

IGA ŁOMANOWSKA

UNIwersytet Jagielloński  
WYDZIAŁ ZARZĄDZENIA I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ  
Instytut Sztuk Audiowizualnych  
E-MAIL: IGA.LOMANOWSKA@GMAIL.COM

---

## Mikroświaty domowe i mentalne. O bohaterze filmu *Uzak* Nuri Bilge Ceylana

### STRESZCZENIE

Artykuł jest analizą filmu *Uzak* Nuri Bilge Ceylana (2002). Autorka skupia uwagę na głównym bohaterze tego obrazu – Mahmucie. Mężczyzna gości w swoim mieszkaniu kuzyna, który zaburza jego codzienną rutynę. Obecność przybysza skłania bohatera do udawania we własnym domu kogoś, kim nie jest. Opisując sytuację Mahmuta za pomocą kategorii i pojęć wywiedzionych z refleksji socjologicznej, Autorka zwraca uwagę na psychologiczne implikacje ingerencji w czyjąś codzienność.

### SŁOWA KLUCZOWE

codzienność, kryzys, Turcja, *hüzün*

Film tureckiego reżysera Nuri Bilge Ceylana jest opowieścią o wtargnięciu zewnętrznej siły, pod postacią kuzyna Yusufa, w uporządkowane terytorium fizyczne i uregulowany obszar spraw codziennych głównego bohatera – Mahmuta. Osią akcji *Uzaka* (2002) jest przyjazd Yusufa do Stambułu w poszukiwaniu pracy i jego pobyt w mieszkaniu zamożnego kuzyna. niespodziewanym efektem ingerencji krewniaka w życie bohatera będzie zaburzenie jego równowagi psychicznej i zainicjowanie w nim dynamicznych, wewnętrznych procesów. Niekomfortowa sytuacja mieszkaniowa zmusza Mahmuta do przyjrzenia się własnej sytuacji egzystencjalnej, co skutkuje uzyskaniem głębokiego wglądu w siebie. Turecki obraz zostanie poddany analizie w tym właśnie aspekcie, przy użyciu kategorii wywiedzionych z socjologicznej refleksji nad codziennością i prywatnością. Celem będzie ukazanie filmu Ceylana jako opowieści o powiązaniu sfery mentalnej człowieka z jego

funkcjonowaniem w codzienności. Pojawienie się kuzyna ujawnia bowiem silną korelację między procesami zachodzącymi w psychice Mahmuta a tym, co wydarza się na terytorium jego mieszkania.

Ceylan przedstawia systematycznie dokonujący się proces destrukcji codzienności bohatera w wyniku pojawienia się w przestrzeni jego domu Innego. Zachwianie równowagi w codziennym funkcjonowaniu i wojna z gościem o utrzymanie w mieszkaniu dotychczasowego *status quo* mają zaskakujące implikacje psychologiczne. Walka niezauważenie przenosi się z obszarów fizycznych na terytorium mentalne bohatera, a napięta sytuacja w domu staje się już tylko odbiciem napięcia psychicznego rosnącego w Mahmutcie. Ponadto Inny pojawia się pod dwiema postaciami – jest nie tylko przybyłym z prowincji kuzynem, ale też Mahmutem udającym kogoś, kim nie jest, by zaimponować gościowi. Zaburzenie codziennego funkcjonowania i odgrywanie roli we własnym domu inicjują w bohaterze kryzys, którego efektem będzie dokonanie życiowego bilansu. W ciągu dwóch tygodni między przyjazdem a odjazdem Yusufa bohater Ceylana zyska głęboki wgląd w siebie i zdiagnozuje swoją sytuację egzystencjalną. Intensywne wewnętrzne procesy zakończy gorzka konstatacja o iluzoryczności życiowych osiągnięć, zmarnowanym potencjale i moralnym bankructwie.

Smutna historia o alienacji, opowiedziana przez Ceylana minimalistycznymi środkami, otworzyła nową epokę w kinie tureckim. Obraz powstały u progu millennium diagnozował stan ducha części społeczeństwa tureckiego i proponował nową artystyczną jakość, potwierdzoną nagrodą na Festiwalu Filmowym w Cannes. W ślad za Ceylanem poszli inni reżyserzy. Od początku XXI wieku „nazwiska takich twórców, jak Zeki Demirkubuz, [...], Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu [...], z powodzeniem reprezentują kraj na arenie międzynarodowej”<sup>1</sup>. Krytyk filmowy Gönül Dönmez-Colin, specjalizujący się w kinie Azji i Środkowego Wschodu, stwierdza:

Nowe kino tureckie, które powstało w późnych latach dziewięćdziesiątych XX wieku, poszukuje nowych gospodarczych, estetycznych i tematycznych sposobów interpretowania tureckiej tożsamości narodowej i osobistej we współczesnym świecie. Filmy, począwszy od amatorskich, a skończywszy na wielkich kasowych hitach, poruszają podobne problemy: bezrobocie, przetrwanie w miejskiej dżungli, poszukiwanie tożsamości w zmieniającym się społeczeństwie, zagrożenie dla fizycznej lub psychicznej przestrzeni i terytorium oraz ogólna atmosfera strachu i poczucia braku przynależności w obliczu pytania o tożsamość narodową, społeczną, religijną, polityczną i seksualną<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Boyacıoğlu, *Kino tureckie w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku*, [w:] *Nowe kino Turcji*, red. J. Topolski, Kraków–Warszawa 2010, s. 35–37.

<sup>2</sup> G. Dönmez-Colin, *Współczesna tożsamość albo tożsamość we współczesnym świecie*, [w:] *ibidem*, s. 45–46.

„Poszukiwanie i konstruowanie tożsamości”<sup>3</sup> znajduje się zatem w centrum zainteresowań nowego pokolenia reżyserów, zaś „estetyka melancholii”<sup>4</sup> jest najczęściej wybieraną przez nich strategią formalną.

Dla twórców nowego kina rumuńskiego charakterystyczne jest czerpanie z estetyki tak zwanego *slow cinema*, czyli transnarodowego nurtu w kinie artystycznym, który radykalnie sprzeciwia się standardom narracyjnym narzucanym przez kino mainstreamowe. Przedstawiciele tej tendencji, która wykrystalizowała się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, rozbijają struktury klasycznego opowiadania na wiele sposobów. Najważniejsze z nich to: odejście od prymatu akcji na rzecz ukazywania stanów – świata i bohaterów; rezygnacja z modelu aktywnego, zmierzającego do celu protagonisty, stanowiącego centrum filmowego uniwersum; ukazywanie bohatera niezdolnego do podjęcia działań lub podejmującego działania pozorne, którego aktywność nie motywuje rozwoju fabuły; brak wyraźnych ciągów przyczynowo-skutkowych; powolne tempo narracji; nastrój refleksyjności i melancholii. Wszystkie te cechy posiada kino Ceylana, który „lubi długie sekwencje, nieruchome kadry i powolność, ponieważ dzięki nim widzowie mają czas, by pomyśleć”<sup>5</sup>. W jego obrazach

[...] żadna z postaci nie postępuje zgodnie z jakimkolwiek motywem ani nie podąża do jakiegoś celu. Wręcz przeciwnie, dla filmów charakterystyczne są próby uchwycenia „zwyczajności i przeciętności” w nurcie życia; antraktowe momenty uwypuklają linię fabularną<sup>6</sup>.

Nuri Bilge Ceylan zwrócił na siebie międzynarodową uwagę już debiutanckim obrazem *Kokon* (1995), który był pierwszym tureckim filmem krótkometrażowym zakwalifikowanym do Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes. Od tego pierwszego sukcesu rozpoznawalność reżysera wzrastała, a wraz z nią pojawiały się dowody uznania jego talentu. Kolejne filmy zdobywały nominacje i nagrody na licznych festiwalach, aż do canneńskiej Złotej Palmy za ostatni obraz – *Zimowy sen* (2014). Wszystkie dzieła Ceylana tworzą spójną tematyczno-estetyczną całość i wszystkie cechuje wysoki stopień autobiografizmu – kanwą scenariuszy są historie z życia jego i jego rodziny odgrywane przez krewnych i znajomych. We wszystkich

<sup>3</sup> M. Bartczak, *Obrazy i języki melancholii w nowym kinie tureckim*, [w:] ibidem, s. 93.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>5</sup> H. Alkan, *Spatial Realism: From Urban to Rural*, [w:] *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*, eds. M. Akser, D. Bayrakdar, Newcastle upon Tyne 2014, s. 273.

<sup>6</sup> Z. Atam, *The Existential Boundaries of Nuri Bilge Ceylan: "In The Beginning Was The Father, Why Papa?"*, [w:] ibidem, s. 80.

reżyser dotyka problematyki alienacji, braku poczucia przynależności i niemożności komunikacji. Powracają tematy zderzenia miasta z wsią, opuszczania domu rodzinnego, trudnych relacji z rodzicami i nieudanych związków miłosnych. Ceylan preferuje powolny rytm narracji budowany statycznymi kadrami i niewielką liczbą cięć montażowych, skupienie na detalu wizualnym lub fonicznym oraz oszczędność w doborze środków filmowego wyrazu. Jego obrazy są ciche, surowe i melancholijne.

Bohaterowie wszystkich filmów Nuri Bilge Ceylana to ludzie, którzy boją się zaangażowania na pewnych poziomach i robią wszystko, by nie zostać obciążonymi problemami, jakie niosą ze sobą relacje; którzy starają się utrzymywać innych na dystans i nie potrafią znaleźć wewnętrznej motywacji, by osiągnąć rzeczy, których pragną<sup>7</sup>.

Nie inaczej jest w trzecim pełnometrażowym obrazie, w którym reżyser kreśli sylwetkę stambulskiego fotografa. Mahmut posiada wszystkie typowe cechy bohaterów Ceylana, które ulegają jeszcze wyostrzeniu. Jest człowiekiem samotnym i wycofanym z życia, choć mieszka w metropolii, pracuje w branży reklamowej i ma grupę znajomych. Jego sytuacja materialna, zawód i miejsce zamieszkania dają mu wszelkie predyspozycje, by prowadzić tak zwane „światowe życie”. Pozornie je prowadzi – spełnia wymogi, by zostać uznanym za nowoczesnego singla, nieograniczonego zobowiązaniami w sferze osobistej, wykonującego twórczy zawód oraz korzystającego z możliwości, jakie oferuje wielkie miasto. W jego interpretacji jednak taki model życia zamienia się w monotonne trwanie wypełnione rutynowymi działaniami i banalnymi, codziennymi czynnościami. Po pierwsze, Mahmut jest fotografem w firmie produkującej płytki ceramiczne, co odbiera jego zajęciu dużą część splendoru. Po drugie zaś, jego egzystencja ogranicza się do bezrefleksyjnego realizowania dzień po dniu tego samego planu zajęć.

Rano fotograf zjada śniadanie złożone z tego, co nawinie mu się pod rękę po otworzeniu lodówki. Bułkę kładzie na blacie stołu, siedzi zgarbiony i przeżuwa w całkowitej ciszy. Potem pracuje, czyli wykonuje serię mechanicznych ruchów: ustawia płytkę na stoliku, naciska spust migawki, zdejmuje płytkę ze stolika... Jedyne zaburzenie w tym łańcuchu gestów to zdrapanie zabrudzenia z powierzchni kafla. Następnie – zapewne w porze lunchu – idzie do kawiarni nad wodą, żeby pijąc herbatę, przejrzeć poranną prasę i popatrzeć na zatokę. Siedzi przy plastikowym stole ustawionym na betonie podmywanym przez ciemną wodę, w ciszy całkowicie pustego nabrzeża, będąc jedynym gościem lokalu. Otula się płaszczem, chroniąc się przed póź-

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 76.

nojesienną wilgocią i wiatrem, i słucha ostrego pisku mew. Następnie jedzie do firmy, by zaprezentować szefowi wyniki swojej pracy. Przełożony nie wydaje się usatysfakcjonowany, ale Mahmut nie może być tego pewien, bo mężczyzna nie odzywa się do niego ani słowem, cmokając tylko z dezaprobatą. Po południu idzie do małej restauracji na obiad: zajmuje miejsce w kącie, zjada posiłek w samotności i tępo wpatruje się w wino w kieliszku. Wieczorem uprawia seks z kochanką lub ogląda filmy pornograficzne, po czym zasypia w śpiworze leżącym na łożku. Życie, które mogłoby być ekscytujące i pełne wyzwania, w wersji Mahmuta staje się żałośnie samotne, męcząco monotonne i pozbawione radości.

Bohater nie wydaje się usatysfakcjonowany kształtem swojej egzystencji, ale nie sprawia też wrażenia bardzo niezadowolonego. *De facto* jest wobec własnego życia raczej obojętny.

Przejawy ekspresji nie tylko komunikują emocje, ale również je nasilają i regulują. W swojej książce z 1872 roku *O wyrażaniu uczuć u człowieka i zwierząt* Darwin zauważa, że „swobodne wyrażanie zewnętrznych oznak emocji wzmacnia ją”<sup>8</sup>.

Mahmut nie uzewnętrznia swoich stanów psychicznych poprzez mowę ciała ani ich nie werbalizuje. Od sceny inicjującej historię – w której jest erotycznie pobudzony – do finałowej, z jednym wyjątkiem, jego twarz i ciało sugerują skrajną obojętność wobec rzeczywistości i stały emocjonalny dystans. Nawet gdy podczas spotkania z przyjaciółmi jeden z nich w sposób napastliwy wyraża wobec niego krytykę, fotograf pozostaje niewzruszony. Wzburzony kolega podsumowuje jego życiową postawę słowami: „Ogłaszasz swoją śmierć, zanim przyjdzie”, a Mahmut patrzy na niego oczami bez wyrazu. Bohater, znacznie ograniczając ekspresję, nie tylko obniża próg komunikatywności z otoczeniem, ale też zmniejsza swoją zdolność do przeżywania i rozpoznawania uczuć. I tak jest ona u niego w niewielkim stopniu rozwinięta, a wobec nieuzewnętrzniania emocji dodatkowo zmniejsza się stopień ich odczuwania. Mahmut nie potrafi wyjść z kręgu, w którym skutek warunkuje przyczynę. Trwa zatem w apatii i życiowym marazmie, które charakteryzują wielu męskich bohaterów tureckich filmów powstających od końca lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Magdalena Bartczak, analizując figurę melancholii w kinie tego regionu, stwierdza, że przynosi ona „wycofanie z rzeczywistości i czyni bohaterów obserwatorami własnego życia, rezygnującymi z możliwości jakiegokolwiek przemiany”<sup>9</sup>. Melancho-

---

<sup>8</sup> D. G. Myers, *Psychologia*, tłum. J. Gilewicz, Poznań 2003, s. 490.

<sup>9</sup> M. Bartczak, op. cit., s. 120.

lia i będąca jej wynikiem postawa życiowa protagonistów są ściśle związane ze specyficzną cechą mieszkańców Turcji, zwaną *hüzün*.

Swoiście turecki smutek, odbierający energię i wpędzający w apatię *spleen*, czyli *hüzün*, to pojęcie, które opisuje tureckie kobiety i mężczyźni nie tylko w wymiarze indywidualnym, ale też społecznym. Jest on szczególnie związany ze Stambułem i sposobem doświadczania tego miasta przez jego mieszkańców.

Tu melancholię określa się mianem *hüzün*, od arabskiego wyrazu [...] oznaczającego właśnie smutek. [...] Stambulska melancholia jest uznawana za przeżycie zbiorowe (*cemaat*), budujące tożsamość miasta i identyfikujące jego mieszkańców. [...] W Stambule źródła melancholii poszukuje się w samym krajobrazie miasta, żyjącym wspomnieniami dawnej osmańskiej świetności. Wyobraźnia pragnie wierzyć, że istnieje jakieś materialne źródło melancholii – tu wnika ona więc w tkankę ulic na tyle mocno, że staje się [...] oczywistym składnikiem krajobrazu<sup>10</sup>.

*Hüzün* to niezbywalna część tureckiej tożsamości, determinująca sposób doświadczania rzeczywistości przez Turczynki i Turków. Tworzą ją emocje i stany, takie jak przygnębienie, zdystansowanie, apatia i poczucie bezsensu.

Już w pierwszej scenie filmu narracja przekazuje informacje o nastroju bohaterów i atmosferze świata przedstawionego, w których dominują te właśnie elementy. Jednominutowa scena-ujęcie ukazuje bohatera w zaciemnionym pokoju z rozbierającą się kobietą. Choć mężczyzna ujęty jest w dużym zbliżeniu, trudno dostrzec jego twarz – albo odwraca głowę tyłem do kamery, by spojrzeć na siedzącą w głębi partnerkę, albo ukazuje ukryty w mroku profil. Z trudem można rozpoznać rozbierającą się brunetkę, ponieważ nieostra sylwetka zlewa się z tłem i rozpada na barwne plamy. Tors Mahmuta porusza się ciężko przy każdym oddechu. Jego wyraźnie słyszane wdechy i westchnienia są zestrojone z innymi przekazami napływającymi z fonosfery: trzeszczeniem desek podłogi, ostrym krakaniem wron i szumem wiatru, który wydobywa melancholijne brzmienie z balkonowych dzwoneczków. Budowa sfery audialnej, dominanta czerni w obrazie i usytuowanie postaci względem siebie tworzą zaskakująco smutną aurę miłosnego spotkania. Smutny jest też Mahmut – w tym i jak się okaże, w każdym innym momencie swojego życia.

Usytuowanie bohatera i jego partnerki w obrębie kadru metaforyzuje dystans emocjonalny między nimi: znajdują się po przeciwnych jego stronach i na dwóch planach. Ponadto on siedzi odwrócony bokiem do niej i do widza, ona zaś usytuowana jest frontalnie. Brak intymności w ich relacji

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 104–106.

podkreśla natomiast zachowanie po spotkaniu: ona pośpiesznie wychodzi z budynku, ukrywając twarz przed dozorcą; on z niesmakiem wyciera nasionie z łóżka. Fakt, że to kochanka przyjeżdża do Mahmuta, okazuje się znaczący w kontekście licznych dowodów życiowej bierności bohatera. Kulturowo przypisana mężczyźnie aktywność nakazuje mu przejmować inicjatywę w relacji o charakterze erotycznym, na przykład odwiedzać partnerkę w jej lokum. W *Uzaku* role ulegają odwróceniu, a pasywność bohatera w tej sytuacji okazuje się tylko jednym z przykładów jego wycofanej postawy wobec życia.

Podczas pobytu kuzyna tendencja bohatera do niepodejmowania aktywności wyrazi się szczególnie w strategii biernego oporu, którą będzie stosował wobec gościa. Niewychowany Yusuf nieustannie przekracza granice prywatności krewnego, jednocześnie nie stosując się do zasad panujących w jego domu. Mahmut, zamiast zwerbalizować swoje niezadowolenie, wybiera metodę bezkonfrontacyjną. Polega ona na wykonywaniu w pełnym złości milczeniu czynności będących powinnościami Yusufa. W konsekwencji ani bohater nie jest w stanie wyegzekwować od kuzyna stosowania swoich zasad, ani kuzyn nie może poprawić swojego zachowania. Jednocześnie w sytuacji kryzysowej – pojawienia się w kuchni myszy – Mahmut bez skrępułów przerzuca na Yusufa odpowiedzialność za pozbycie się problemu. Niezdolność do podjęcia koniecznych działań, gdy zwierzę przykleja się do pułapki, i oczekiwanie, że gość „się tym zajmie”, skupiają jak w soczewce jego życiowe strategie bierności.

Nieokrzesany prowincjusz wdziera się więc w życie kuzyna, co ma wielorakie konsekwencje emocjonalne. Yusuf nie tylko drażni go brakiem manier, ale też konsekwentnie rozbija strukturę jego codzienności. Nie przestrzega wytycznych, które podaje mu gospodarz, jak zakaz palenia papierosów poza kuchnią czy wkładanie butów do szafki. Ogranicza swobodę Mahmuta w jego własnym mieszkaniu, na przykład uniemożliwiając mu spotkania z kochanką, i ingeruje w jego prywatność (podśłuchuje rozmowy telefoniczne). Na domiar złego, przybywając ze wsi, z której pochodzi fotograf, budzi w nim wspomnienia, które są mu niemiłe. Gospodarz od początku więc separuje się od niego – emocjonalnie i przestrzennie – ale nie jest w stanie uciec przed jego inwazyjną obecnością. „Mahmut dzieli mieszkanie, wypychając Yusufa do pokoju na końcu długiego korytarza. Yusuf ciągle zostawia włączone światła, Mahmut ciągle je gasi, nieustannie zamykając drzwi, jakby broniąc swojej domowej przestrzeni”<sup>11</sup>. W ten sposób rozwija

---

<sup>11</sup> G. Dönmez-Colin, op. cit., s. 62.

się historia pobytu krewniaka u fotografa kafelków, naznaczona nieporozumieniami i niesnaskami, które przeradzają się w partyzancką walkę o terytorium mieszkania.

Mahmut za wszelką cenę stara się utrzymać w swoim domu *status quo* – zarówno w aspekcie terytorialnym, jak i behawioralnym. Chce ochronić ukonstytuowaną i zrytualizowaną codzienność przed działaniem zewnętrznej, destrukcyjnej siły. Monika Gneciak, analizując przestrzeń mieszkalną w kontekście rutyny codziennych działań, pisze:

W murach mieszkań domownicy organizują i hierarchizują przestrzeń, nadając struktury i znaczenia poszczególnym obszarom. Codzienność zamieszkiwania jest rutynowa<sup>12</sup>.

Osobiste terytorium bohatera zostaje zasiedlone przez Innego, który zaczyna modyfikować je według własnych upodobań. W ten sposób odbiera Mahmutowi pełnię praw do tego, co jest materialnym wyrazem i namacalnym dowodem jego życiowych osiągnięć. Ingerując w jego przyzwyczajenia, wymuszając zmiany grafiku i wywołując poczucie dyskomfortu samą swoją obecnością, wytrąca go z psychicznej równowagi. „Codzienność jako normalność, jako poczucie bezpieczeństwa wynikające ze stałości, przewidywalności i spójności doświadczenia”<sup>13</sup> gwarantuje komfort psychiczny. Destabilizacja życia domowego wywołuje niepokój i niepewność. W przypadku Mahmuta naruszenie harmonii domowego funkcjonowania ma jednak znacznie poważniejsze skutki, ponieważ narusza spójność jego tożsamości.

Wraz z przyjazdem krewnego pojawia się w bohaterze bolesna świadomość istniejących niegdyś życiowych alternatyw, które na zawsze pozostaną w sferze potencjalności. Mahmut mógł bowiem wybrać trudniejsze i zdecydowanie mniej rentowne zajęcie fotografa-artysty, do czego namawiali go przyjaciele. Młody przybysz z prowincji wołał jednak bezpieczeństwo stałej pracy i wysokie zarobki w firmie sprzedającej płytki. Obecność krewniaka wyrывa bohatera z rutyny i skłania go do refleksji, stając się przez to coraz bardziej niekomfortową. Codzienność jest rzeczywistością uporządkowaną, wypełnioną powtarzаныmi działaniami, do których ludzie nie przywiązują dużej wagi. Z tego powodu przeżywana jest z reguły bezrefleksyjnie i dopie-

---

<sup>12</sup> M. Gneciak, *Mieszkanie śląskie. Codzienność w perspektywie zachowań przestrzennych*, [w:] *Spółczesność i codzienność. W stronę nowej socjologii*, red. S. Rudnicki, Warszawa 2009, s. 106.

<sup>13</sup> D. Mroczkowska, Ł. Rogowski, R. Skrobaccki, *Codziennosc niecodzienna/niecodziennosc codzienna – spojrzenie na dylematy socjologii życia codziennego*, [w:] *Spółczesność i codzienność. W stronę nowej socjologii?*, red. S. Rudnicki et al., Warszawa 2009, s. 95.

ro zakłócenie codziennego trwania uruchamia świadomość refleksyjną<sup>14</sup>. Ta właściwość zbliża codzienność do rytuałów, które za Gerdem Althoffem można rozumieć jako:

[...] sposób uniemożliwiania wszelkiej refleksyjnej komunikacji. Komunikacja jest w nich usztywniona w swym utrwalonym przebiegu, a jej niezmiennosc sama zajmuje miejsce pytania, dlaczego tak się dzieje. [...] Rytuały można porównać do niekwestionowalnych oczywistości życia codziennego, które również wyłączają refleksyjność<sup>15</sup>.

Mahmut, przeżywając egzystencję zdominowaną przez codzienny wymiar spraw, zatracza umiejętność wglądu w siebie i komunikacji z samym sobą. Dynamikę życia wewnętrznego redukuje do minimum poprzez daleko posuniętą rytualizację i przymusową mechanizację pracy. Samoświadomość uruchamia się w nim jednak pod wpływem relacji z kuzynem, a obrona prywatnej przestrzeni staje się odbiciem i metaforą działań defensywnych podejmowanych w obszarze własnej psychiki.

Kiedy w bohaterze rozpoczyna się proces autoanalizy, potrzeba dystansu względem krewniaka nasila się. Strategia separacji osiąga apogeum w wymiarze fizycznym i symbolicznym, kiedy Mahmut z całą mocą zatrzaskuje drzwi balkonowe, za którymi Yusuf pali papierosa. Utrzymywanie dystansu jest elementem *modus operandi* mężczyzny nie tylko w relacji z Yusufem, ale z całą rzeczywistością. „Charakterystycznym sygnałem jego emocjonalnego zamknięcia jest fakt, że mężczyzna w ogóle nie odbiera telefonów od ciężko chorej matki – automatyczna sekretarka pozostaje cały czas włączona i właściwie tylko w taki sposób bohater komunikuje się ze światem”<sup>16</sup>. Izolowanie się od rzeczywistości koreluje z odseparowaniem od siebie obszarów psychiki. Mahmut nie chce dopuścić do świadomości emocji i przekonań, których nie akceptuje: rozczarowania wyborem ścieżki zawodowej, żalu za zmarnowanym talentem, poczucia braku sensu. Wszystkie one zaczynają się pojawiać w polu jego świadomości w wyniku postępującej destrukcji domowego mikroświata oraz samej obecności Yusufa. W czasie pobytu kuzyna dzieją się rzeczy, które mają większy potencjał, by wytrącić stambulczyka z codziennej rutyny. Najpierw choroba matki, jej pobyt w szpitalu i spotkanie z siostrą. Następnie rozmowa z byłą żoną, która żałuje aborcji dokonanej na jego życzenie. Wreszcie przypadkowe spotkanie kochanki w towarzystwie partnera. Na marginesie tych sytuacji rozgrywają się epi-

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>15</sup> G. Althoff, *Potęga rytuału: symbolika władzy w średniowieczu*, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2011, s. 14.

<sup>16</sup> G. Dönmez-Colin, op. cit., s. 117.

zody, których bohaterem jest niepozorny kuzyn. Te pierwsze nie prowokują żadnych przemian w życiu wewnętrznym Mahmuta, podczas gdy te drugie doprowadzają go do kryzysu egzystencjalnego.

Mahmut chce zaimponować prowincjuszowi i od początku odgrywa przed nim pewną rolę. Ukrywa niektóre aspekty swojego życia i wymyśla inne, by wydać się bardziej interesującym i dodać swojej egzystencji wagi. We własnym domu – „przestrzeni «przezroczystej» zwykłości”<sup>17</sup> – zaczyna udawać kogoś, kim nie jest, i realizować wymyślony model egzystencji. Prawdziwy Mahmut to egoista i oportunist, pozbawiony intelektualnych i artystycznych ambicji, który prowadzi nudne, samotne życie. Unieszczęśliwia kochankę, jak przed laty unieszczęśliwił żonę, nie ma żadnego kontaktu ze sztuką, nie prowadzi życia towarzyskiego i unika wyzwań intelektualnych. Podczas spotkania z kolegami bardziej od dyskusji interesuje go przyjazd prostytutek, które nazywa „laseczkami”. Zamiast fabuły uwielbianego niegdyś Tarkowskiego woli obejrzeć film pornograficzny. Chce jednak, by kuzyn widział w nim kogoś lepszego i dlatego nieustannie się przy nim kontroluje.

Mieszkanie dzieli przestrzeń świata na dwie fizycznie nierówne i społecznie asymetryczne części. Dzieli je na przestrzeń zewnętrzną i wewnętrzną, cudzą i własną, publiczną i osobistą<sup>18</sup>.

Ta zasada podziału uległa zawieszeniu w sytuacji, w jakiej znajduje się Mahmut. Jego dom utracił status osobistego terytorium, ponieważ zasiedlił go Inny, a ponadto on sam stał się w nim Innym dla siebie. Prywatność to „szczególna, wyraźnie odgraniczona przestrzeń [...], nietykalna sfera zastrzeżona dla skupienia się w sobie, samotności [...], gdzie człowiek się odpręża, gdzie rozgaszczą się «w negliżu» zrzuciwszy pancerz ostentacji, który chroni go na zewnątrz”<sup>19</sup>, pisze Georges Duby w *Historii życia prywatnego*. Bohater Ceylana, wprowadzając fałsz w jedyną sferę, w której człowiek może być w pełni swobodny, znacząco narusza swoją psychiczną równowagę.

Erving Goffman zdefiniował „występ” jako „wszelką działalność jednostki, która przebiega podczas stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ”<sup>20</sup>. Mahmut zmienia się w aktora mini-spek-

<sup>17</sup> M. Gneciak, op. cit., s. 107.

<sup>18</sup> A. Wallis, *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1979, s. 7.

<sup>19</sup> G. Duby, *Przedmowa*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 1: *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*, red. P. Ariès, G. Duby, tłum. K. Arustowicz, M. Rostworowska, Wrocław 2005, s. 8.

<sup>20</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2008, s. 52.

taklu odgrywanego dla jednoosobowej widowni. Zaprasza kuzyna do stołu, przy którym dyskutują jego znajomi, wiedząc, że prosty mężczyzna niczego nie zrozumie. Przerzywa Yusufowi oglądanie programu w telewizji i włącza film Tarkowskiego (który natychmiast po jego odejściu zmienia na obraz pornograficzny). Woła go do swojego gabinetu pod pozorem przeprowadzenia rozmowy, robi to jednak tylko po to, by zaimponować mu księgozbiorem i drogim sprzętem. „Określenie «sposób bycia» możemy odnieść do bodźców, których funkcją jest uprzedzanie nas o tym, jaką rolę w interakcji wykonawca spodziewa się odgrywać w zawiązującej się sytuacji”<sup>21</sup>. Swoim zachowaniem Mahmut sytuuje siebie i kuzyna w relacji hierarchicznej, jednocześnie malując przed nim fałszywy obraz siebie – człowieka, jaki jemu samemu imponuje.

Ci, którzy demonstrują fałsz zamiast prawdy, ryzykują zdemaskowanie, co „grozi upokorzeniem, a czasem całkowitą utratą dobrego imienia”<sup>22</sup>. Mahmut przeżywa upokorzenie, będące efektem ujawnienia się rozdźwięku między tym, kogo udaje, a tym, kim jest. Przeżywa je jednak nie przed odbiorcą swojego występu, ale przed sobą. Odgrywana przez Mahmuta rola pozostaje w tak jawnej sprzeczności z tym, kim jest, że ośmiesza jego życie. Jednocześnie wyraźnie odzwierciedla jego niezrealizowane potrzeby i ukryte aspiracje, co boleśnie godzi w poczucie własnej wartości. Grając przed kuzynem towarzyskiego intelektualistę, wykonującego twórczą i interesującą pracę, dostrzega ideał, do którego niegdyś dążył. Odkrycie tego, jak bardzo oddalił się od owej wersji siebie samego, kompromituje go w jego własnych oczach. Nałożenie na potrzeby relacji z kuzynem maski pozwala mu skomunikować się z prawdziwym sobą.

Rozwijający się kryzys bohatera, będący wynikiem wzrastania w nim poziomu samoświadomości, osiąga punkt kulminacyjny. Przyczynę pogarszającego się stanu psychicznego Mahmut lokuje w kuzynie, nie dostrzegając głębi problemu. Pewnego dnia, wróciwszy do domu, zauważa niespuszczoną wodę w toalecie i popiół z papierosa na dywanie. Wywiązuje się kłótnia, podczas której gospodarz zaczyna gwałtownie wyrzucać z siebie słowa: o tym, jak ciężko musiał pracować, by zdobyć to, co ma; jak bezduszni są jego szefowie; w o ile trudniejszej od Yusufa był sytuacji, kiedy przyjechał do Stambułu; wreszcie o tym, że kuzyn niczego nie potrafi i nigdzie nie znajdzie pracy. „Wykazano, że w obiektywnie beznadziejnych [...] sytuacjach ludzie wzbudzają w sobie czasem emocje złości, które chronią ich przed po-

---

<sup>21</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 87.

czuciem bezradności i depresji”<sup>23</sup>. Gwałtowny atak milczącego i wycofanego bohatera po części jest reakcją na stresującą sytuację, po części jednak stanowi próbę zagłuszenia emocji pojawiających się wraz z zyskiwaniem przez niego wglądu w siebie. Na domiar złego po kłótni dzwoni do niego była żona, by pożegnać się przed wyjazdem z Turcji, a on nie potrafi jej powiedzieć o swoich uczuciach. Kończy milczeniem ich być może ostatnią rozmowę i by zająć czymś uwagę, idzie do pracowni. Ustawia kompozycję z płytek i drobnych przedmiotów, ale ceramiczne jajko wyslizguje mu się z palców i toczy po deskach. Posuwisty dźwięk wypełnia przestrzeń, jajko zatrzymuje się przy ścianie, a Mahmut uświadamia sobie swoją życiową klęskę.

Siła destabilizująca mikroświat bohatera przychodzi z zewnątrz, pod postacią Yusufa. Przybysz, który narusza spójne uniwersum Mahmuta, nie jest jednak prawdziwym zagrożeniem. Głęboko w psychice stambulskiego fotografa zaczyna działać energia destrukcji i to ona ostatecznie naruszy jego wewnętrzną równowagę. Powodów jej gromadzenia się jest kilka: naruszenie przez kuzyna ładu przestrzennego, niszczenie przez niego struktury codzienności bohatera, rozmycie granicy między obszarem prywatnym a publicznym, wreszcie rozdźwięk między Mahmutem a rolą, jaką gra. Atmosfera między krewniakami zagęszcza się z dnia na dzień, w coraz większym stopniu nasycana drobnymi napięciami i konfliktami, doprowadzając do wybuchu złości gospodarza i potajemnego wyjazdu gościa. Pozbywając się z mieszkania elementu obcego, Mahmut nie rozwiązuje jednak problemu, ponieważ od samego początku to odśrodkowe mechanizmy są odpowiedzialne za kolejne rysy i pęknięcia w jego psychice. Uświadamia to sobie, tak jak wiele innych rzeczy, gdy ceramiczne jajko zatrzymuje się przy ścianie, jednak wtedy Yusuf jest już daleko.

#### DOMESTIC AND MENTAL MICROWORLDS.

#### ABOUT THE HERO OF THE MOVIE *UZAK* BY NURI BILGE CEYLAN

#### ABSTRACT

The article is an analysis of the movie *Uzak* by Nuri Bilge Ceylan (2002), in which the author focuses on the main character, Mahmut. The man is hosting a cousin in his flat, who perturbs the routine of his dailiness. Moreover the presence of the guest induces protagonist to pretend someone hi is not in his own house. Describing Mahmut's situation by using categories and terms from sociological reflection, the author pays attention to psychological implications of the intrusion into someone's everyday life.

---

<sup>23</sup> *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2: *Psychologia ogólna*, red. J. Strealu, Gdańsk 2000, s. 387.

## KEYWORDS

everyday life, Turkey, crisis, hüzün

## BIBLIOGRAFIA

1. Alkan H., *Spatial Realism: From Urban to Rural*, [w:] *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*, eds. M. Akser, D. Bayrakdar, Newcastle upon Tyne 2014.
2. Althoff G., *Potęga rytuału: symbolika władzy w średniowieczu*, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2011.
3. Atam Z., *The Existential Boundaries of Nuri Bilge Ceylan: "In The Beginning Was The Father, Why Papa?"*, [w:] *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*, eds. M. Akser, D. Bayrakdar, Newcastle upon Tyne 2014.
4. Bartczak M., *Obrazy i języki melancholii w nowym kinie tureckim*, [w:] *Nowe kino Turcji*, red. J. Topolski, Kraków-Warszawa 2010.
5. Boyacıoğlu A., *Kino tureckie w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku*, [w:] *Nowe kino Turcji*, red. J. Topolski, Kraków-Warszawa 2010.
6. Dönmez-Colin G., *Współczesna tożsamość albo tożsamość we współczesnym świecie*, [w:] *Nowe kino Turcji*, red. J. Topolski, Kraków-Warszawa 2010.
7. Duby G., *Przedmowa*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 1: *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*, red. P. Ariès, G. Duby, tłum. K. Arustowicz, M. Rostworowska, Wrocław 2005.
8. Gnieciak M., *Mieszkanie śląskie. Codziennosc w perspektywie zachowań przestrzennych*, [w:] *Spółczesność i codzienność. W stronę nowej socjologii?*, red. S. Rudnicki et al., Warszawa 2009.
9. Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2008.
10. Mroczkowska D., Rogowski Ł., Skrobacki R., *Codziennosc niecodzienna/niecodziennosc codzienna – spojrzenie na dylematy socjologii życia codziennego*, [w:] *Spółczesność i codzienność. W stronę nowej socjologii?*, red. S. Rudnicki et al., Warszawa 2009.
11. Myers D. G., *Psychologia*, tłum. J. Gilewicz, Poznań 2003.
12. *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2: *Psychologia ogólna*, red. J. Strelau, Gdańsk 2000.
13. Wallis A., *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1979.

