

PABLO TRAPERO

denis valič



Svet žerjavov

Če se danes, ko je za nami prvi val novega filma, ki je dvignil na površje številne skoraj pozabljene kinematografije na različnih koncih sveta – med njimi tudi slovensko, ki je z avtorji, kot so Šterk, Cvitkovič, Burger, Slak in številni drugi, po dolgem času ponovno nadvse konkurenčna –, obrnemo k njegovim izvorom, ne moremo spregledati odločilne vloge, ki jo je pri tem odigralo (ponovno) odkritje sodobnega iranskega filma na začetku devetdesetih. V kreativni izpraznjeni Evropi, kjer je film sredi osemdesetih zašel v slepo ulico larpurlartizma, kjer so se avtorji, prepričani o svojem posebnem poslanstvu, ki jim ga je dajala pretendirana soudeležba pri ustvarjanju Lepote, odtujili od družbenega vsakdana in preprostih ljudi, je ponovno vračanje iranskega filma k izvorom modernega filma, k italijanskemu neorealizmu, ki so mu avtorji, kot so Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi in drugi, z vnosom dokumentarističnega dispozitiva nadeli sodobno podobo, delovalo presenetljivo osvežujoče in inventivno. Hkrati pa je to ponovno odkritje realnosti, vračanje k aktualnemu družbenemu trenutku in preprosti vsakdanjosti, pomenilo tudi vračanje filma običajnim ljudem. Uspeh iranskega filma v tujini (da izjemne popularnosti iranskega filma in njegovih avtorjev doma niti ne omenjamo) namreč ni bil le kritički, mobiliziral je tudi najširše občinstvo.

Zdi se, da je iranski film največjo spodbudo dal prav najmlajši generaciji cineastov, tisti, ki je v sebi nosila pristno izkušnjo cinefilije in ki je film cenila zaradi njegove inventivnosti, družbene angažiranosti ter narativne drznosti, hkrati pa ji je dokazal, da kreativnost lahko vzcveti in vzleti tudi v skromnih produkcijskih okvirih.

Oba omenjena momenta, ki ju je na začetku devetdesetih reaktualiziral iranski film, sta bila odločilna tudi pri vzniku novega argentinskega filma v drugi polovici oziroma skorajda že konec devetdesetih – vrnitev k estetiki in "politiki" neorealizma, ki jo je seveda spremljala jasna zavest o njegovi historičnosti, ter pristanek na delo v nekakšni produkcijski gverili. Tudi argentinski film se je namreč konec osemdesetih vse bolj osamljen in nerazumljen izgubljal v meandrih neživljenjske, apolitične in asocialne ter skrajno hermetične estetike. Tisto, kar je bil nekoč čašчени in oboževani magični realizem, s čarobnim lirizmom prežeta refleksija aktualnega trenutka južnoameriške oziroma konkretneje argentinske družbe, je postal realnosti iztrgani, s simbolizmom obteženi in elitistični artizem, ki ga nihče več ni hodil gledati v kino. V drugi polovici devet-

desetih se je tako pojavila nova generacija cineastov, ki je prav z uporom proti tovrstni produkciji v argentinski film vnesla vihar sprememb. V domačem prostoru je prelomni trenutek nastopil ob premieri filma *Pizza, birra, faso* (1998), pod katerega se je podpisala dvojica Adrián Caetano-Bruno Stagnaro, v mednarodnem kontekstu pa je nastop novega argentinskega filma utelešen v prvenecu enega njegovih najpomembnejših predstavnikov, v *Svetu žerjavov* (Mundo grúa, 1999) Pabla Traperera. Ti režiserji so s svojimi deli promovirali drugačno senzibilnost, saj so v ospredje ponovno vrnili aktualno družbeno problematiko, like, v katerih so se prepoznali mnogi, ter okolje, ki je bilo številnim vsakdanje. Prav zaradi tega je bila podpora tovrstni produkciji s strani domačega občinstva vse večja. Lahko bi celo rekli, da je avtorjem novega argentinskega filma uspelo občinstvo ponovno povezati z domačo filmsko produkcijo. Čeprav pri vsem skupaj ne igra osrednje vloge, pa je pri ponovni osvojitvi občinstva – poleg naslovitve na malega človeka in njegove vsakdanje probleme – pomembno vlogo odigral tudi element komičnega. O stvaritvah novega argentinskega filma bi sicer težko govorili kot o komedijah, toda nesporno je, da je na mesto tragičnega, ki je bil dominanten v elitističnem artizmu filmov iz konca osemdesetih, odločno stopil element komičnega. Ta je svet novega argentinskega filma na neki način demokratiziral, saj je komično vanj stopilo sočasno z najnižji družbenimi sloji, z delavskim razredom in družbeno deprivilegiranimi, prav tako pa je v njem nastopil tudi kot nosilec upanja v prihodnost.

Glede na zgoraj podane karakteristike novega argentinskega filma se Traperov prvenec *Svet žerjavov* bere skoraj kot njegov estetsko-politični manifest. Ob minimalnem proračunu, ki je le za malo presegel 50.000 ameriških dolarjev, so preprosto zgodbo o brezposelnem žerjavistu in njegovem sinu posneli v skromnih produkcijskih pogojih, na realnih lokacijah, s pretežno neprofesionalno igralsko zasedbo; groba črno-bela fotografija poudarja surovo realnost argentinskega delavskega razreda, ki je v času ekonomske krize najbolj izpostavljen zaostrenim življenjskim pogojem; v filmu Trapero jasno pokaže, da je delo tisto, ki determinira posameznika kot družbeno bitje, saj njegova zaposlitev – kakor tudi dejstvo, da je nekdo nima – vpliva na njegove življenjske odločitve, na rojstvo prijateljskih vezi, ljubezni, sovraštva; v svojo vsakdanjo borbo za golo preživetje pa se tako oče kot sin podata z dobršno mero humorja, kar jima prav tako omogoča, da kljub zaostrenim pogojem z optimizmom zreta v negotovo prihodnost.



El Bonaerense

S *Svetom žerjavov* je Pablo Traperu uspel eden najbolj impresivnih vstopov v svet filma zadnjih desetih let, kar mu je priznala tako domovina – leta 1999, na prvi izdaji danes prestižnega mednarodnega festivala neodvisnega filma v Buenos Airesu je prejel nagrado za najboljšega režiserja, domači filmski kritiki pa so mu namenili nagrado za najboljši prvenec – kakor tudi tujina, kjer je prejel številne festivalske nagrade, od rotterdamskega tigra do beneške nagrade za najboljši prvenec. *Svet žerjavov* je postalo emblematično delo argentinskega novega filma, hkrati pa je film razkril Traperovo izjemno senzibilnost in njegovo sposobnost lirične obravnave realnosti, zmožnosti poetičnega pogleda na banalno vsakdanjost, ki pa nikoli ne spregleda trpkosti sveta, ki nas obkroža.

V svojem drugem celovečercu z naslovom *El Bonaerense* (2002) pa je v prvencu zastavljeno še radikaliziral in stopnjeval: minimalistični realizem stilizirane črno-bele podobe, s katero slika svet proletariata, se umakne poudarjeni neorealistični estetiki, z grobimi, zrnčastimi podobami zamolklih, skoraj umazanih barv, ki ustvarjajo obsežnejšo fresko argentinske družbe, ki jo Trapero motri s kritičnim pogledom. V ospredju je sicer še vedno delovno okolje, saj Trapero meni, da je delo – kot tisti dejavnik, ki odločilno vpliva na razvoj in oblikovanje posameznikove osebnosti – ena izmed oblik samodefiniranja posameznika, toda v nasprotju s *Svetom žerjavov*, kjer se je omejil na proletarijat, tokrat poda širši družbeni izsek, saj delo preči vse družbene razrede. In Trapero se ponovno izkaže kot mojster poustvarjanja mikrosvetov razslojene družbe, njihovega vsakdana in njihovih obredov, ki ustvarjajo specifičnost življenjskih poti.

El Bonaerense nam prav tako odkrije neko novo oziroma vsaj stopnjevano lastnost Trapera-režiserja: njegov akutni socialni čut, ostrejšo družbenokritično nastrojenost. Prek lika Zape, naivnega tridesetletnega ključavničarja, ki se mora zaradi manjšega "kriminalnega" dejanja, pravzaprav prekrška, posloviti od podeželja in svoje obrti ter se podati v mesto, Buenos Aires, da bi služil v tamkajšnjih policijskih enotah, Trapero namreč sproži družbenokritično ost, ki svojo ostrino dobi v dejstvu, da se spretno izogne poenostavljeni demonstrativnosti. Že z izbiro delovnega okolja policije, ki na svojevrsten način reprezentira argentinsko uradno javno družbeno sfero, državni aparat, je Trapero pokazal, da bo tokrat posegel h kompleksnejši podobi argentinske družbe, ki se izogne enostavni opoziciji črno-belega, z izbiro pasivnega, zgolj

trpečega "junaka", nedejavnega osrednjega lika, ki se otrpel v strahu ne odzove na družbene anomalije, temveč jih le negibno spremlja, pa je ta dvoumnost podobe le še stopnjevana. Branje jasnih ločnic ter onemogočanje preprostih določitev je Trapero napovedal že s samim naslovom – *bonaerense* je tako človek, ki prihaja iz province Buenos Airesa, kakor tudi pripadnik mestne policije. Trapero je hotel preprečiti to, da bi gledalec na Zapo gledal s simpatijo, da bi ta v njem vzbujal sočutje – na vsak način je hotel preprečiti, da bi bilo moč film brati kot naivno opozicijo med dobrim človekom s podeželja in nasilnimi, demoniziranimi prebivalci mesta. Zato je Zapo upodobil kot mevžo, strahopetneža, ga v njegovi pasivnosti skoraj karikiral. Trapero v iskanju pristne, realne podobe aktualnega stanja argentinske družbe pred sabo ruši vse utečene predstave, zamajati hoče gotovosti. Tako nazorno pokaže, da zaradi socialnega kaosa, ki mu je po ekonomskem zlomu podvržena argentinska družba, enoznačne ločnice med dobrim in zlim, med kriminalom in zakonom, policijo, skorajda ni – predstavlja jo le uniforma, torej videz, površina.

Trapero pri upodabljanju družbeno-ekonomske realnosti svoje dežele tudi formalno raven filma določa glede na prehojeno pot osrednjega lika, Zape. Tako na začetku filma, ko sledimo vsakdanjemu življenju Zape na podeželju, prevladujejo statični kadri, z njegovim odhodom v mesto pa kamera oživi in postaja vse bolj dinamična, kakor da bi Trapero hotel z gledalcem podeliti tesnobo pred naznanim.

Po mračni, s fatalizmom prežeti in upanja oropani podobi sodobne argentinske družbe, ki jo ponuja *El Bonaerense*, tako nenavadni v Traperovem filmskem svetu – pa čeprav je to šele njegov drugi celovečerec! –, je svetla in lirična *Družina na kolesih* (Familia rodante, 2004) skoraj pričakovani korak. S tretjim celovečercem se je Trapero iz sfere javnega vrnil v intimni svet – tokrat družine, katere portret poda v tem svojevrstnem *road-movieju*. Prek decentralizirane, a vseeno organsko povezane pripovedi, katere nosilci so tako profesionalni igralci kot naravnostniki, Trapero ustvari avtentičen portret velike družine, katere osrednji lik je štirinosemdesetletna babica. In ko sledimo štirim generacijam tega klana iz Buenos Airesa, ki se zbašejo v kamper in se podajo na poročno slavo na drugo stran Argentine, se nam zdi, da vstopamo v intimni svet, ki ga poznamo, ki je delno tudi naš. Trapero je izjemen, ko je potrebno ujeti pristnost banalnega vsakdana, velikih emocij majhnih ljudi. •