

Dostojanstvo v suženjstvo zakletih

MUANIS SINANOVIĆ

Na motovunskem in ljubljanskem filmskem festivalu je pozorno oko lahko zasledilo določen trend. Zdi se, kot bi se nova polarizacija med vzhodom in zahodom, ki se kaže skozi kulturne boje v Evropski uniji, izražala tudi v filmu. Nobene kinematografije seveda ne moremo obravnavati kot homogene. Vendarle pa lahko nekatere najbolj opazne projekte z zahoda v zadnjem obdobju povežemo s samonanašalnostjo, samokritiko, zgodovinskim pastišem in (meta)spektaklom. Na drugi strani se pojavlja trend socialnega (neo)realizma, istočasno pa jug in vzhod skozi subtilno obravnavo ekonomskih neravnovesij komentirata te odnose skozi lastni pogled. V skupino opisanih lahko denimo prištejemo poljski film **Nikoli ne jočem** (Jak najdalej stad, 2020, Piotr Domalewski), italijansko **Assandiro** (2020, Salvatore Mereu), hrvaški dokumentarec **Tovarne delavcem** (Tvornice radnicima, 2021, Srđan Kovačević) in gruzijski celovečerec **Brighton, četrta ulica** (Brighton 4th, 2021, Levan Koguashvili), ki smo si ga lahko ogledali na letošnjem Liffu.

Osrednji lik filma *Brighton, četrta ulica* je nekdanji prvak v rokoborbi Kakhi (Levan Tedaiscili), ki se sredi brezizhodne tbilisijske revščine v razmeroma pozni starosti odloči poskusiti srečo v Ameriki. Tam ga že čaka sin, za katerega se izkaže, da se je na pokru zapletel v dolgove mafiji, in Kakhijeva migrantska avantura se spremeni v reševanje potomca. Vse skupaj se začne v Tbilisiju ob realističnem pogledu v življenje lumpenproletarskih moških srednjih let. Kamera jih spremlja po degradiranih območjih, denimo tržnici, skrhani stavbi, kjer potekajo treningi mladih rokoborcev, ali v lokalih za športne stave. Režiserski dotik je skoraj dokumentarističen: srečujemo se s hladnim vpogledom v trdo eksistenco izgubljenih likov, v njihovo frustracijo, depresijo, ujetost,

istočasno pa s tiho solidarnostjo in bratstvom. Različna protislovja, spekter občutij in sled trdega življenja se zarisujejo v Kakhijev obraz, ki ves čas, ne glede na položaj, deluje enak, zlit s sivino življenja, otrpel v depresivnosti, vendar ne otrdel. Nekaj v očeh ostaja živo, v njih opažamo sled milosti in nežnosti. Levan Tedaisvhvili, dejanska rokoborska legenda, človek, ki je bil v Gruziji oklican za največjega nacionalnega športnika dvajsetega stoletja, z umirjenim pristopom odlično upodobi univerzalen lik neuničljivega in žrtvujočega se proletarskega fotra, ki v zadnjem desetletju in več vedno bolj izginja iz zahodnega množičnega življenja in imaginarija.

Tbilisijski preludij nas popelje v New York. V prvem trenutku opazimo izjemen obrat pogleda. Medtem ko se Kakhi z letališča vozi po vlemestu, se na ekranu zariše neka njegova druga podoba. Nič več oddaljenih planov avenij, stolpnic ali stranskih prizorov pločnikov, ki lovijo slikovite prodajalne in ulično življenje, temveč žabji pogled iz avtomobila, ki nam ga ponuja tresoča kamera, gibajoča se po pustih stranskih ulicah. Ta pogled bo lahko v hipu prepoznal kdorkoli, ki je daljši čas živel južno in vzhodno od Dunaja. Mitsko mesto, ujet v lastni spektakel, nenadoma postane domače; hiše prenehajo biti kulise, prepoznavamo jih v skladu z našim, bolj življenjskim dožemanjem. Vtis se še poglobi, ko se protagonist v eno od hiš, za katero se izkaže, da je samski dom za priseljence iz nekdanjih sovjetskih republik, tudi vseli.

Hitro se začne plesti mreža med distinktivnimi liki, ki jih družijo postsovjetsko stanje, gibanje po obrobjih New Yorka, opravljanje najnižjih del na hierarhični lestvici in stiki z mafijo. Posebej pomenljiv je prizor, v katerem skuša Kakhi poskrbeti za zapuščen par starostnikov, katerega žena ga želi izkoristiti za erotične stike. Ob drugih priložnostih se

razpirajo moralne dileme, do katerih vodi revščina. Zdi se, da je samouničevalnost njena zvesta spremljevalka. Vsi liki kljub svojim razmeram in spornim potezam ostanejo domačini in vitalni; skozi vso pogubo in brezizhodnost je med njimi speljana nit črnega humora, ki z nenavadno senzibilnostjo in poetičnostjo iz njih potegne neko pritajeno svetlobo.

Večkrat se pojavijo prizori pijanega petja narodnih pesmi, gruzijskih ali kazahstanskih, kar v degradiranih prostorih ustvari bogato mrežo pomenov in občutij: nostalgije, volje do preživetja in ohranitve dostojanstva, obupa, zavezanosti identiteti, pozabe in tovarištva. Pomembno vlogo ima tudi gruzijska inštrumentalna glasba. Duduk je eden od instrumentov z najglobljimi učinki na človeško duševnost; s svojim minimalizmom in zvenom utegne sprožiti najintimnejše in hkrati presežne občutke. Režiser Levan Koguashvili ga pravzaprav uporablja kot poglobljeno tišino, na tistih mestih, kjer v odnosu ali dialogu nastopi pomenski dialog. S tem poglobi učinek molka, prav tako pa vanj vnese dodaten odtенок pomena, ki omogoča lažji prehod med prizori.

Način, na katerega film uspe prikazati vzporedno življenje raznolikih pripadnikov postsovjetske diaspore – mafijce, čistilke, obubožane šefe, ekscentrike – je nenavadno lahкотen. Pred nami se izriše povsem zaokrožena podoba nekega družbenega parasistema, neke plasti prebivalstva, na katero ne bi nikoli pomislili. In v vsej tej širši zaokroženosti je prav vsak lik izrisan z distinktivnimi potezami, istočasno z lastnim demonom in lastno človečnostjo, nežnostjo, ne glede na to, s čim se ukvarja. Tako je tudi kazahstanskemu šefu, ki zamuja s plačami čistilkam, pripisan križ, ki ga mora nositi: zbira namreč denar za očeta, ki si v rodni deželi ne more privoščiti rešilne operacije. Mafijec je še vedno zavezan določeni etiki in pravilom, ki jih ne more prekršiti. Tako dobimo

uvid v družbeno, ekonomsko in politično determiniranost likov, katerih moralnost je uokvirjena z zunanjimi pogoji. Vsi so obravnavani z razumevanjem, vendar nikoli ne moremo reči, da skuša film vzbujati sočutje. Tudi njihova heroičnost ne prinaša patetike: gre za poklon duhu revnih ljudi, ne pa tudi za heroiziranje. Najzanimivejša je prav ta vmesna siva sfera tihega tlenja plamena, od katerega vidimo samo dim v pusti in mrzli pokrajini. Odraža se tudi na izrazih obrazov, ki ponujajo svojstveno izhodišče za študij.

Ne gre za film kot sociološko študijo. Kljub temu da je odličen prikaz ekonomskih neenakosti dveh delov sveta in dekonstrukcija kulturnih klišejev, ki to neenakost želijo prikriti – klišejev o zatiralskih moških z vzhoda, o nacionalističnih barbarih –, gre v temelju za film o usodi, pripadnosti, dostojanstvu, vitalizmu. V svojem naturalizmu je nenavadno poetičen, vizualni jezik robnega urbanega življenja pa hkrati vzbuja tesnobo in ganjenost. Celoten seštevek prvin, pogosto dvoumnih, ponuja neko drugo vizijo sveta, v kateri ni vse stlačeno v jasne kategorije binarnih opozicij, preračunano, zapakirano v politična gesla in prebavljeno na družbenih omrežjih.

Kompaktna dolžina filma – ura in pol – je izraz prav te zaokroženosti in zmožnosti, da suvereno izpelje neko polno zgodbo. Način, na katerega so spojeni različni elementi filmskega jezika: kamera, izbira planov in mizanscen, glasba, dialogi in dosledna izpeljava vlog igralske ekipe kot celote (nenavadno je, zopet, kako gre istočasno za film o posameznikih in pritajenem kolektivu z ne nujno skupnimi interesi), je dovolj, da lahko *Brighton, četrta ulica* označimo za tihega klasika. Gledamo ga lahko skozi prizmo omenjene delitve, obenem pa se uvršča v prepoznavno tradicijo južnoevropskega in vzhodnoevropskega postsocialističnega realističnega filma, ki ji črni humor ni tuj in bržčas predstavlja enega njenih vrhov. ■



Brighton, četrta ulica (2021)

