together are long gone. The old man lives alone in a house in the countryside, as if in a cocoon. The woman, who he hasn't seen for years, comes to his house carrying her luggage in her hands, having left her house in the city. The couple tries to live together once again in the country house, surrounded by nature and with the company of a small child who hangs around with his slingshot. The breeze, the whispering leaves of the trees, the flowing stream, the fields, the cemetery, a bird, a cat and a turtle comprise the nature that surrounds them. Nature and human faces are presented with an impressive combination of sound and image that marks the passage of time. In the end, the woman



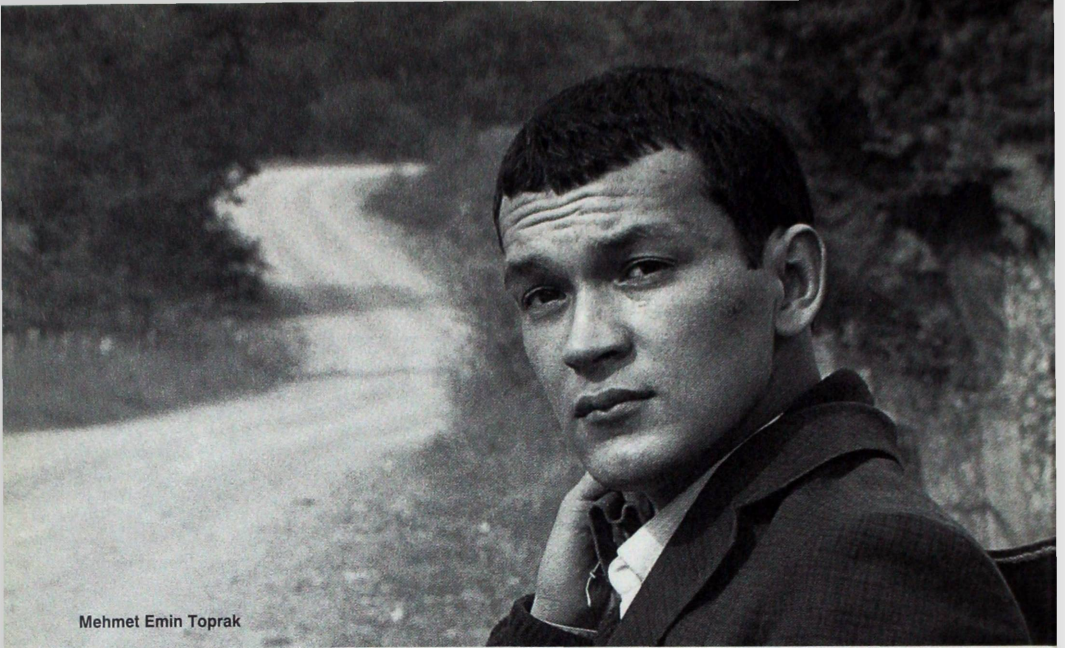
will go back where she came from, leaving the man alone.

It is difficult not to make connections among Ceylan's first three films. Starting from *Cocoon*, and continuing with *The Small Town* and *Clouds of May*, these films are similar in many ways. All of them share the same location, which is the director's hometown. Their stories spring from the same source and focus on the themes of childhood and guilt, which first appear in *Cocoon* and reemerge in a more evolved form in *The Small Town*, and became established in *Clouds of May*. The people who actually live in the small town, the town itself and country life appear in all these films, and in many ways each one follows and connects to the other. Images from *Cocoon* reappear in Ceylan's first black and white feature film *The Small Town*, and in his second color feature, *Clouds of May*. In *Clouds of May* we see the mother and father watching *Cocoon*, which causes them to "feel that time is passing and they are getting old". In these three films, the main characters come either from the director's family, such as his parents, Ms. Fatma and Mr. Emin Ceylan or his close relatives and friends, such as Mehmet Emin Toprak and Muzaffer Özdemir, an aspect that forms both the distinguishing mark of Ceylan's cinema and the realistic nature of his filmmaking. Because of all these connections I prefer to look at

all three films together and call them "The Small Town Trilogy". In this trilogy, Ceylan examines the relationships between rural people and their relation to nature by using memories from his childhood, and the later stages of his life in combination with his insights into human nature. As in all of his work, the details of nature and human expression (the individual, the facial expressions, the body postures), are brought to life through his cinematography and acquire a meaning within the context of the film.

Ceylan's cinema evolves from improvisation to fiction, turning situations into stories, depicting the human condition through more personal scenes which follow a recurring main theme in the simplest way possible. These films, which place life above cinema, manage to bring the two together. The director demonstrates great respect not only when he looks back at his origins and his parents, but also when he is filming nature. Ceylan dedicated *The Small Town* to his parents and *Clouds of May* to Chekhov, whom he describes as a person who deeply feels the tragic elements of life and easily explains the ones which are the most inexpressible. As Chekhov says, "everything has to be simple, totally simple...", just like Ceylan does in *The Small Town*...

September 2006



Mehmet Emin Toprak

Το χωριό [1997]

Kasaba / The Small Town

Σκηνοθεσία-Φωτογραφία / Direction-Cinematography: Nuri Bilge Ceylan **Σενάριο / Screenplay:** Nuri Bilge Ceylan, βασισμένο στο αυτοβιογραφικό / based on the autobiographical *Corn Field* της / by Emine Ceylan **Μοντάζ / Editing:** Ayhan Ergürsel **Ήχος / Sound:** Mustafa Bölükbasi, Engun Ünal **Μουσική / Music:** Ali Kayaci **Ηθοποιοί / Cast:** Mehmet Emin Toprak (Saffet), Havva Saglam (Hulya), Cihat Bütün (Ali), Fatma Ceylan (Grandmother), Mehmet Emin Ceylan (Grandfather), Sercihan Alioglu (Father), Semra Yilmaz (Mother) **Παραγωγός / Producer:** Nuri Bilge Ceylan **Παραγωγή / Production:** NBC Film **Διάρκεια / Duration:** 85'. Ασπρόμαυρο / B&W. 35mm

Διακρίσεις / Awards:

Βραβείο Καλιγκάρι / Caligari Prize, Berlin IFF, 1998

Αργυρό Βραβείο Τόκιο / Tokyo Silver Prize, Tokyo IFF, 1998

Ειδικό Βραβείο Επιτροπής / Special Jury Prize, Nantes IFF, 1998

Βραβείο FIPRESCI & Ειδικό Βραβείο Επιτροπής / FIPRESCI & Special Jury Prize, Istanbul IFF, 1998

Ειδικό Βραβείο Επιτροπής / Special Jury Prize, Premier Plans FF, 1999

Η ταινία περιγράφει τη ζωή μιας τυπικής οικογένειας σε μια μικρή πόλη της Τουρκίας, ιδωμένη μέσα απ' τα μάτια των παιδιών. Στο πρώτο μέρος, βλέπουμε την εντεκάχρονη κόρη στο σχολείο, με τα προβλήματα προσαρμογής που αντιμετωπίζει. Στο δεύτερο μέρος, έχει έρθει η άνοιξη και το κοριτσάκι με τον αδελφό της περπατάνε στην εξοχή, παρατηρώντας τα μυστήρια της φύσης γύρω τους. Στο τρίτο μέρος, τα παιδιά φτάνουν σ' ένα χωράφι όπου είναι μαζεμένη όλη η οικογένειά τους. Καθώς οι μεγάλοι ξενυχτούν κουβεντιάζοντας, τα παιδιά μαθαίνουν για τον παράδοξο κόσμο των ενηλίκων, όπου οι αλληλοκατηγορίες πάνε χέρι-χέρι με τη συγχώρεση και η σύγκρουση με την τρυφερότητα. Στο τέταρτο μέρος, βλέπουμε πώς το παιδί σιγά-σιγά μετουσιώνει τα άγρια ένστικτα του και γίνεται ένας συμπονετικός άνθρωπος.

The film depicts the life of a family living in a typical Turkish town, seen through the eyes of the family's children. In the first part it is winter; the family's eleven-year-old daughter is in school, and we are shown the difficulties she encounters in adapting to her social environment. The second part is set in spring. The girl and her younger brother walk through the countryside, towards a cornfield where their parents await them. As they walk along, they encounter the mysteries of nature. In the third part, the children reach the cornfield where their family is gathered. As their elders talk into the night, the children witness the paradoxical adult world, with its complex interaction of recrimination and understanding, conflict and tenderness... The fourth part takes place in the home. The child learns to sublimate its amoral, natural instincts and become a compassionate human being.

Το χωριό και ειλικρίνεια

Του Ahmet Uluçay

Πώς είναι δυνατόν να γίνει μια ταινία από μία ιστορία που δεν έχει καμία αξία, όπως η επιδιόρθωση ενός παντελονιού για 50 λίρες; Αν δεν θέλετε να πουλήσετε φύκια για μεταξωτές κορδέλες, αν θέλετε να περιφρουρήσετε την ειλικρίνειά σας, γίνεται. Το χωριό είναι ένα καλό παράδειγμα αυτού του θέματος. Στη διάρκεια των τριών-τεσσάρων ετών της «ηθικής» μου σε ταινίες μικρού μήκους έλεγα συνέχεια πως το βασικό πρόβλημα του τουρκικού κινηματογράφου πηγάζει από την ανειλικρίνεια. Πολλοί προσποιήθηκαν ότι δεν άκουσαν τα λόγια ενός κινηματογραφιστή, και μάλιστα ενός μικρομηκιά, που εμφανίστηκε ξαφνικά, χωρίς κανείς να ξέρει από πού, και μιλούσε σε ξένα χωράφια για «ειλικρίνεια». Κάποιοι μάλιστα, που στην, και εγώ δεν ξέρω πόσων ταινιών «φιασκογραφία» τους δεν υπάρχει ούτε μία αξιόλογη ταινία, έτριξαν τα δόντια τους. Σύμφωνα με αυτούς, το ζήτημα του τουρκικού κινηματογράφου ήταν ζήτημα τεχνολογίας και χρημάτων. Αυτή ήταν η δικαιολογία τους.

Όταν ήμουν παιδί η μαμά μου μου έλεγε την ιστορία μιας βοσκοπούλας που πίστευε πως ήταν τόσο όμορφη όσο μία πριγκίπισσα, γιατί δεν είχε δει ποτέ της καθρέφτη. Κάποια μέρα, αυτή η κοπέλα βρήκε ένα κομμάτι από έναν σπασμένο καθρέφτη, στα χωράφια. Μόλις κοιτάζει στον καθρέφτη νιώθει να γκρεμίζεται ο κόσμος γύρω της. Η καμμένη, είχε ένα πραγματικά άσχημο πρόσωπο. Υποτάσσεται λοιπόν στη μοίρα, τη δέχεται. Δεν ψάχνει να βρει δικαιολογίες. Δεν μπαίνει στον κόπο, στην απειροκωψία, να ισχυριστεί ότι ο καθρέφτης είναι χαλασμένος.

Η εξέλιξη των μηχανισμών άμυνας είναι ίδιον μόνο των δικών μας διανοούμενων. Είμαι περιέργος να

δω τι πρόφαση θα βρουν οι κινηματογραφιστές μας που, κατά μία έννοια, έχουν ξεπεράσει το πρόβλημα των χρημάτων και της τεχνολογίας, για το γεγονός ότι ακόμη δεν έχουμε στον ορίζοντα μία τουρκική ταινία που να ζεσταίνει το είναι μας, να μας αγκαλιάζει, να μας γεμίζει.

Νομίζω, ότι οι διορατικοί στο 34ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Απάλλειας αντιλήφθηκαν για άλλη μία φορά την πραγματικότητα πως το μοναδικό πρόβλημα του τουρκικού κινηματογράφου συνεχίζει να είναι η «ανειλικρίνεια».

Το χωριό του Nuri Bilge Ceylan ήταν μία από τις καλές ταινίες στην Απάλλειας. Τα γυρίσματα της είχαν γίνει σε μία κωμόπολη που, αν δεν διαθέτετε μεγεθυντικό φακό, δεν θα τη βρείτε εύκολα στο χάρτη. Με έναν χαμηλό προϋπολογισμό, χωρίς φωνές... Τα ονόματα των ηθοποιών δεν ήταν Χούλια, για παράδειγμα, Βολκάν, Τάρκαν, Ταρίκ, τι να πω ούτε Τανζού δεν ήταν (σ.τ.μ. Γνωστά ονόματα τούρκων ηθοποιών του εμπορικού κινηματογράφου), ήταν για παράδειγμα Χάβα, Μεχμέτ, Ερίν. Μία μόνα στα 60 της, ένας πατέρας στα 70 του. Ο γιος της θείας, ο Σαφέτ. Παιδιά γεμάτα ζωντάνια και χαρά που ζούσαν στην κωμόπολη και δεν είχαν δει ούτε μία σχολική γιορτή. Στην εποχή της παντοδυναμίας του «image» και του «life style», ο σκηνοθέτης είχε γυρίσει την πλάτη σε αυτές τις αξίες. Το χωριό δεν ταπεινώθηκε για να γίνει εκθαμβωτικό, για να αλιεύσει θεατές.

Ξέρετε τι ήταν Το χωριό; Ένας πεντακάθαρος, αγνός κινηματογράφος.

Ο εβδομηντάρης θεός στέλνει τον εγγονό του στον ράφτη, για να του φτιάξει το στρίφωμα στο παντελόνι του. Ο άσπληκτος ράφτης ζητά

ως αντάλλαγμα 50 λίρες. Σκεφτείτε 50 λίρες! «Ο άσπληκτος, ας δώσει εκείνος τις πενήντα λίρες και ας γίνει δικό του το παντελόνι!...». Γίνεται σινεμά με τόσο απλές ιστορίες; Έ! Έγινε. Όσο οι ανεπτυγμένοι κινηματογραφιστές της υπανάπτυκτης χώρας μας, παίζουν με τις υψηλές ιδέες, τα φοβερά παιχνίδια ευφυΐας και τα παράδοξα που παράγουν, το ταπεινό Χωριό ανακάλυψε μια νέα φλέβα – σχεδόν, έγινε μανιφέστο.

Επιπλέον, αυτό πραγματοποιήθηκε με εικόνες που, όπως τα πρόσωπα των κομπάρσων στις ταινίες του Eisenstein, δεν σβήνουν εύκολα από τη μνήμη.

Στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Απάλλειας, όπου φοβόμουν πως το σύμβολο στη θέση του «Χρυσού Πορτοκαλιού» θα είναι ο «Επιθετικός Ενθουσιασμός», μία ταινία που κρατούν μακριά από τις αξίες του λαϊκισμού και διέθετε την ηθική ενός κινηματογράφου με αξιοπρέπεια, δεν μπορούσε να βραβευτεί. Αλλά, δεν μπορούσε να μείνει και χωρίς βραβείο – ήταν δύσκολο να αγνοηθεί. Στο Χωριό δόθηκε ένα βραβείο που δεν ανήκε στη λίστα των επίσημων βραβεύσεων: έπαινος –στην κατηγορία– καλύτερου σκηνοθέτη. Ήταν, ό,τι καλύτερο μπορούσε να κάνει μία τήμια κριτική επιτροπή. Για μένα το μεγαλύτερο βραβείο το πήρε Το χωριό.

Ας αφήσουμε στην άκρη για μία μέρα την πρωτεύουσιάνικη παντογνωσία μας και τον εγωισμό μας. Το χωριό είναι μία ταινία που μπορεί να ιδωθεί με το βλέμμα ενός μικρού παιδιού.

Εφημερίδα Radikal
3 Δεκεμβρίου 1997

Μετάφραση: Νίκη Τσιλιγκιρογλου

The Small Town and Sincerity

by Ahmet Uluçay



How is it possible to make a film out of a story with no value, such as the mending of a pair of trousers for 50 lira? If you're not looking to swindle anyone, if you wish to guard your sincerity, it can be done. *The Small Town* is a good example of this. During my three or four years of "service" in film shorts, I kept saying that the only problem in Turkish cinema comes from dishonesty. Many pretended that they couldn't hear the words of a filmmaker, and a maker of short films at that, who suddenly appeared, out of the blue, not part of the "scene", speaking about "sincerity". Some of these people, who in their "fascography" had not one single worthwhile film, gritted their teeth. According to them, the problem in Turkish cinema was a matter of technology and money. This was their excuse.

When I was a child, my mother told me the story of a shepherd girl who believed she was as beautiful as a princess because she had never looked in a mirror. One day this girl finds a shard of broken mirror in the fields. As soon as she looks in it her world is shattered. The poor thing had a very ugly face indeed. So she bows to her fate, she accepts it. She doesn't try to

find excuses. She doesn't go to the trouble, doesn't have the audacity to claim that the mirror was faulty. The development of defense mechanisms is only characteristic of our own intellectuals. I am curious to see what pretense our filmmakers will find who, in a sense, have gotten over the problems of money and technology, for the fact that we still don't have a Turkish film on the horizon that can get our blood pumping, that can embrace us, fill us.

I believe that those farsighted people at the 34th Antalya Film Festival once again became aware of the reality that the only problem in Turkish cinema continues to be "dishonesty".

Nuri Bilge Ceylan's *The Small Town* was one of the best films in Antalya. It was shot in a village that you wouldn't be able to find on a map without the aid of a magnifying glass. Small budget, no voices... There were no actors with names, for example, like Hulya, Volcan, Tarkan, Tarik, not even Tanzou (note: well known stars of commercial cinema), rather there were, for example, Hava, Mehmet, Emin. A mother of about 60 and a father in his 70s. The aunt's son Safet. Children full of life and joy who lived

in the village and had never even seen so much as a school play. In the age of the all-powerful "image" and "life style", the director has turned his back on these values. *The Small Town* has not been debased in order to become dazzling, to troll for an audience.

Do you know what *The Small Town* was? Pristine, pure cinema.

The seventy-year-old uncle sends his grandson to the tailor to fix the hem of his trousers. The heartless tailor asks for 50 lire in exchange. Think of it, 50 lire! "That ruthless man, let him pay the fifty lire, and let him fix his own trousers..." Is it possible to create cinema out of such simple stories? Well, it was done. While the developed filmmakers of our underdeveloped country played with lofty ideas, awesome games of genius, and the odd products that result from this, the humble *The Small Village* struck a new vein, almost became a manifesto. Moreover, that which is created through images, such as the faces of the extras in the films of Eisenstein, is not easily erased from memory.

At the Antalya Film Festival, where I feared that the symbol of "The Golden Orange" would be replaced by "Aggressive Enthusiasm", a film far removed from pop values, with the ethics of dignified cinema, couldn't receive an award. But, it couldn't receive nothing, it was difficult to ignore. *The Small Town* was given an award not included on the official list: Distinction – in the category of – Best Director. It was the best that an honest jury could do. For me, the biggest award went to *The Small Village*.

Let's leave aside for one day our cosmopolitan omniscience and our egos. *The Small Village* is a film that can be seen with the gaze of a small child.

Radikal newspaper
December 3, 1997

Translated by Tina Sideris

Οι 4 εποχές της ζωής

Του Λευτέρη Χαρτζου

Το χωριό του Nuri Bilge Ceylan είναι μια ταινία φτιαγμένη με θαυμαστή απλότητα. Σαν τη φύση απλή, και μεγαλειώδης - σαν την πορεία μιας ζωής, δύσκολη, νοσηλευτική, μαγευτική, περιπετειώδης, πολυήλικη - σαν τον θάνατο, μυστηριώδης και απρόσιτη. Το μικρό χωριό των παιδικών χρόνων, μικρογραφία της Τουρκίας τη δεκαετία των '70, είναι, όπως κάθε γενεθλίου τόπος, πατρίδα και φυλακή μαζί. Η ταινία χωρίζεται σε τέσσερις πράξεις, μία για κάθε εποχή του χρόνου, στη διάρκεια των οποίων οι δύο μικροί πρωταγωνιστές, ο επτάχρονος Άλι και η εντεκάχρονη Χούλια, εκτίθενται σε μια περιπέτεια που θα μπορούσε να είναι η περιπέτεια μιας ζωής.

Ο «Χειμώνας» ανοίγει την ταινία στο χιονισμένο και αποκλεισμένο για κάποιους μαθητές σχολείο με τη βαρετή επανάληψη του εθνικιστικού αναγνωστικού, πιστού στο τρίπτυχο πατρίδας-οικογένειας. Ένας μαθητής έχει αργήσει λόγω της βαριάς κλιονόπτωσης. Όταν φτάνει στην αίθουσα, βγάζει τα παπούτσια και τις κάλτσες και τις κρεμάει στον σωλήνα της σόφρας να στεγνώσουν. Μια μαθήτρια διαβάζει: «Αλληλεγγύη σημαίνει πίστη του ενός στον άλλο, όσον αφορά τα συναισθήματα, τα ενδιαφέροντα και τις σκέψεις του. Οι άνθρωποι δεν μπορούν να ζουν μόνοι και να αντεπεξέρχονται στις ανάγκες τους. Γι' αυτό χρειάζομαστε ο ένας τον άλλον. Πρέπει να βοηθάμε τους φτωχούς όσο πιο πολύ μπορούμε...». Σταγόνες από τις βρεγμένες κάλτσες του μικρού σκάνε στην επιφάνεια της σόφρας με το χαρακτηριστικό ήχο του εξάμηνου του νερού στην καυτή επιφάνεια. Η νέα γενιά στην πρωινή σχολική προσευχή, εν μέσω του κατάλευκου τοπίου, παίρνει όρκο στους στόχους που έθεσε ο Ατατούρκ και «παράδειξτε την ύπαρξή της στην Τουρκία». Δεν είναι πολιτικοί οι λόγοι που κάνουν τον Ceylan να μιλάει για αλληλεγγύη. Μοναχικός καλλιτέχνης σε μια απόλυτα προσωπική πορεία, ξερκίζει τους φόβους της μοναξιάς του σε μια χώρα που αποτελεί μια ιδιότυπη περίπτωση στη σχέση της με τα παγκόσμια κοινά.

Η «Ανοιξη» βρίσκει τα δυο παιδιά σ'

ένα δάσος που ανθίζει και σφύζει από ζωή. Όπως θα δηλώσει στην επόμενη ενόπτιο ο πατέρας του Άλι και της Χούλια, δεν πιστεύει πια στον άνθρωπο, πιστεύει μόνο στη φύση. Τα κοινά πλάνα της κάμερας του Ceylan σπρίζουν αυτό το επικείμενο σε κάθε ευκαιρία, προσθέτοντας με υπόγειο τρόπο πως και ο ίδιος ο άνθρωπος είναι μέρος της φύσης και δεν μπορεί να ζήσει μακριά από αυτή. Πρώτα τα φυλλάδια των δέντρων, τα μάτια του γάιδαρου, το κεφάλι της χελώνας που ξεπροβάλλει, και μετά ο άνεμος στο αυτί του ηλικιωμένου πατέρα, το ρυτιδωμένο του μέτωπο, τα μάτια του μεγάλου γιου πίσω από τα γυαλιά της μυωπίας, ένδειξη του κόπου μιας ολόκληρης ζωής, ο καπνός που βγαίνει από το στόμα του επαναστάτη με εγκαταλελειμμένου στη ραστώνη ξάδερφου, σημάδι γήινων συνθηκών. Στα μάτια του μικρού Άλι που προσμένει τη θετική απάντηση από τον πατέρα του για να μαζέψουν και άλλο καλάμωκο για τη φωτιά, συναντιούνται η ανθρώπινη προσμονή με το κάλεσμα της φύσης.

Το «Καλοκαίρι», που αποτελεί σε διάρκεια τη μισή ταινία, είναι γεμάτο από την ατελείωτη πολυλογία των μεγάλων για τις μεταξύ τους σχέσεις και παράπονα, τις πικρίες τους από τη ζωή, τα αδιέξοδα, τον θάνατο, τα απραγματοποιήτα σχέδια, τον αγώνα να φτιάξουν τη ζωή τους, τις χαμένες ευκαιρίες, τα πεταμένα όνειρα, που στο τέλος αποκοιμίζει τους δυο μικρούς ήρωες. Ο κόσμος των μεγάλων όμως εισέρχεται ύπουλα στα όνειρα των μικρών και ο Άλι βλέπει στον ύπνο του τη χελώνα που άφησε να πεθάνει στο δάσος αναποδογυρίζοντάς την. Κι ενώ οι άνδρες συνεχίζουν να πολυλογούν, οι γυναίκες έχουν κουραστεί από την πολλή δουλειά. Η γιαγιά θεωρεί πως δεν υπάρχει κάτι άλλο στη ζωή πέρα από τη δουλειά, η οποία δεν είναι ούτε υποχρέωση, ούτε επιλογή, ούτε, φυσικά, ευχαρίστηση. Είναι ο ίδιος ο άνθρωπος, είναι η απόλυτη ταύτιση του χρόνου της εήλικας ζωής με το έργο, είναι το ένστικτο της μητέρας που δεν της αφήνει περιθώρια επιλογής.

Το «Φθινόπωρο» στο σπίτι, εν ανα-

μονή του «Χειμώνα», η περιπέτεια ενσαρκώνεται σ' ένα όνειρο ενηλικίωσης. Η Χούλια ονειρεύεται τον παππού της νεκρό ανάμεσα στα χόρτα, δίπλα στο ρυάκι. Το κοριτσάκι σπκώνει το λευκό πουκάμισο του νεκρού και κατευθύνεται στο ρυάκι. Διστακτικά βάζει το χέρι της στο νερό. Ακόμα και στον ύπνο της η Χούλια θέλει να «βουτήξει» στη ζωή.

Είναι θαυμαστό πόσες διαφορετικές όψεις της υπαρξιακής υπόστασης του ανθρώπου προλαβαίνει να εκθέσει σε μια τόσο σύντομη ταινία ο Ceylan. Ο ίδιος παραμένει αφάνιστος παρατηρητής. Υπογραμμίζει υπόκωφα και με επιμονή την αλλαγή του ανθρώπου σε παράλληλη πορεία με την αέναη αλλαγή των εποχών της φύσης. Ενώ όλες οι κουβέντες κουβαλούν την αδιάσειστη αλήθεια του καθενός, όλοι κάποια στιγμή δηλώνουν το δέος τους για το ανυπέρβλητο της φύσης.

Η ταινία γυρίστηκε με ένα συνεργείο που αποτελούνταν από δύο άτομα! Απίστευτη πραγματικότητα σε μια εποχή που κάθε ταινία χαμηλού προϋπολογισμού απαιτεί τουλάχιστον 20 με 30 τεχνικούς. Ο Ceylan με μια ασύγχρονη θορυβώδη κάμερα 35mm και ένα τριπλό περικυκλώνει τους ανθρώπους και καταγράφει ό,τι μπορεί να πάρει από την αμεσότητα του ερασιτεχνισμού τους. Το αποτέλεσμα σε σχέση με τη σπαρτιάτικη λιτότητα των μέσων του, αναδεικνύει έναν σκηνοθέτη με απόλυτη καθαρότητα βλέμματος, εικαστική ακρίβεια και έμπνευση, γνώση του φυσικού κόσμου, του φωτός, των σκιάσεων στα πρόσωπα, της καταγραφής της λεπτομέρειας και του σταθερού, δυναμικού, εκφραστικού καθαρισματος. Το επίτευγμα αυτής της ταινίας συνίσταται στα μηδενικά μέσα με τα οποία πραγματοποιήθηκε, και συνιστά, μέσα στα πλαίσια του ψηφιακού τοπίου του σύγχρονου κινηματογράφου, παρηγορία στα μάτια και την ψυχή. Είναι η επιστροφή στο καθαρό σινεμά. Μια κάμερα, μερικοί άνθρωποι, τοπία και ήχοι αρκούν για να στίσει ο Ceylan το σύμπαν του.

Σεπτέμβριος 2006

The 4 Seasons of Life

By Lefteris Haritos

Nuri Bilge Ceylan's *The Small Town* is a film made with admirable simplicity. Like nature, simple and majestic, like the course of a life, difficult, deterministic, enchanting, adventurous, complex, like death mysterious and inaccessible. The small village of childhood, a miniature of '70s Turkey, is like any other birthplace, both homeland and prison. The film is divided into four acts, one for each season of the year, during which the two young leading characters, seven-year-old Ali and eleven-year-old Hulya, begin an adventure that could be the adventure of a lifetime.

The film opens with "Winter", at the snow covered schoolhouse, which is inaccessible for some students, with the boring repetition from the jingoistic primer, faithful to the triptych country-religion-family. A student is late due to the heavy snowfall. When he reaches the room, he takes off his shoes and socks and hangs them on the stove pipe to dry. A girl reads: "Solidarity means believing in one another as regards feelings, interests and thoughts. People cannot live alone and meet their needs. That's why we need one another. We must help the poor as much as we can..." Drops from the boy's wet socks sizzle on the stove top with the characteristic sound of water evaporating on a hot surface. The new generation at the first morning school prayer, in the middle of the snow-covered landscape, swears allegiance to the goals set by Atatürk and "gives up its existence to Turkey". The reasons that make Ceylan speak of solidarity are not political. A lone artist on a completely personal journey exorcises his fears of loneliness in a country that is unique in its relationship to the worldwide community.

"Spring" finds the two children in a forest that is blooming and vibrant with life. The father of Ali and Hulya, as he will declare in the next piece, no longer believes in humanity, he only believes in nature. Ceylan's close-ups support this reasoning at every opportunity, adding as a subtext that man himself is part of nature and cannot live removed from it. At first the foliage of the trees, the donkey's eyes, the turtle sticking its head out and later, the wind in the ear of an elderly father, his wrinkled forehead, the eyes of the eldest son behind his myopic glasses, proof of the toil of a lifetime, the smoke curling out the mouth of the rebellious but listless cousin, the mark of earthly habits. In the eyes of young Ali who is waiting for his father's assent to gather more corn for the fire, human hope meets with the call of nature.

"Summer", which in duration is half the film, is full of the endless chatter of the elders, about their relationships, complaints, their bitterness with life, the cul-de-sacs, death, plans that never materialized, their struggle to make a life for themselves, their lost opportunities, the dreams that went up in smoke, which finally lulls the young protagonists to sleep. However, the world of grown-ups slyly enters the children's dreams and Ali dreams of the turtle he left to die in the forest by turning it on its back. And while the men continue to chatter, the women are overworked and tired. The grandmother thinks that there is nothing in life other than work, which is not an obligation, not a choice, and naturally not pleasure. It is man himself, it is the absolute connection of life on earth with work, it is the mother's instinct that leaves no room for choice.

"Fall" at the house, waiting for

"Winter", the adventure is incarnated as a coming of age dream. Hulya dreams of her grandfather, dead in the grass, near the stream. The little girl lifts the dead man's white shirt and heads for the stream. She hesitantly dips her hand in the water. Even in her sleep, Hulya wants to "dive" into life.

It is amazing how many views of man's existential essence Ceylan manages to display in such a short film. He himself remains an impartial observer. He silently but determinately underlines the changes of man in conjunction with the perpetual change of nature's seasons. While all the conversations hold the undeniable truth of each person, all at some point declare their awe of undefeatable nature.

The film was shot by a two-man crew! An unbelievable fact in an age where each low budget film needs at least 20 to 30 technicians. Ceylan, with a non-sync, noisy 35mm camera and a tripod, envelops people and records whatever he can from the immediacy of their amateurism. The result, in the context of the Spartan minimalism of his resources, shows a director with absolute clarity of vision, cinematic precision and inspiration, knowledge of the natural world, of light, of facial shadows, the recording of detail and steady, powerful, expressive framing. The achievement of this film is that, in spite of the nonexistent resources with which it was made, it constitutes, in the context of contemporary cinema, a solace for the eyes and the soul. It is a return to pure cinema. A camera, a few people, landscapes and sounds are all Ceylan needs to set up his universe.

September 2006

Translated by Tina Sideris



Σύννεφα του Μάη [1999]

Mayis sikintisi / Clouds of May

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Σκηνικά / **Direction-Screenplay-Cinematography-Sets:** Nuri Bilge Ceylan **Μοντάζ** / **Editing:** Ayhan Ergürel, Nuri Bilge Ceylan **Ήχος** / **Sound:** Ismail Karadas **Μουσική** / **Music:** J.S.Bach, Handel, Schubert **Ηθοποιοί** / **Cast:** Mehmet Emin Ceylan (Emin), Muzaffer Özdemir (Muzaffer), Fatma Ceylan (Fatma), Mehmet Emin Toprak (Saffet), Muhammed Zimbaoglu (Ali), Sadik Incesu (Sadik) **Παραγωγός** / **Producer:** Nuri Bilge Ceylan **Παραγωγή** / **Production:** NBC Film. **Διάρκεια** / **Duration:** 123'. Έγχρωμο / Color. 35mm.

Διακρίσεις / Awards:

Βραβεία Σκηνοθεσίας, Β' Καλύτερης ταινίας, Ειδικό Βραβείο Επιτροπής για το σύνολο των ερμηνειών / Best Director, Second Best Film, Special Jury Prize for all actors, Antalya FF, 1999

Επίσημο Διαγωνιστικό / Official Selection in Competition, Berlin IFF, 2000

Βραβεία Καλύτερης ταινίας, FIPRESCI, Κοινού /

Best Film, FIPRESCI Prize, Audience Award Istanbul IFF, 2000

Βραβείο Ευρωπαίων Κριτικών, Βραβείο Ευρωπαϊκής Ακαδημίας (FELIX) / European Critic's Award, European Academy Awards (FELIX), 2000

Ειδικό Βραβείο Επιτροπής / Special Jury Prize, Fajr IFF, Tehran, Iran 2001

Αργυρό Βραβείο Rosa Camuna / Silver Rosa Camuna, Bergamo IFF, Italy 2001

Βραβείο Σκηνοθεσίας / Best Director, Buenos Aires IFF, Argentina 2001

Ο Μουζαφέρ επιστρέφει στο χωριό του, για να γυρίσει μια ταινία όπου θα πρωταγωνιστεί η οικογένειά του. Δοκιμάζει, λοιπόν, τις υποκριτικές ικανότητες του πατέρα του. Ο Μουζαφέρ επιστρατεύει και τον ξάδελφό του, Σαφέτ, ο οποίος δεν κατάφερε να μπει στο πανεπιστήμιο. Ο Σαφέτ ενθουσιάζεται κι αφήνει τη δουλειά στο εργοστάσιο που με τόσες δυσκολίες είχε βρει. Τέλος, ο Μουζαφέρ ζητά τη συμμετοχή του ανιψιού του, Αλί. Παρότι, όμως, λέει πως θέλει να καταγράψει τη ζωή του χωριού, η εμμονή του με την ταινία του δεν αφήνει τον Μουζαφέρ να δει τα καθημερινά προβλήματα των ανθρώπων που ζουν εκεί. Ο Ceylan έκανε την ταινία για να εξιλεωθεί για τη συμπεριφορά του κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας του *Το χωριό*.

Muzzafer returns from Istanbul to the small town in Anatolia where he grew up and his parents and family still live. He plans to feature them in his new film, and brings with him a video camera with which he tests his elderly father's acting abilities. Muzzafer arranges for his cousin, Saffet, who has just failed his college entrance exams, to help in the filming. Saffet is thrilled, and gives up the factory job that had been so difficult for him to find. Muzzafer's nephew Ali is also invited to participate. But although he claims to want to capture the life of the village, Muzzafer's obsession with his film makes him blind to the daily events that matter to the people that live there. Ceylan made the film to repent for his behaviour during the making of his 1998 film, *Kasaba*.

Η χειροτεχνία της καταγωγής

Του Θάνου Αναστόπουλου

Το 1997 ο Nuri Bilge Ceylan σκηνοθετεί την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία *Το χωριό*. (Έχει προηγηθεί η μικρού μήκους ταινία *Κουκούλι*). Το 1999 ακολουθούν τα *Σύννεφα του Μάν*. Σ' αυτή την ταινία ο Ceylan, περιγράφει τη ζωή μιας οικογένειας, τον πατέρα και της μητέρας (που υποδύονται οι ίδιοι οι γονείς του σκηνοθέτη) και κάποιων συγγενών, ο' ένα χωριό όχι μακριά από την πόλη όπου ένας σκηνοθέτης (ο γιος τους) προσπαθεί να γυρίσει μια ταινία. Ταινία με έντονα αυτό-αναφορικά στοιχεία, όπως άλλωστε όλες οι ταινίες του Ceylan, στην οποία επανέρχονται με επιμονή θέματα όπως η οικογένεια, η παιδική ηλικία, η χαμένη αθωότητα, η ζωή στην επαρχία, το πέρασμα του χρόνου η συνειδηση της απώλειας και η παντοδυναμία της φύσης.

Η ταινία που γυρίζει ο γιος σκηνοθετής στα *Σύννεφα του Μάν* μοιάζει με *Το χωριό*. Πολλές από τις σκηνές της πρώτης ταινίας επανέρχονται στη δεύτερη και μάλιστα στους ίδιους χώρους. Θα μπορούσε κανείς να τη χαρακτηρίσει ως ταινία καθρέφτη. Σε μια επιμέρους σκηνή της ταινίας ο πατέρας του σκηνοθέτη βλέπει στην τηλεόραση μια σκηνή από το *Κουκούλι*. Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για αυτοαναφορικότητα, ναρκισισμό, για μια έμμονη στην επανάληψη. Ωστόσο νομίζω πως θα ήταν προτιμότερο να υποθετούσαμε όρους ζωγραφικούς ή μουσικούς. Πρόκειται για παραλλαγές στο ίδιο θέμα και ταυτόχρονα για αλλαγή προοπτικής. Ο Ceylan, επανέρχεται στα ίδια θέματα όπως ένας ζωγράφος που ζωγραφίζει ξανά και ξανά το ίδιο πορτρέτο, ξανά και ξανά το ίδιο τοπίο.

Αυτή ακριβώς η διαδικασία συντελείται στα *Σύννεφα του Μάν*. Ενώ πρόκειται για μια ταινία που προέρχεται από τα σπλάχνα της προηγούμενης, αντί για το αντίγραφο της, τον καθρέφτη της, αποτελεί την ηχώ της, την αντανάκλαση της, την διόρθωση της μέσα από μια διαφορετική προοπτική. Αυτή τη φορά ο Ceylan επικεντρώνεται όχι μόνο στις μικρές στιγμές της καθημερινότητας αλλά και σ' αυτό που συνήθως βρίσκεται προσεκτικά κρυμμένο στα ταυτόχρονα διαπερνά την επιφάνεια του κόσμου. Πρόκειται για μια βουτιά στην ουσία των πραγμάτων, των προσώπων και των καταστάσεων. Η οικογένεια αποτελεί θέμα αλλά και αναγκαία συνθήκη αυτού του

έργου και οι σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της, η ανάγκη επικοινωνίας αλλά και η αδυναμία επαφής, κυριαρχούν κάτω από το αδυσώπητο πέρασμα του χρόνου και το αδιάφορο βλέμμα της φύσης.

Στη σχέση του με τη φύση ο Ceylan κουβαλά διαρκώς μέσα του ένα βαθύ κατάλοιπο της παιδικής ηλικίας, συνδεδεμένο με την αίσθηση μιας χαμένης αθωότητας. Στη φύση βρίσκεται κανείς αντιμετώπιος με όλα όσα έχει αφήσει πίσω του και με όσα έχουν για πάντα χαθεί. Ο αναπτήρας στα χέρια του μικρού αγοριού της ταινίας, που αναβοσβήνει παίζοντας μουσική, ενώνει τον παραδοσιακό κόσμο με τον μοντέρνο εγκαθιδρύοντας με χιούμορ μια νέα μυθολογία. Η απειλή του σύγχρονου κόσμου που έρχεται να διαλύσει τον παραδοσιακό τονίζεται από τους υπαλλήλους του Υπουργείου Γεωργίας που έρχονται να εφαρμόσουν το νόμο απαιτώντας το κόψιμο των δέντρων που για χρόνια προσπαθεί να προστατεύσει ο πατέρας του σκηνοθέτη. Είναι συγκλονιστική η σκηνή που ο πατέρας του πρωταγωνιστή τρέχει με το ποδήλατο του για να προλάβει τους υπαλλήλους, που πηγαίνουν με το αυτοκίνητό τους στο δάσος, πριν σημαδέψουν για πάντα με κόκκινη μολύβι τ' αγαπημένα του δέντρα. Κι όταν ανακαλύπτει τα σημάδια στα δέντρα ο θεατής στέκεται δίπλα του, ανήμπορος, μπροστά σ' έναν ακόμα «βυσσινόκηπο» που χάνεται.

Η ταινία είναι ένας ύμνος στην καταγωγή. Οι ρυτίδες στο πρόσωπο του πατέρα και οι ρόζοι των δέντρων μιλάνε με τον ίδιο τρόπο για τον χρόνο που περνά αδυσώπητα, για πρόσωπα και πράγματα που αγαπάμε και κάποτε θα χαθούν. Η φύση ωστόσο μέσα από τις αντανάκλασεις του νερού, το θρόισμα του ανέμου, τις σπιθίες της νυχτερινής φωτιάς είναι αυτή που γεμίζει με νόημα τις αισθήσεις και μεταφέρει την πληρότητα της ζωής μεταδιδοντάς μας ένα σχεδόν θρησκευτικό αίσθημα αιωνιότητας.

Η ταινία μιλά ακόμα για τον σμιλεμένο χρόνο: τον κινηματογραφικό χρόνο. Το θέμα του γυρίσματος της ταινίας επιτείνει αυτή τη διάσταση. Γιατί, τι άλλο είναι το γύρισμα μιας ταινίας από την προσπάθεια αποτύπωσης του χρόνου πάνω στις ζωές των ανθρώπων και ταυτόχρονα μια από τις τελευταίες ψευδαισθήσεις αθανασίας; Σ' ένα κόσμο που χάνεται, το φιλμ αποτυπώνει για πάντα τους τελευταίους ψιθύ-

ρους, τα τελευταία θροίσματα τους τελευταίους κραδασμούς. Όλο το έργο του Ceylan είναι επικεντρωμένο πάνω στην αναπόφευκτη απώλεια. Όλοι οι ήρωες στις ταινίες του καταλήγουν σοφότεροι και ωριμότεροι, και συνάμα χαμένοι και συντετριμμένοι από την απώλεια. Ζωή και Θάνατος συνυπάρχουν στις ταινίες του Ceylan κι οι ήρωες κινούνται ανάμεσα τους σαν το νερό που κυλάει στο ρυάκι. Η ζωή περνά γλυκά και εμείς γερνάμε, λέει η μητέρα στον μικρό ανιψιό δίνοντας του να κρατήσει ένα αβγό στην τσέπη για σαράντα μέρες. Μια δοκιμασία ενηλικίωσης που θα οδηγήσει στην υπομονή και την υπευθυνότητα. Δεν έχει σημασία αν ο ανιψιός θα πε θεί μια ή θα κλέψει μέσα στην εγωιστική επιθυμία του να κερδίσει ένα ασήμαντο ανταλλάγμα. Ποιος είπε ότι η ζωή είναι τέλεια ή οι άνθρωποι έχουν μονάχα αρτές; Ούτε είναι τυχαίο ότι ο σκηνοθέτης, κεντρικός ήρωας της ταινίας, είναι ένας ευαίσθητος παρατηρητής και ταυτόχρονα ένας άνθρωπος που δυσκολεύεται να εκφράσει τα συναισθήματά του. Ο ήρωας αυτός, που επανέρχεται σε κάθε ταινία του Ceylan, χωρίς να αποτελεί μια πιστή αυτοπροσωπογραφία του σκηνοθέτη, αποκαλύπτει άλλοτε με λεπτό χιούμορ κι άλλοτε με βαθύ σπαργμό, τον εσωτερικό του κόσμο.

Τα *Σύννεφα του Μάν* είναι για τον Nuri Bilge Ceylan, ότι ο *Αντρέι Ρουμπλιόφ* για τον Tarkovsky, η ταινία εκείνη μέσα από την οποία αποκρυσταλλώνεται τα καλλιτεχνικά του πιστεύω. Η πνευματική και ηθική του Βίβλος. Η ταινία που καθορίζει τη σχέση του με τους Ανθρώπους, τη Φύση, τον Χρόνο και την Δημιουργία. Είναι ένας αόλυτος δρόμος που επεκτείνεται ακόμα και στις συνθήκες παραγωγής. (Όλες του οι ταινίες γίνονται με εξαιρετικά φτωχά μέσα, ερασιτέχνες ηθοποιοί και μικρό συνεργείο, πράγμα που του επιτρέπει απόλυτη καλλιτεχνική ανεξαρτησία). Ένας δρόμος από τον οποίο δεν παρεκκλίνει, βαδίζοντας ξανά και ξανά μέσα από αλληπάλινες παραλλαγές σε μια βαθιά κατανόηση του εαυτού του και του κόσμου.

Σ' ένα κόσμο όπου ο κινηματογράφος μετατρέπεται σε μια ολόενα και πιο απόρρητη βιομηχανία, ο Ceylan επιμένει σαν γνήσιος χειροτέχνης, να μας προσκαλεί να μοιραστούμε τις βαθύτερες αξίες αυτού του κόσμου.

Οκτώβριος 2006

The Craft of Descent

By Thanos Anastopoulos

In 1997, Nuri Bilge Ceylan directed his first feature film, *The Small Town*. (It was preceded by the short film *Cocoon*). In 1999 *Clouds of May* followed. In this film, Ceylan described the life of a family, the father and mother (who are played by the director's own parents) and some relatives, in a village not far from the city where a director (their son) is trying to shoot a film. A film with striking self-referential elements, as in all of Ceylan's films, in which subjects such as family, childhood, lost innocence, life in the countryside, the passage of time, the realization of loss and the omnipotence of nature determinedly return.

The film that the son/director is shooting in *Clouds of May* resembles *The Small Town*. Many of the scenes of the first film reappear in the second, and at the same locations. One could characterize it as a kind of film/mirror. In a part of one of the film's scenes, the director's father watches a scene from *Cocoon* on television. One could see this as self-reference, narcissism, and a compulsion for repetitiveness. However, I believe that it would be preferable to speak in terms adopted from painting or music. These are variations on the same theme and concurrently, a change of perspective. Ceylan returns to the same themes as a painter who paints the same portrait again and again, the same landscape again and again.

It is exactly this process that we see in *Clouds of May*. While it is a film that springs from the entrails of the previous one, is neither its copy nor its mirror, it is rather its echo, its reflection, its correction through a different perspective. This time Ceylan concentrates not only on the small details of everyday life, but also to what is usually carefully hidden while permeating the surface of the world. The film plunges into the substance of things, people and circumstances. The family is not only the subject but also a necessary condition of this work, and the relationships between its members, the need for communication and the difficulty of intimacy predominate, under the relentless passage of time and the indifferent gaze of nature.

In his relationship with nature, Ceylan constantly carries with him a deep residue from his childhood, connected



to a sense of lost innocence. In nature one finds oneself faced with all he has left behind and all that has been lost forever. The lighter in the hands of the small boy in the film, which he clicks on and off playing music, unites the traditional world with the modern one, creating a new mythology with humor. The threat of the contemporary world coming to destroy the traditional one is stressed through the employees of the Ministry of Agriculture who come to enforce a law to cut down trees which the director's father has been trying to protect for years. The scene where the leading character's father rushes on his bicycle to overtake the employees who are driving to the forest to mark his beloved trees with red paint is extremely moving. And when he discovers the marks on the trees the viewer stands beside him, helpless, confronted with another *Cherry Orchard* which is being lost.

The film is a hymn to descent. The lines on the face of the father and the knots on the trees speak in the same way about the relentless passage of time, about people and things we love and will one day lose. However, nature reflected in the water, the rustling of the wind, the sparks of the fire at night, are what fill the senses with meaning and convey the fullness of life, imparting an almost religious sense of the eternal.

The film also speaks of sculpting in time: cinematic time. Having the shooting of a film as the subject accentuates this aspect. Because, what is the shooting of a film if not the attempt to imprint time on the lives of people and simultaneously one of the last illusions of immortality? In a world that is being lost, film imprints the last whispers, the last rustlings, the last tremors forever. Ceylan's entire work is centered on inevitable loss. All the heroes of his films

end up wiser and more mature, and at the same time crushed by loss. Life and death coexist in Ceylan's films and his heroes flow between them like water in a brook. Life sweetly passes and we get old, the mother says to her small nephew, giving him an egg to hold in his pocket for forty days. A coming of age trial which will lead to patience and responsibility. It doesn't matter if the nephew lies and cheats in his selfish desire to win an insignificant prize. Who said that life is perfect or that people are only virtuous? Nor is it by chance that the director is a sensitive observer and also a person who has difficulty expressing his emotions. This hero, who reappears in every Ceylan film, although not a faithful self-portrait of the director, reveals his inner world, sometimes with delicate humor and other times with deep anguish.

Clouds of May, for Nuri Bilge Ceylan, what *Andrey Rublyov* was for Tarkovsky, the film through which he crystallizes his artistic beliefs. His spiritual and moral Credo. The film that determines his relationship with Man, Nature, Time and Creation. It is an absolute path which extends even to production techniques. (All his films are made using extremely few resources, amateur actors and a small crew, something which permits him absolute artistic independence.) A path from which he does not stray, walking it again and again in successive variations towards a deep understanding of himself and of the world.

In a world where cinema is becoming a more and more impersonal industry, Ceylan remains a genuine craftsman, inviting us to share the deeper values of this world.

October 2006

Translated by Tina Sideris



Μακριά [2002]

Uzak / Distant

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία / Direction-Screenplay-Cinematography: Nuri Bilge Ceylan
Μοντάζ / Editing: Ayhan Ergürel, Nuri Bilge Ceylan **Ήχος / Sound:** Ismail Karadas **Μουσική / Music:** Mozart **Σκηνικά / Sets:** Ebru Ceylan **Ηθοποιοί / Cast:** Muzaffer Özdemir (Mahmut), Mehmet Emin Toprak (Yusuf), Zuhale Gencer Erkaya (Nazan), Nazan Kılımlis (Lover), Feridun Koc (Janitor), Fatma Ceylan (Mother), Ebru Ceylan (Young girl) **Παραγωγός / Producer:** Nuri Bilge Ceylan **Παραγωγή / Production:** NBC Film. **Διάρκεια / Duration:** 110'. Έγχρωμο / Color. 35mm

Διακρίσεις / Awards:

Βραβεία Καλύτερης Ταινίας, Σκηνοθεσίας, Σεναρίου, Β' Ανδρικού ρόλου / Best Film, Best Director, Best Screenplay, Best Supporting Actor (Mehmet Emin Toprak), Antalya FF, 2002
 Μέγα Βραβείο Επιτροπής, Α' Ανδρικού ρόλου / Grand Prix du Jury, Best Actor (Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak), Cannes IFF, 2003
 Βραβείο Silver Hugo, Chicago IFF, USA 2003
 Βραβεία Τούρκων Κριτικών 2003: Καλύτερη ταινία, Σκηνοθεσία, Φωτογραφία / Best Film, Best Director, Best Cinematography, SIYAD Turkish Critics' Awards 2003
 Βραβεία Καλύτερης ταινίας, Σκηνοθεσίας, FIPRESCI / Best Film, Best Director, FIPRESCI Prize, Istanbul IFF, 2003
 Βραβείο Καλύτερης Ταινίας / Premio Trieste (for Best Film), Trieste IFF, Italy 2004

Η ταινία ερευνά την κρυστάλλινη σιωπή της φωτογραφίας, που είναι και το επάγγελμα του μεσήλικα Μαχμούτ. Στον επαγγελματικά επιτυχημένο, αλλά απομονωμένο, κόσμο του μπαίνει ο Γιουσούφ, ο άνεργος ξάδελφος του Μαχμούτ, που έρχεται στην Κωνσταντινούπολη από μια μικρή επαρχιακή πόλη. Ο Γιουσούφ έχει ως γενικό, αλλά και όχι και πολύ συγκεκριμένο, σχέδιο να βρει δουλειά σε καράβι, πιστεύοντας πως η ευτυχία βρίσκεται κάπου μακριά. Παρότι ο νεαρός προσπαθεί να μην ενοχλεί τον ξάδελφο του και τις σχολαστικές του συνήθειες, αναπόφευκτα ο ένας αρχίζει να επιδρά στη ζωή του άλλου. Ο βαθμός εμμονής του Μαχμούτ αποκαλύπτεται, καθώς προσπαθεί να αντιμετωπίσει τον κόσμο με μυσταγωγικές μεθόδους.

The film explores the crystalline stillness of photography, which is the vocation of middle-aged Mahmut. Into his professionally successful but isolated life wanders Yusuf, Mahmut's unemployed cousin from a small country town. Yusuf has imprecise plans to find a job aboard a ship, believing that happiness lies far away. Although the young man tries not to disturb his host's meticulous habits, inevitably the cousins impinge upon one another's privacy. The extent of Mahmut's obsessive, philosophical detachment is revealed as he attempts to ward off the world with ritualistic gestures.

Ο Μαχμούτ, ένας σχολαστικός, μεσήλικας εμπορικός φωτογράφος, μένει μόνος σ' ένα διαμέρισμα στην Κωνσταντινούπολη, όπου από καιρό σε καιρό τον επισκέπτεται στα κλεφτά η ερωμένη του, μια παντρεμένη γυναίκα. Όπως έχουν ήδη συνεννοηθεί (πράγμα που ο Μαχμούτ ξχνά), ο ανιψιός του Γιουσούφ έρχεται για να μείνει μαζί του ενόσω ψάχνει δουλειά σ' ένα εμπορικό πλοίο. Ο Γιουσούφ άφησε το χωριό του, επειδή το κλείσιμο του τοπικού εργοστασίου προκάλεσε μαζική ανεργία. Ο Μαχμούτ είναι ασηπτός οικοδεσπότης από την αρχή και βάζει διάφορους κανόνες σχετικά με τις κινήσεις και τη συμπεριφορά του Γιουσούφ στο διαμέρισμα.

Ο Γιουσούφ γρήγορα ανακαλύπτει πως δεν υπάρχει ελπίδα για δουλειά στο εμπορικό ναυτικό, παριστάνει όμως πως συνεχίζει να ψάχνει. Σκοτώνει τον χρόνο του στα καρέ και παρακολουθεί αμήχανα νεαρές γυναίκες που φοβάται να προσεγγίσει. Εν τω μεταξύ, ο Μαχμούτ προσπαθεί να ακολουθήσει τη συνηθισμένη του ρουτίνα (δουλειά, συναντήσεις με φίλους, τολμηρά βίντεο), αλλά διαπιστώνει πως ενοχλείται όλο και περισσότερο από την ακατάστατη και αδιάκριτη παρουσία του Γιουσούφ. Η πρόην γυναίκα του Μαχμούτ, Ναζάν, τον λέει πως πρόκειται να μεταναστεύσει στον Καναδά με τον νέο της άνδρα και του ζητά να της υπογράψει μια επίσημη άδεια. Του εκμυστηρεύεται επίσης πως φοβάται ότι έχει μείνει στείρα μετά την έκρωση που έκανε κατά τη διάρκεια του γάμου τους.

Λίγη ώρα αφού κατακρίνει τον Γιουσούφ για έλλειψη πρωτοβουλίας, ο Μαχμούτ λανθασμένα υπαινίσσεται πως του έκλεψε ένα πορτοφόλι από το διαμέρισμά του. Στο αεροδρόμιο, ο Μαχμούτ παρακολουθεί κρυφά τη Ναζάν και τον άνδρα της να φεύγουν. Όταν επιστρέφει στο διαμέρισμα, ο Γιουσούφ έχει φύγει.

Ο Nuri Bilge Ceylan είναι ένας από τους σκηνοθέτες του «νέου κύματος» που εμφανίστηκαν στα μέσα της δεκαετίας του '90 στον χώρο που ελευθερώσε η κατάρρευση του Γεωλοχάι, του Χόλγουντ της Τουρκίας. Δεν μοιάζει ωστόσο πολύ στους σύγχρονους του, εν μέρει επειδή ξεκίνησε αργά (γεννήθηκε το 1959 και γύρισε την πρώτη του μικρού μήκους ταινία μυθοπλασίας το 1995) κι εν μέρει επειδή η σκηνοθεσία του είναι χαρακτηριστικά κι αδιάντροπα παλιμοδίτικη. Πιστός του Chekhov και του Dostoyevsky, μίλησε για τα σχέδια του σε ένα κείμενο για το περιοδικό Cinemaya το 1999: «Δεν

μου αρέσουν οι περιθωριακές ιστορίες. Δεν μου αρέσουν οι ασυνήθιστες ιστορίες που συμβαίνουν σε καθημερινούς ανθρώπους. Μου αρέσουν καθημερινές ιστορίες, καθημερινών ανθρώπων.»

Το *Uzak* (που σημαίνει μακριά – με την έννοια της «φυσικής απόστασης» σύμφωνα με το λεξικό, σαφώς όμως συνδέεται και με τη συναισθηματική αποξένωση και στα τούρκικα) σίγουρα άπτεται της καθημερινότητας με την αναφορά στον χώρο ανάμεσα στους δύο μοναχικούς άνδρες. Ο Μαχμούτ είναι ένας άνδρας που οδεύει γοργά προς την κρίση της μέσης ηλικίας: χωρισμένος αλλά ακόμα προσκολλημένος στην πρόην γυναίκα του, απογοητευμένος από την ανιάρη του δουλειά (φωτογραφίζει σχέδια σε πλακάκια), γεμάτος ενοχές για τη σχέση του με μια παντρεμένη, υφίσταται τα πειράγματα των φίλων του για την προδοσία των νεανικών του ιδανικών και παθαίνει εμμονή με το ποτήρι που αναστατώνει την πρακτική τάξη του διαμερίσματος του. Ο Γιουσούφ, ο ανιψιός που έρχεται να μείνει μαζί του, είναι το άπραγο επαρκωτικό που του προφανώς ήταν κάποτε κι ο ίδιος ο Μαχμούτ: πικρά ανώριμος για την ηλικία του, σεξουαλικά διεγερμένος, αδέξιος και βαθύτατα ανασφαλής. Όταν ο Μαχμούτ τελικά ξεσπάει και βρίζει τον ανεπιθύμητο φιλοξενούμενό του, κατηγορώντας τον ότι σπρίτζαλει σε ελεημοσύνες και γνωριμίες αντί να χτίζει μόνος του το μέλλον του, είναι εμφανές πως εκφράζει πηγαίως την οργή του για την κατάσταση της δικής του ζωής. Το γεγονός υπογραμμίζεται στο απελπισμένο φινάλε της ταινίας: ο φανατικός πλέον αντικανιστής Μαχμούτ κάθεται μόνος σ' ένα παγκάκι μπροστά στην προκυαμία, ενώ η καταιγίδα ξεσπάει κι ανάβει ένα από τα τσιγάρα που του άφησε ο Γιουσούφ, όταν έκανε την εξοδό του.

Στην προηγούμενη ταινία μεγάλου μήκους του Ceylan, *Σύννεφα του Μάη* (1999), οι ίδιοι δύο ηθοποιοί –Muzaffer Özdemir κι ο εκλιπών Emin Toprak, από κοινού νικητές του Βραβείου Καλύτερου Ηθοποιού στις Κάνες, την προηγούμενη χρονιά για το *Μακριά*– έπαιζαν σε μια αγροτική αλλά ουσιαστικά παρόμοια εκδοχή του χάσματος ανάμεσα σ' έναν εκλεπτυσμένο αστό κι έναν αδαή χωριάτη που προσπαθεί να πιάσει την καλή. Στην ταινία εκείνη ο Özdemir υποδύεται έναν σκηνοθέτη (που ολοφάνερα αντιπροσωπεύει τον ίδιο τον Ceylan) που επιστρέφει στο χωριό όπου γεννήθηκε, στην Ανατόλια, για να γυρίσει μια ταινία, κι ο Toprak έναν αποτυχημένο επιδοχο φοιτητή που

στρατολογήθηκε για να παίξει σ' αυτήν.

Επιφανειακά, το *Μακριά* δεν φαίνεται να είναι τόσο κοντά στον δημιουργό, η σκηνοθεσία του Ceylan όμως έχει υπάρξει δεδωλωμένα «προσωπική» από την αρχή (η πρώτη του ταινία *Το χωριό*, το 1997, βασιζόταν σε μια ιστορία της αδελφής του γύρω από εμπειρίες των παιδικών τους χρόνων) και φαίνεται πολύ πιθανόν ότι ο Özdemir παίζει και πάλι μια εκδοχή του σκηνοθέτη. Δεν αποτελεί έκληξη το ότι η μητέρα του Μαχμούτ, που την άκουγε να αφίνει αναπάντητα τα τηλεφωνικά μηνύματα, υποδύεται η αληθινή μητέρα του σκηνοθέτη. Στην πραγματικότητα, ο Ceylan μοιάζει όλο και περισσότερο με συνδρομητή της μεθόδου συγγραφής σεναρίων του φίλου του, και επίσης θαυμαστή του Dostoyevsky, Paul Schrader: αναγνωρίζει ένα προσωπικό πρόβλημα ή θέμα, δημιουργεί έναν πρωταγωνιστή που το εναρκώνει κι έπειτα κατασκευάζει μια μυθοπλασία που δοκιμάζει τα όρια του προβλήματος.

Δουλεύει αυτή η μέθοδος στο *Μακριά*; Ο Μαχμούτ είναι ένας χαρακτήρας πολύ λιγότερο ψυχαναγκαστικός απ' ό,τι, ως πούμε, ο Travis Bickle ή ο Mishima, κι οι αναστολές της ηλικίας του είναι αναμφισβητά τόσο «συντησιμένες», όσο παρουσιάζονται. Ο Ceylan περνά περισσότερο χρόνο να συλλογίζεται τις πολλαπλές συνέπειες της «απόστασης» από το να κατανοεί τις αρχικές αιτίες της αποστασιοποίησης του Μαχμούτ από τον κόσμο. Στον βαθμό που η ιστορία της ταινίας έχει έναν κάποιο «κορμό», επικεντρώνεται στην αυξανόμενη κατανόηση των προβλημάτων του Μαχμούτ που καταλήγει να έχει πολύ μεγαλύτερη επίγνωση του εαυτού του απ' ό,τι είχε όταν πρωτοπήγε σπίτι του ο Γιουσούφ, αν και δεν πλησιάζει περισσότερο στο να ξεκαθαρίσει τα πράγματα. Ο θεατής, φυσικά, βλέπει τόσο τον Μαχμούτ, όσο και τον Γιουσούφ (μερικές φορές μαζί, αλλά συχνότερα μόνους) και καλείται να βγάλει ευρύτερα συμπεράσματα για την «απόσταση» από τη συμπεριφορά τους. Η πραγματική εστίαση όμως γίνεται στην απόσυρση του Μαχμούτ στον σολιψισμό κι είναι θέμα προσωπικού γούστου αν το αποτέλεσμα μοιάζει συγκινητικό ή πνευματώδες πτοπαθές.

Αναγνωρισμένος ως σκηνοθέτης, παραγωγός, σεναριογράφος, κινηματογραφιστής και μοντέρ, ο Ceylan εξακολουθεί να σκηνοθετεί σαν βιοτεχνία. Οι ηθοποιοί και οι συνεργάτες του είναι γενικά μέλη της οικογένειάς του. Το ύφος του, δεν

χρειάζεται καν να το πούμε, είναι στρα-
τευμένα ελεύθερο. Δεν χρησιμοποιεί
μουσική υπόκρουση, προτιμά τη «μουσι-
κόττητα» του φυσικού ήχου, ενώ φορμαλι-
στικές και όχι δραματουργικές έννοιες
κυριαρχούν στην πλαισίωση και τη σύνθε-

ση των λήψεών του, τόσο των στατικών
όσο και των πανοραμικών. Δεν έχει
ακόμα φτάσει την ποίηση της κινηματο-
γραφικής γλώσσας του Ozu ή την ένταση
εκείνης του Tarkovsky, αλλά φανερά
εργάζεται προς αυτό που ο Paul Schrader

αποκάλεσε κάποτε «υπερβατικό ύφος».
Ίσως αυτό που τον κρατάει πίσω να είναι
μόνο η επιμονή του στο καθημερινό.

Sight & Sound, Ιούνιος 2004

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Πηγοπούλου

Uzak

By Tony Rayns

Mahmut, a fastidious, middle-aged
commercial photographer, lives
alone in an Istanbul apartment, occasion-
ally visited by his furtive lover, a married
woman. By prior arrangement (which
Mahmut forgets), his nephew Yusuf
arrives to stay while looking for work on a
merchant ship; Yusuf has left his village
home because the closure of the local factory
has caused mass unemployment. Mahmut
is a strict host from the start, setting
various rules for Yusuf's movements
and behaviour in the apartment.

Yusuf quickly discovers that there is no
hope of a job in the merchant navy, but
pretends to go on looking for one; he kills
time in cafés and nervously stalks young
women he is too scared to approach.
Mahmut meanwhile tries to follow his nor-
mal routines (work, get-togethers with
friends, racy videos) but finds himself
increasingly irritated by Yusuf's untidy
and intrusive presence. Mahmut's ex-wife
Nazan tells him that she is emigrating to
Canada with her new husband, and asks
him to sign a formal clearance; she also
confides her fear that she may have been
left infertile by the abortion she had during
their marriage.

Soon after berating Yusuf for lacking
initiative, Mahmut falsely insinuates that
he has stolen a pocket watch from the
apartment. At the airport, Mahmut secretly
watches Nazan and her husband leave.
When he gets home, he finds that Yusuf
has gone.

Nuri Bilge Ceylan is one of the "new
wave" directors who appeared in the mid-
1990s in the space left by the collapse of
Yeni Yüzyıl, Turkey's Hollywood. But he
doesn't much resemble any of his con-
temporaries, partly because he was a rela-
tively late starter (born 1959, made his
first fiction short in 1995) and partly
because his film-making is idiosyncratic
and unembarrassedly old-fashioned. A
devotee of Chekhov and Dostoyevsky, he
outlined his own project in a piece written
for the magazine *Cinemaya* in 1999: "I do
not like marginal stories. I also do not like
extraordinary stories which happen to
ordinary people. I like ordinary stories of
ordinary people."

Uzak (which means "distant" – in the
sense of "physically remote", according
to the dictionary, but the association with
emotional estrangement is clearly there in
Turkish too) certainly cleaves to the
everyday in its account of the space
between two lonely men. Mahmut is a
man fast approaching mid-life crisis:
divorced but still hung up on his ex-wife,
frustrated by his tedious job (photograph-
ing tile-design) and his guilt-ridden affair
with a married woman, joshed by his
friends for betraying his own youthful
ideals, obsessed by the mouse which
challenges the anal orderliness of his
apartment. Yusuf, the nephew who
comes to stay, is the country hick Mah-
mut himself presumably once was: nois-
ily immature for his age, sexually exci-
table, clumsy and deeply insecure. When
Mahmut finally snaps and bawls out his
unwelcome house guest, accusing him of
relying on hand-outs and connections
rather than forging his own future, it's
clear that he's obliquely expressing his
rage at the state of his own life. The point
is underlined in the film's forlorn coda:
militant ex-smoker Mahmut sits alone on
a seafront bench, under a gathering
storm, and lights up one of the cigarettes
Yusuf left behind when he made his exit.

In Ceylan's previous feature *Clouds of
May* (*Mayıs sikintisi*, 1999), the same two
actors – Muzaffer Özdemir and the late
Mehmet Emin Toprak, joint winners of the
Best Actor prize in Cannes last year for
Uzak – played out a rural but essentially
similar version of the gap between an
urban sophisticate and a bumpkin on the
make. In that film Özdemir plays a director
(transparently representing Ceylan
himself) who returns to his home village in
Anatolia to shoot a film and Toprak an
academic no-hoper recruited to act in it.

Uzak seems less obviously close to
home, but Ceylan's film-making has been
avowedly "personal" from the start (his
1997 debut feature *Kasaba* was based on
a story by his sister about experiences in
their childhood) and it seems more than
likely that Özdemir is again playing a ver-
sion of the author. It's no surprise that
Mahmut's mother, heard leaving unan-

swered phone messages, is played by
Ceylan's real-life mother. Ceylan, in fact,
looks more and more like a subscriber to
the screenwriting method recommended
by his fellow Dostoyevsky fan Paul
Schrader: identify a personal problem or
issue, create a protagonist who embodies
it, and then devise a fiction in which the
problem is tested to its limit.

Does this method work in *Uzak*? Mah-
mut is a much less compulsive charac-
ter than, say, Travis Bickle or Mishima,
and his middle-aged hang-ups are
undoubtedly as "ordinary" as they
come. And Ceylan spends more time
pondering the many implications of 'dis-
tance' than he does getting to grips with
the root causes of Mahmut's detachment
from the world. In so far as the film has
a "story arc" at all, it centres on Mah-
mut's growing apprehension of his own
problems; he ends up much more self-
aware than he was when Yusuf arrived,
albeit no closer to sorting himself out.
The viewer, of course, is shown both
Mahmut and Yusuf (sometimes togeth-
er, more often alone) and invited to
draw broader conclusions about "dis-
tance" from their behaviour. But the real
focus is on Mahmut's retreat into solip-
sism, and it's a matter of individual taste
whether the result seems poignant or
willfully defeatist.

Credited as director, producer, writer,
cinematographer and co-editor, Ceylan
practices filmmaking as a cottage industry.
His casts and collaborators are generally
friends or members of his family. His style,
it goes almost without saying, is commit-
tedly spare. He doesn't use scores, prefer-
ring the 'musicality' of natural sound, and
formalist rather than dramatic considera-
tions govern the framing and composition
of his shots, both static and panning. He
hasn't yet achieved the poetry of Ozu's
film language, or the intensity of
Tarkovsky's, but he's recognisably work-
ing towards what Paul Schrader once
called a 'transcendental style'. It could be
that the only thing holding him back is his
insistence on the ordinary.

Sight & Sound, June 2004



Κλίματα αγάπης [2006]

İklimler / Climates

Σκηνοθεσία-Σενάριο / Direction-Screenplay: Nuri Bilge Ceylan **Φωτογραφία / Cinematography:** Gökhan Tiryaki
Μοντάζ / Editing: Ayhan Ergürel, Nuri Bilge Ceylan **Ήχος / Sound:** İsmail Karadas **Ηθοποιοί / Cast:** Ebru Ceylan (Bahar), Nuri Bilge Ceylan (İsa), Nazan Kesal (Serap), Mehmet Eryılmaz (Mehmet), Arif Asçı (Arif) **Παραγωγός / Producer:** Zeynep Özbatur **Παραγωγή / Production:** Co Production (Turkey), Pyramide Films (France) NBC Film (Turkey), İmaj (Turkey). **Διάρκεια / Duration:** 101'. Έγχρωμο / Color. 35mm

Διακρίσεις / Awards:

Βραβείο FIPRESCI / FIPRESCI Prize, Cannes IFF, 2006

Βραβεία σκηνοθεσίας, Β' Γυναικείου ρόλου, Μοντάζ, Ήχου / Best director, Best Supporting Actress (Nazan Kesal), Best Editing, Best Sound Design, Antalya FF, 2006

Ο άνθρωπος δημιουργήθηκε ώστε να είναι ευτυχισμένος για απλούς λόγους και δυστυχισμένος για ακόμη απλούστερους – έτσι όπως γεννιέται για απλούς λόγους και πεθαίνει για απλούστερους ... Ο Ίσα και η Μπαχάρ είναι δύο μοναχικές μορφές που περιπλανιούνται αιωνίως – μεταβάλλοντας τον εσωτερικό τους κόσμο σε μια αναζήτηση της ευτυχίας που δεν τους ανήκει πια.

Man was made to be happy for simple reasons and unhappy for even simpler ones – just as he is born of simple reasons and dies of even simpler ones... İsa and Bahar are two lonely figures dragged through the ever-changing climate of their inner selves in pursuit of a happiness that no longer belongs to them.

Βαρομετρικά του Θυμικού

Του Δημήτρη Χαρίτου

Το εσωτερικό μας περιεχόμενο, αυτό που καθορίζει και τις αποφάσεις μας, είναι το ίδιο ευμετάβλητο όπως και οι καιρικές αλλαγές. Ο βαρομετρικός μας ψυχισμός συχνά και ανεξάρτητα από θετικούς μετατρέπεται σε αρνητικό, για να βγάλει, στη συνέχεια, πάλι «ήλιο». Και πάει λέγοντας. Σημαντικό είναι ότι, κατά κανόνα, οι αιτίες των αλλαγών δεν προαναγγέλλονται. Ένα αιφνίδιο «κλικ» που αποκαλύπτει τον συγκεκριμένο, κάθε φορά, αλλά αθέατο «γεωγραφικό» χαρακτήρα.

Ο Ίσα, καθηγητής αρχιτεκτονικής και η αισθητά νεώτερη του Μπαχάρ, καλλιτεχνική διευθύντρια σε χαμηλού κόστους τηλεοπτικές σειρές, είναι ερωτικό ζευγάρι. Παρ' όλη τη βαθιά του εσωστρέφεια, ο Ίσα αφήνει να φανεί η κόπωσή του από αυτό τον δεσμό, γεγονός που το διαισθάνεται και η Μπαχάρ. Κάποια στιγμή, στη διάρκεια των καλοκαιρινών τους διακοπών, με τις γνωστές δικαιολογίες και τα εξ ίσου γνωστά παρηγορητικά λόγια, ο Ίσα θα της ζητήσει να χωρίσουν, παραμένοντας εν τούτοις φίλοι, πράγμα που αυτή το αρνείται και επιστρέφει στην Κωνσταντινούπολη.

Στα ερευνητικά ενδιαφέροντα του Ίσα παρεμβάλλεται κατά καιρούς και η αισθησιακή Σερράν, μακροχρόνιος δεσμός φίλου του. Η τυχαία συνάντησή του με το ζευγάρι σε βιβλιοπωλείο της Κωνσταντινούπολης, αφυπνίζει μέσα του επιθυμίες. Η εκδιαστική του επίσκεψη στο σπίτι της Σερράν, παρά τη δική της αντίσταση, μετατρέπεται σε άγριο ερωτικό σμιζιμο. Την επομένη θα βρεθεί, με δικό της κάλεσμα, στο σπίτι της, αλλά θα παραμείνει αρνητικός στη δική της, αυτή τη φορά, προκλητικότητα – τον είχε ήδη πληροφορήσει ότι η Μπαχάρ βρίσκεται με συνεργείο για γυρίσματα βαθιά στην Ανατολία. Είναι

ήδη προχωρημένος και βαρύς χειμώνας. Και ενώ πρόθεσή του ήταν, όπως την είχε εκφράσει σε συνάδελφό του, να κάνει τις χειμερινές του διακοπές μόνος του σε ηλιόλουστη χώρα, φεύγει αιφνιδίως αεροπορικά για τη βυθισμένη σε χιόνι μακρινή πόλη όπου από μήνες ζει και εργάζεται η Μπαχάρ. Στις δύο συναντήσεις που κατόρθωσε ο Ίσα και είχε μαζί της, προσπάθησε, αδέξια μεν αλλά επίμονα, να τη μεταπεισεί ότι είχε αλλάξει ως άνθρωπος και ότι θέλει –και το μπορεί– να την κάνει ευτυχή. Της ζητάει, αύριο κιόλας, να επιστρέψουν μαζί στην Κωνσταντινούπολη. Αυτή αρνείται κατηγορηματικά. Προχωρημένη νύχτα και η Μπαχάρ χτυπάει την πόρτα του δωματίου στο ξενοδοχείο που μένει ο Ίσα. Κοιμάται μαζί του φανερά μεταμελημένη. Το πρωί, αποφασισμένη να γυρίσει πίσω μαζί του, χαρούμενη του αφηγείται το όνειρο της νύχτας. Εκείνος, με πρόσωπο ψυχρή μάσκα, τη ρωτάει τι ώρα πρέπει (αυτή) να είναι στη δουλειά της. Αποσβολομένη του απαντάει: «Στις 9». Και εκείνος: «Να πάμε, τότε, να σου προσφέρω ένα καλό πρωινό και εγώ λέω να φύγω από εκεί για το αεροδρόμιο». Στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, η Μπαχάρ, στον τόπο των γυρισμάτων, παρακολουθεί την πτήση του αεροπλάνου μέσα στην πυκνή χιονόπτωση.

Τέταρτη μεγάλου μήκους ταινία τα *Κλίματα αγάπης* (βραβείο FIP RESCI στις φετινές Κάνες) του Nuri Bilge Ceylan, τον πιο σημαντικό σήμερα σκηνοθέτη του τουρκικού κινηματογράφου. Όμως, η σημασία του έργου του και η αναγνώριση που αυτό έχει εκτός Τουρκίας σίγουρα δεν περιορίζεται στην ένδειξη: «τουρκικός». Δίκως να αμφισβητείται το εθνολογικό του μετέ και η γεωγραφική του ταυτότητα, ακόμα

περισσότερο στα *Κλίματα αγάπης*, καθοριστική είναι η εκλεκτιστική εκδυτικοποίηση του σόρι και των χαρακτήρων της ταινίας και των ψυχογραφικών πορτραίτων τους, ενώ αντίθετα η ισλαμική κουλτούρα είναι κάτι περισσότερο από δυσδιάκριτη. Οι αφομοιώσεις συμπεριφοράς τους στο σύγχρονο αστικό, κοινωνικό σκηνικό και κυρίως στην ατομική, υπαρξιακή αναζήτηση εσωτερικού προσανατολισμού, φέρνουν την οικεία στον δυτικό στοχασμό σφραγίδα μιας ανεξίτηλης όσο και φιλελεύθερης αμφισβήτησης. Με ομφάλιο λώρο τη χοάνη της Κωνσταντινούπολης, οι ήρωες της ταινίας (ο Ίσα, η Μπαχάρ, η Σερράν και οι υπόλοιποι) αντιπροσωπεύουν το αστικοποιημένο εκείνο είδος των διανοούμενων και των ασκούμενων με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, όπως το γνωρίζουμε στις ευρωπαϊκές κοινωνίες. Θα ήταν οπωσδήποτε λάθος να ερμηνευτεί καταδικαστικά ο Ίσα ως αρνητικός ήρωας. Αντίθετα, είναι ένα γνωστό όσο και αληθινό δείγμα μιας ανθρώπινης στάσης. Πιο παλιά θα λέγαμε «νοσηρά» αναποφάσιστο, αποτέλεσμα πλησμονής των επιλογών του και οπωσδήποτε όχι ρομαντικής καταγωγής. Αναζητά και απορρίπτει μέσα σε «μετεωρολογικές» διαταραχές – αναζητήσεων και διαψεύσεων. Ακόμα και ο έρωτας «ένα αδειανό πουκάμισο». Αν και ο θεατής διαισθάνεται ότι στον εσώτατο ηθικό του πυρήνα φωλιάζει ένας «παράδεισος» ασκιαγράφος. Δεν είναι τυχαία η θετική, αισθητική σχέση του με τη φύση και τις λειτουργίες της. Τέλος, έχει λογοτεχνικούς και κινηματογραφικούς «συγγενείς» ο Ίσα, όπως π.χ. τον «Ξένο» του Καμύ, τον Antonioni (*Η περιπέτεια*, *Η νύχτα*, *Η έκλειψη*), τον Bergman, τον *Νοσταλγία* του Tarkovsky, τον Zebercet του Ömer



Kavur (*Ξενοδοχείο η Πατρίδα*), όπως και τον Mahmut Özdemir (*Μακριά*), κλώνος του οποίου –κατά κάποιο τρόπο– είναι και ο σημερινός Ίσα των *Κλιμάτων αγάπης*.

Και βέβαια, είναι πάντοτε η κινηματογραφική ταινία, το από αποτέλεσμα, που οφείλει να αποδείξει τις πιο πάνω υποθέσεις. Ο Ceylan το πετυχαίνει αυτό μ' ένα προσεκτικό κινηματογραφικό καλλιγράφημα, προσωπικού ύφους και πλούσιου σε σκηνοθετικές λεπτομέρειες των οποίων η χρήση γίνεται ευρηματικά, με τη σφιχτή οικονομία της σωστής στιγμής και συχνότητας. Μια ευρωπαϊκή κινηματογραφική πρόταση με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού τη συνοδεύουν και τα προικιά στοιχεία του πολιτιστικού «γενετικού κώδικα» της Ανατολής – αλλά σε «βάθος πεδίου». Όπως κάθε ολοκληρωμένος και οραματικός κινηματογραφικός αφηγητής (που μαζί, δηλαδή, με τη σκηνοθεσία του αντίκει και το σενάριο), έτσι και ο Ceylan γνωρίζει ότι το κινηματογραφικό κάδρο είναι ένας άπειρος και ταυτόχρονα απελπιστικά μικρός χώρος, πάνω στον οποίο θα πρέπει να χωρέσεις με τον πιο άρτιο τρόπο «φράση-φράση» τις εικόνες σου. Να «πεις» πολλά με τις εικόνες και να υπονοείς ακόμα περισσότερα.

Να οραματίζεσαι πολλά, ενώ τα όρια αισθητικής ισορροπίας παραμένουν ασφυσικά. Μέσα π.χ. σ' ένα γενικό, πανέμορφο πλάνο –αναγνωρισμένη η ικανότητα του Ceylan σ' αυτό– που το κυριαρχούν το απόμακρο και η αποξένωση, έρχονται και το «μπολιάζουν» εμφυτεύματα μακρινών ήχων, όπως το αλύχισμα ενός σκύλου, η μονότονη φωνή της δεκοχτούρας, ή το απροσδόκητο πέταγμα μιας μέλισσας στο πουθενά ενός αρχαιολογικού χώρου ή οι «περιπέτειες» ενός στραγαλιού στο πάτωμα ή η μπουρού ενός καρδιού στον Βόσπορο ή οι ήχοι της καταιγίδας, έρχεται αιφνίδια και εισβάλλει απ' τη γωνιά του πλάνου, και το κατακλύζει, σχεδόν σε close-up, ένα ανθρώπινο βλέμμα το οποίο παρατεταμένα και δυσερμήνευτα κοιτάζει τον θεατή-φακό. Στο *Μακριά*, την αμέσως προηγούμενη ταινία του, είχαμε ήδη μια λεκτική αναφορά στον Ταρκόφσκι και σκηνές, σε βίντεο, από το *Στάλκερ*. Στα *Κλίματα αγάπης* καθιερώνεται αυτή η παρέμβαση του ανθρώπινου προσώπου, σχεδόν επικαλύπτοντας το περιεχόμενο του πλάνου, προκειμένου ο θεατής να γίνει συνομιλητής, κυρίως με τους δύο βασικούς ήρωες της ταινίας, τον Ίσα και την Μπαχάρ, και τα έσω-δρώμενά τους. Η αφομοί-

ωση αυτών των «διαλόγων» βλέμμάτων μεταξύ θεατή και κινηματογραφικού ήρωα πραγματοποιείται σε χρόνους ευεξήγητα αργούς και παρατεταμένους. Η μιμιμαλιστική (σε αντίθεση με ό,τι ισχύει στην πλειονότητα των τούρκων σκηνοθετών) χρήση της μουσικής (το πιανιστικό θέμα της ταινίας ήταν ελεγεϊακά εύθραυστο) και η δεξιοτεχνική χρήση, γενικά, της ηχητικής μπάντας, δίνουν μια πολυσημία στις εσωτερικές (καιρικές;) θύελλες, οι οποίες αποτελούν την καλλιτεχνική ταυτότητα της ταινίας και τον κλειστό ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της. Τέλος, μοιάζει αδύνατο να υπάρξει ταινία του Ceylan που να μην περιέχει τουλάχιστον δύο σεκάνς μέσα σε χιονισμένους χώρους. Είναι σπουδαία η εικαστική ευαισθησία με την οποία τους αποδίδει. Γίνεται σημείο αναφοράς χωρίς να είναι μανιέρα.

Αίσθημα επίγνωσης και ευθύνης προδίδει η ανάλυση των δύο βασικών ρόλων από τον ίδιο τον Nuri Bilge Ceylan και τη γυναίκα του Ebru Ceylan. Η ερμηνευτική τους προσπάθεια καθόρισε σε σημαντικό βαθμό και το αποτέλεσμα της ταινίας.

Οκτώβριος 2006

The Barometer of Affect

By Dimitris Haritos

Our inner content, that which determines our decisions, is just as changeable as the weather. The barometer of our psyche often and unpredictably turns from positive to negative, only to be followed once again by "sunshine". And so on. It is significant that, as a rule, the reasons for weather changes are not predictable. A sudden "click" reveals something specific, each time, but of invisible "geographical" character.

Isa, a professor of architecture and the far younger Bahar, artistic director of low budget television series, are a couple. In spite of his vast introversion, Isa lets his boredom with this relationship show, a fact that Bahar intuitively. At some point, during their summer vacation, using the usual excuses and the also usual comforting words, Isa will try to break up while still remaining friends, something she refuses and returns to Istanbul.

Thoughts of the sensuous Serap, who is in a long term relationship with his friend, frequently intrude in Isa's work. His chance meeting of the couple in an Istanbul bookstore, awakes desires in him. He bullies his way to Serap's house and in spite of her resistance, the visit turns into a fierce sexual encounter. The next day she invites him to her house, but he refuses her now provocative behavior – Serap had already informed him that Bahar is part of a crew shooting deep in Anatolia. It is already heavy mid-winter. And while he had intended, as

he had told a colleague, to spend his winter vacation alone in a sunny country, he suddenly leaves by airplane for the snow-bound town where Bahar has been living and working for months. In the two meetings that Isa manages to have with her, he is clumsy but insistent, trying to get her to change her mind, to convince her that he is a changed man and that he wants to – and can – make her happy. He asks her to come back to Istanbul, as early as tomorrow. She categorically refuses. It is late at night and Bahar knocks on the door of the hotel where Isa is staying. She sleeps with him, obviously repentant. In the morning, determined to go back with him, she happily recounts a dream to him. He, with his face a cold mask, asks her what time she has to be at work. Dumbstruck, she replies "at 9". And he responds: "So let's go get you a good breakfast and then I think I'll leave for the airport from there". In the last shot of the film, Bahar, at the shooting location, watches the flight of the plane through the dense snowfall.

Nuri Bilge Ceylan's fourth feature film *Climates* won the FIPRESCI prize at this year's Cannes. He may be considered the most important director in Turkish cinema today. But, the significance of his work and the recognition which it has received outside of Turkey is not limited to the indication: Turkish. Without disputing his ethnological métier and geographic identity, what shapes his work is the eclectic westernization of

the story line and the film's characters with their psychological portraits (especially so in *Climates*), while evidence of Islamic culture on the other hand is something negligible. The conformity of their behaviour to the contemporary urban social scene and chiefly of their individual existential enquiries into the inner self bear the stamp of a secular, as well as liberal, questioning attitude that is so familiar to Western thinking. Clinging to the crucible of Istanbul as an umbilical chord, the heroes of the film (Isa, Bahar, Serap and the rest) represent the urban sort of intellectuals and those involved with the contemporary artistic professions as we know them in European societies. It would be absolutely wrong to interpret Isa as an anti-hero. On the contrary, he is a familiar as well as true sample of an attitude. In the past we would have said "unwholesomely" indecisive, the result of profuse choices and certainly not of a romantic inclination. He seeks and rejects through "meteorological" disturbances – of seeking and denying. Even love is nothing but an "empty shirt", although the viewer feels that in his deepest moral core nests an unmapped "paradise". His positive, aesthetic relationship with nature and its functions is not random. To sum up, Isa has "relatives" in literature and cinema, as for example "L'Etranger" by Camus, Antonioni (*The Night, The Adventure, The Eclipse*), Bergman, Tarkovsky's



Nostalgia, Ömer Kavur's *Zebercet* (*Motherland Hotel*), as well as Mahmut Özdemir (*Distant*); Isa in *Climates* is a clone of these in a way.

And of course, it is always the film, the concrete result, which must prove the above hypotheses. Ceylan succeeds in doing this with his careful cinematic inscription, personal style and details rich in direction which are used in an original fashion, with wise economy at the right moment and correct frequency. A European cinematic proposal with particular interest since it is also accompanied by elements from the heritage of the cultural "genetic code" of the East – but in the far background. Just like every accomplished and visionary cinematic narrator (that is, one to whom the script as well as the direction belong), Ceylan knows that the film frame is a vast, and at the same time, despairingly small space, into which one must fit one's images in the best possible way, "phrase by phrase". To "say" much with the images and to connote much more. To envision much while remaining within the

smothering borders of aesthetic balance. For example, in a wide, beautiful shot–Ceylan's ability in this is recognized–dominated by the distant and the alienating, implants of far-away sounds are grafted, such as the howl of a dog, the monotonous sound of a pigeon, or the unexpected flight of a bee in the nothingness of an archeological site, or the "adventures" of a dry chick pea on the floor, or the smokestack of a ship on the Bosphorus or the sounds of a storm. Suddenly, a human gaze comes up from the corner of the frame, invading, inundating, almost in a close-up, which protractedly and inscrutably looks at the viewer/lens. In *Distant*, his previous film, he referred to Tarkovsky and included scenes, on video, from *Stalker*. In *Climates* he establishes this intervention of the human face, almost covering the frame, in order for the viewer to join the conversation, mainly with the two basic characters of the film, Isa and Bahar and their internal events. The observation of these "dialogues" – glances between viewer and film character –

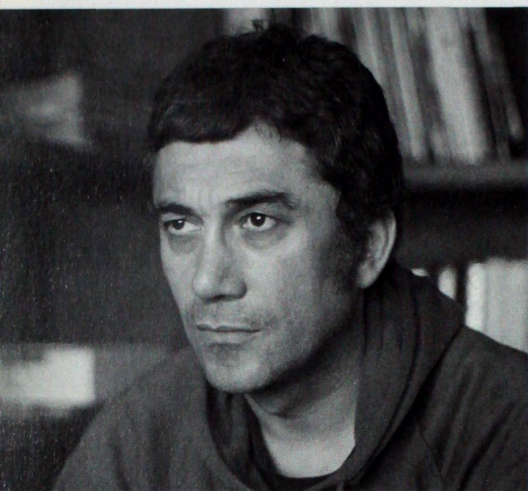
occurs in a comprehensible, protracted rhythm. The minimalist (contrary to what is true for the majority of Turkish directors) use of music (the piano theme of the film has an elegiac fragility) and the generally dexterous use of the sound track, give a multi-valent quality to the internal (meteorological?) storms which constitute the artistic identity of the film and its closed, anthropocentric character. Finally, it seems impossible for a Ceylan film to exist without having at least two sequences in snow-covered landscapes. The aesthetic sensitivity with which he renders them is splendid. It becomes a reference point without becoming a mannerism.

A feeling of insight and responsibility is demonstrated by the fact that Nuri Bilge Ceylan himself and his wife took on the two leading roles. Their interpretative effort marked the result of the film to a significant degree.

October 2006

Translated by Tina Sideris

Biography



Φιλμογραφία / Filmography

1995	Koza (μυμ /short film)
1997	Kasaba
1999	Mayis sikintisi
2002	Uzak
2006	Iklimler

Βιογραφία

Ο Nuri Bilge Ceylan γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1959. Αποφοίτησε από το Πανεπιστήμιο Μπογιατζισί ως μηχανολόγος ηλεκτρολόγος και στη συνέχεια σπούδασε για δύο χρόνια σκηνοθεσία στο Πανεπιστήμιο Μιμάρ Σινάν της Κωνσταντινούπολης. Πριν ξεκινήσει να γυρίζει ταινίες, ασχολήθηκε ενεργά με τη φωτογραφία. Ο Ceylan ανήκει στη νέα γενιά των τούρκων σκηνοθετών που από τα μέσα της δεκαετίας του '90 σηματοδότησαν την ανανέωση του τούρκικου κινηματογράφου, καταφέροντας να προσελκύσουν την προσοχή του εγχώριου νεανικού κοινού και ταυτόχρονα να αποσπάσουν τη διεθνή αναγνώριση. Ο κινηματογράφος του Ceylan είναι σε μεγάλο βαθμό αυτοβιογραφικός και διαπνέεται από μια αμιγώς auteur προσέγγιση. Στηριζόμενος σε μικρούς προϋπολογισμούς, μικρά συνεργεία και ερασιτέχνες ηθοποιούς, ο Ceylan γράφει, κινηματογραφεί, σκηνοθετεί, συνεργάζεται στο μοντάζ των ταινιών του και εσχάτως πρωταγωνιστεί. Έχοντας αναπτύξει μια διακριτή προσωπική κινηματογραφική γραφή που περιστρέφεται γύρω από μια ανθρωποκεντρική και βιωματική θεματολογία, ο Ceylan είναι ένας από τους σημαντικότερους δημιουργούς που αναδείχθηκαν την τελευταία δεκαετία στον παγκόσμιο κινηματογράφο.

Η κινηματογραφική του σταδιοδρομία ξεκίνησε με το *Κουκουλί*, η οποία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα ταινιών μικρού μήκους του Φεστιβάλ των Κανών, το 1995. Στη συνέχεια, έκανε *Το χωριό* (1997), που προβλήθηκε στο Φόρουμ του Φεστιβάλ Βερολίνου, αποσπώντας το βραβείο Καλιγκάρι. Το 2000 συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ του Βερολίνου με τα *Σύννεφα του Μάν*. Το 2003 ήρθε η μεγάλη αναγνώριση, όταν το *Μακριά* συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα των Κανών, αποσπώντας το μεγάλο βραβείο της κριτικής επιτροπής και το βραβείο καλύτερου ανδρικού ρόλου – εξ ημισείας στους Muzafer Ozdemir και Mehmet Emin Toprak. Η τελευταία του ταινία, *Κλίματα αγάπης* (2006), συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα των Κανών, αποσπώντας το βραβείο FIPRESCI. Συνολικά, οι ταινίες του έχουν αποσπάσει 82 βραβεία στα διεθνή και εθνικά κινηματογραφικά φεστιβάλ.

Nuri Bilge Ceylan was born in Istanbul in 1959. He graduated from Bogazici University in Electrical Engineering and then studied film directing for two years at Mimar Sinan University in Istanbul. Before making films, he was actively involved with photography. Ceylan belongs to the new generation of Turkish film makers who, from the mid-90's, spearheaded the revitalization of Turkish cinema, managing to attract the attention of the domestic audience and at the same time, win international recognition. Ceylan's cinema is to a large degree autobiographical, being characterized by a purely auteur approach. Using low budgets, small crews and amateur actors, Ceylan writes, directs, co-edits and ultimately stars in his films. Having developed a distinct personal cinematic style which revolves around anthropocentric and experiential themes, Ceylan is one of the most significant directors to have surfaced in international cinema in the last decade

His cinematic career began with *Cocoon*, which participated in the competition section of the 1995 Cannes festival short film section. He next made *The Small Town* (1997), which was screened at the Berlin film festival Forum section, winning the "Calligari" award. He participated in the 2000 Berlin film festival with *Clouds of May*. He received wide recognition in 2003, when *Distant* participated in the Cannes competition section, winning the Jury grand prize and the best leading actor award – shared by Muzafer Ozdemir and Mehmet Emin Toprak. His latest film, *Climates* (2006), participated in the competition section of the Cannes festival and won the FIPRESCI award. In total, his films have won 82 awards at international and national film festivals.



**ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY OF CULTURE**



**ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL**

