

Spregledani portoroški biser

Goran Vojnović

Portorož – *Estrellita* – pesem za domov, nov film **Metoda Pevca**, se je moral v Portorožu zadovoljiti z vesno za najboljšo žensko vlogo, ki jo je zaslužno prejela Silva Čušin. Elegična in lirična žalostinka o ljudeh, ki jih poveže italijanska violina iz bosanskega lesa, kljub temu predstavlja enega vrhuncev festivala. V njem trčita različna glasbena in socialna svetova, Pevčev film pa s prečiščenim in subtilnim filmskim jezikom spregovori o ljubezni v njenih različnih pojavnih oblikah ter se zazre v čustveno razrvan svet svojih šestih protagonistov. Pri tem močno vplete tudi gledalca, saj prefinjeno odpira mnoga čustvena in moralna vprašanja.

Zgodba o violini, ki ne povezuje le raznoliki glasbeni zvrsti, temveč tudi nasprotna si socialna svetova. Je bilo to vaše izhodišče?

Na neki način. Zgodba temelji na resničnem dogodku, ko so nekemu otroku najprej poklonili violino, potem pa mu jo spet vzeli in s tem povzročili pravo otroško dramo. Med instrumenti in godali je violina prav posebna gospodična, ki vsebuje nekaj skrajnosti. Nastopa v visoki glasbi, nastopa v ciganski glasbi, v sebi ima ljudskost, v sebi ima blasfemično ceno, v sebi ima vse staroitalijanske misterije. Po eni strani predstavlja za filmskega režiserja izziv, po drugi pa tudi nevarnost, saj je že bil kak avtor, ki se je s to gospodično zelo zapletel.

Sama pripoved sledi violini in pozornost se seli od enega junaka k drugemu. Ste se bali, da boste na tak način otežili čustveno vpletenost gledalca?

Res je, da zgodba sledi violini in da bi zato težko govorili o osrednjem glavnem liku. Če bi bili dosledni, potem bi bila to sama violina, ki pa kljub svojemu lepemu glasu ne more biti tisti lik v filmu, s katerim bi se lahko identificirali. Osebnost sem verjel, da gledalec ne bo imel težav, če bodo z violino prehajale tudi vse močne emocije. To je resda odstopanje od klasične dramaturgije, kjer je povsem jasno, kakšne so zakonitosti, ki veljajo za strukturiranost in pozicijo glavnega junaka. A šlo je za zavestno tveganje, za zavesten odmik, in mislim, da deluje.

V središču vašega filma spet najdemo žensko oziroma ženski.

Tudi sam sem se že začel spraševati, kaj je za mano. Ves čas pišem o ženskah in snemam filme z ženskimi junakinjami. Mogoče gre za pragmatizem, saj so ženske zgodbe bistveno manj obdelane kot moške. Umetnost so do našega trenutka, do konca dvajsetega stoletja, oblikovali večinoma moški. Meni pa je vseč ženski svet, ki je svet emocij. To je zame bistveno zanimivejši prostor. Moške zgodbe gredo namreč zelo hitro v žanr. Ženske imajo drugačne zgodbe, ki so lahko subtilnejše.

Po drugi strani pa tudi ne držim povsem, da govorim le o ženskah. Govorim tudi o moških, vendar z ženske strani.

Film je poln učinkovitih in prepričljivih filmskih detajlov, sploh bosanski del zgodbe. Reki ste, da ste ga v celoti napisali sami.

Zgodbo napisal sam, večkrat, sem pa seveda z Abdulahom Sidranom preverjal, ali stvari držijo vodo. Detajli so najlepša stvar, ker so najbolj neposredni in imamo do njih vsi neposreden, intimiten občutek. Toda če obitijo na suhem, če niso organsko zvezani s celotno zgodbo, potem izpadejo nalašč. Večkrat napišem kak detajl, ki mi je zelo ljub, a ga moram na koncu vreči ven, če ne v scenariju, pa potem v montaži, ker ni iz te zgodbe.

Poleg Abdulaha Sidrana ste pri scenariju sodelovali še z Valižanom Garrethom Jonesom. Kaj ste dobili od njega?

Od njega sem dobil vpogled v zelo klasično in precizno šolo scriptdoctoringa. V teh slovenskih razmerah nisem imel podobnih izkušenj in nisem vedel, da taka stroka na tako eksaktni ravni sploh obstaja. Scriptdoctoring sem dojemal kot razumarsko nasilje nad zgodbo, nekakšno nasilno urejanje zgodbe. Tokrat sem prvič sodeloval s človekom, ki je razumel, kaj sta avtorjeva želja in avtorski princip, brez katerega ne moreš biti prepričljiv. Garreth mi je naredil razstavo svetovne filmske dramaturgije, vseh zakonov, ki jih je vredno spoštovati, hkrati pa je popolnoma upošteval moje vizijo in to, da so prva stvar pri filmu vendarle emocije, ki jih ne vzpostavljajo pravila in zakoni.



fotografija dokumentacija dnevnika

Metod Pevc: Nekje v montaži začutil, da se je Kieslowski spet pretihotapil v moj film. Tokrat to ni bilo zavestno. Je pa res, da je imel Kieslowski precej ženskih likov, bil je skorajda obseden z liriko ženskih junakinj. Njegovo vpletanje ni bilo zavestno, a človek je okužen z življenjem, z vplivi, s kinom in vse to se združuje v nove zgodbe. Tega se ne sramujem. Včasih namenoma pustim določene sledove, saj so to sledi mojega življenja.



Meni je ženski svet, ki je svet emocij, vseč. Moške zgodbe gredo zelo hitro v žanr. Ženske pa imajo drugačne zgodbe, ki so običajno subtilnejše.



Najljubši mi je morda stol, ki ga mama in sin prineseta na verando po tistem, ko sin mine pove, da se je oče v gostilni spet napil.

Tukaj ste zadel naravnost v sredino. Stol je Avdov in je edina stvar, ki sem jo sprejel kot njegov predlog, ker je Avdo sicer deloval bolj kot dramaturg kot človek, ki je zgodbo klestil, ne pa gradil. Ta stol je tipično njegov in sem ga takoj vzljudil, ker je tako zgovoren simbol. Je detajl, ki govori, da človeka mečejo iz hiše, ampak z ljubeznijo. Niso mu le zaklenili vrat, ampak so mu hkrati dali prenočišče.

Pri vas se mi zdi, da imate, ko posredujete zgodbo in emocije, res občutek za pravo mero. Je to stvar, ki jo dokončno izoblikujete v montaži ali o tem razmišljate že prej?

Mislim, da moraš imeti mero in okus pred montažo, je pa to, če sem iskren, nekaj, kar vsak režiser razvija iz filma v film. Zase dobro vem, da sem v svojih prvih filmih pretiral in da sem to mero

pridobil šele kasneje. Ko narediš napako, pretiravaš in zajebeš stvar, ki jo imaš rad in ki je lepa, jo zajebeš samo zato, ker si jo preveč poudaril, jo preobremenil. Gledalec pa tega ne mara, temveč hoče zase svoj prostor.

V scenografiji tudi dodatno poudarite hladnost meščanskega sveta in toplino doma bosanske družine, ki je na neki način polna življenja.

Morda se to nanaša tudi na moje socialno poreklo, ki je kmečkoproletarsko. Imam pač občutek, da denar ljudi ohladi, da jih prestraši in potegne za seboj problem varovanja, ohranjanja bogastva. Revnejši sloji živijo za prihodnost, za upanje, živijo za to, da bi presegli to, kar so. Ta vera je toplejša kot energija ohranjanja nekega blagostanja.

Čustveno intenzivne prizore velikokrat pustite v enem samem kadru, ne režete. Ste se tako odločili šele v montaži ali ste že v osnovni te prizore hoteli posredovati neprekinjene?

Želel sem jih pustiti neprekinjene, čeprav je to za režiserja vedno ena temeljnih dilem: ali prizor razkadrirati ali ga pustiti monolitnega. Če ga razkadriraš, imaš več možnosti v montaži, da ga izboljšaš oziroma zgostiš, da izrežeš slabše dele. Če pušiš celoto in če je igralsko dobra, pa ji daš velik plus, ker je neprekinjena, ker je nerezana. Vsak rez namreč boli. Sam vselej poskušam presoditi, ali lahko prizor igralsko, vsebinsko in emotivno zdrži. Rad imam dolge kadre, ampak niso vedno mogoči.

Vloga Amirja je bila zelo zahtevna filmska vloga. Zahtevala je znanje violine in znanje dveh jezikov. Kako ste prišli do Marka Kovačeviča?

To je zelo težka vloga in zelo zahteven cast. Iskalo sem precej časa po vsej Sloveniji. Najprej smo iskali violinista, a ga nismo našli. Potem smo iskali fanta, ki bi lahko odigral vlogo, a ga nismo našli. Potem smo iskali Bosanca, a tudi tega nismo našli. Na koncu sem se spomnil makedonskega filma, v katerem je igral fant, za katerega se mi je zdelo, da nosi v sebi tisto, kar sem si želel v svojem filmu. Tako smo Marka morali naučiti govoriti slovensščino in bosanščino ter še igrati na violino. Na srečo je imel Marko že izdelan profesionalen odnos do dela. Želel si je dobre vloge, kar se za otroka precej ne navadno. Pol leta je zelo intenzivno delal in se pripravljaval na vlogo, veliko smo vadili skupaj. Nastajanje filma se je zaradi dolgotrajnega iskanja in zahtevnih priprav precej zavleklo, a drugače ni šlo.