

SLOVENSKEMU FILMU LJUBEZEN PRISTOJI

NOVI FILM METODA PEVCA ODLIKUJEJO ODLIČNA REŽIJA,
SCENARIJ IN IMENITNI IGRALCI.

GORAN VOJNOVIĆ

Estrellita – pesem za domov se začne s smrtjo priznanega ljubljanskega violinista Mihaela Fabianija. Metod Pevec spremlja njegovo ženo Doro, ki se v bolnišnici sooča s svojo izgubo, po pogrebu pa ugotavlja, da za pokojnikom izmed tisočih, ki so hodili za krsto, nihče ni potočil solze. Nihče, jo popravi sin Julijan, razen nekega fanta, za katerega pa ne veda, kdo je. A ta fant, Amir, se kmalu pojavi na njenem domu in Dora začne razkrivati skrivno življenje svojega soproga. Mihael je namreč z Amirjem pogosto nastopal v gostilni Sevdah, kjer sta skupaj izvajala bosanske sevdalinke, poleg tega pa je imel dolga leta tudi skrivno razmerje z mlado violinistko Ignacijo.

Do tu je film nekoliko zadržan in se v večji meri zadovolji s hladnim podajanjem informacij, za povrh pa še prikljče v spomin Krzysztofa Kieslowskega, saj ima zgodba njegovega filma *Modra* (Trois couleurs: Bleu, 1993) zelo podobne nastavke. A Pevec v nadaljevanju svoj film vendarle zasuka v drugo smer. Lahko bi rekli, da film v resnici steče, šele ko se v njem pojavi Amirjeva mati Sabina, mlada brezposelna Bosanka. Dora Sabini prinese Estrellito, slavno Mihaelovo violino iz bosanskega lesa, ki bo odslej Amirjeva last, vse dokler bo ta igral nanjo in se resno posvečal glasbi. Za njegovo učiteljico pa Dora najame prav Ignacijo.

Pozornost filma se nato obrne k Amirju, Sabini in njenemu možu Izetu, gradbenemu delavcu, ki se v gostilni Sevdah prepogosto vdaja pijači in igralnim avtomatom, medtem ko sta s Sabino vse bolj odtujena. Estrellita v družino vnese nemir, mešanico radosti in nejevere, predvsem pa strahu, da bo sreča vse prehitro minila. Ko Dorin sin Julijan zahteva violino nazaj, da

bi jo prodal in denar vložil v produkcijo lastne elektronske glasbe, mu Sabina namesto glasbila ponudi kar sebe in svoje telo.

Del filma, v katerem se v preprosto bosansko družino postopno tihotapi vse večji nemir in Mediha Izetu prizna, da je v zakonu nesrečna, je nedvomno najmočnejši del *Estrellite*, pa tudi Pevčevega dosedanjega ustvarjanja. Prizor za prizorom je ta neverjetna mešanica življenjskega razočaranja, obupa, žalosti in ljubezni posredovana na filmsko dovršen in odmerjen način. Pevec pripoveduje prek zgovornih detajlov, prek pogledov. Besede so skrbno izbrane. Mediha Musliović in Senad Bašić milo rečeno blestita v vlogah zakoncev, ki so ju težavne življenjske razmere in neprestana eksistencialna vprašanja utrudili do te mere, da nimata več moči za medsebojno skrb in ljubezen. Njuno življenjsko zgodbo zlahka beremo z njunih obrazov.

Sabinino in Julijanovo nenavadno razmerje je zato na neki način logična posledica Sabininega izžetega odnosa z Izetom, a mu režiser žal nameni premalo prostora. Odvije se prehitro, da vsaj na začetku ne bi delovalo preveč filmsko nastavljeno. Manjka bolj dodelano in postopno prehajanje iz ciničnega, celo podlega Julijanovega izkoriščanja Sabinine nesreče v nekaj, kar ob koncu zadiši celo po obojestranski navezanosti. Na srečo ta del filma rešuje zelo dober prizor, v katerem se po spolnem odnosu ne Julijan ne Sabina ne moreta prav odločiti, ali bi najnovejši obrok Sabininega »odplačevanja« še enkrat zapisala v Julijanov blokac z dolgovi ali pa bi temu odplačevanju naposled le rekla ljubezen. »Ovo što mi radimo, radi se za pare ili iz ljubavi. Zato podpiši. Ili hoćeš reći, da si se zaljubio,«

reče Sabina Julijanu, preden ta, kot bi se nenavadne ljubezni ustrašil, na hitro podpiše in tako zaključi njuno zgodbo.

Ce je *Estrellita* film o ljubezni, v njenih različnih pojavnih oblikah, potem je morda res nekoliko problematično, da nekatere ljubezenske zgodbe zgolj nakaže, kot na primer tisto z Amirjevo prvo ljubeznijo do Nine, dekleta, ki ga med vajami spremlja na klaviro. Ob izredno močni zgodbi Sabine in Izeta se pravzaprav zdi, da vse druge, vključno z ljubezenskim trikotnikom med Doro, pokojnim Mihaelom in Ignacijo, ki se izrisuje skozi srečanja Dore in Ignacije na Amirjevih vajah, igrajo zgolj manj pomembne stranske vloge, nekakšne okrasne prigode v tem ljubezenskem mozaiku. Zgodba Sabine in Izeta s svojo neposredno mesenostjo in strastno igralsko interpretacijo enostavno zasenči vse ostale in prevlada do te mere, ko druge le težka opravičijo svoj čas in prostor v filmu, čeprav je dramaturško scenarij zelo elegantno izpeljan in se te zgodbe v osnovi lepo dopolnjujejo.

Tako se v gledalčevih očeh film ne zaključi z Amirjevo zmago na glasbenem tekmovanju ali z Dorino pomiritvijo z Mihaelovim skrivnim življenjem in sproščenim vstopom v gostilno Sevdah, temveč s Senadovim odhodom. Ta odhod je premišljeno pripravljen, po vsem dogajanju se zdi edina logična rešitev, a je predvsem narejen z občutkom, tako da ne pade v patetičnost, ki bi ob manj spretni izpeljavi končnega pogovora med Sabino in Izetom lahko hitro prevladala in pokvarila končni vtis filma. A se Metod Pevec še enkrat izkaže kot režiser, ki se zna pri najbolj delikaten in občutljivih prizorih odmakniti na pravo razdaljo in ki po nepotrebnem ne vsiljuje lastnih komentarjev





TEA

NAGRADA FILMSKE KRITIKE ZA NAJBOLJŠI FILM
10. FSF, ZA JASNO VIZIJO IN USTVARJALNI
POGUM. EKRAN PA JE NA TEO POGLEDAL SKOZI
PRAVLJIČARSE OČI.

PETRA SLATNIŠEK

oziroma lastnega odnosa do dogajanja na platnu.

Kljub temu se pri ogledu filma nekajkrat zazdi, da bi si Pevec vseeno lahko privoščil več poguma pri podajanju svoje zgodbe, na način, da bi se podal globlje v čustveni svet svojih junakov, pa čeprav bi šel morda pri tem kdaj čez, kot radi rečemo. Lahko bi tudi v glasbenem smislu pustil več prostora bosanski sevdalinki, ki se nikoli ne prebije v ospredje, temveč jo le nekajkrat zaslišimo v ozadju. Prvič se priložnost ponuja ob Dorinem prihodu v Sevdah v trenutku, ko Amir igra na odru, Izet pa popiva v drugem kotu gostilne, drugič pa ob samem koncu filma, ki se konča v Sevdahu, kjer se zbere večina junakov. A tega režiserju seveda ne gre očitati, saj gre za njegov legitimen avtorski pristop in odločitev, ki jo sam utemeljuje z bojaznijo, da bi zašel v kič in s tem, da je film *Estrellita* v prvi vrsti namenjen slovenskemu gledalcu.

S filmom *Estrellita* – pesem za domov smo torej dobili zrelo avtorsko filmsko pripoved, ki je v svoji obravnavi ljubezni dovolj kompleksna, da ne izpade kot le še ena v nizu prežvečenih ljubezenskih zgodb, temveč se uvrsti med vrhunce sodobnega slovenskega filma, kjer se, resnici na ljubo, kar tare filmov o ljubezni. Ob *Ruševinah* (2004, Janez Burger), *Kratkih stikih* (2006, Janez Lapajne), *Pod njenim oknom* (2003, Metod Pevec), *Šelestenju* (2002, Janez Lapajne) in drugih *Estrellita* dokazuje, da slovenskemu filmu ljubezen še kako pristoji.

Tea je filmska (čudežna) pravljica in (verjetna) pripovedka obenem. Gozd si s skratki delijo desetletni Martin (Nikolaj Burger), njegov deda (Aleksander Krošl) ter starša Alenka (Manca Dorner) in Samo (Marko Mandič). Večkrat je bilo slišati, da je *Tea* pravljica. Čemu gre za pravljico? Družina živi sredi narave podobno, kot živijo liki v čudežnih pravljicah – v pradavnem gozdu, kjer v krošnjah šumijo predniki, kot pravi deda, ki igra pomembno stransko vlogo, izjemno sorodno pravljicnemu čudežnemu pomočniku. Pomočnik živi najgloblje v gozdu in pravljicnemu junaku pomaga odkrivati skrivnosti narave, življenja in medsebojnih odnosov. Uči, da gozd niso samo drevesa. Ko junak prejme čudežno sredstvo, ki mu pomaga odkriti resnico, pomočnik odide. Najbolj na (čudežno folklorno) pravljico spominja odnos do narave. Pravljичno je predvsem biti v naravi in ji prisluhniti. Pravljичno je objemati gozd, vendar le toliko, kolikor ga je moč objeti od blizu, z rokami in srcem.

Režiserka in scenaristka Hanna Slak je skupaj z mojstricama fotografije (Karina Kleszczewska) in zvoka (Hanna Preuss) filmske substance zajemala neposredno iz narave, brez večjih

dodatnih digitalnih efektov, kakršnih običajno mrgoli predvsem v hollywoodskih ekoloških filmskih pravljicah. Slednje pokažejo zgolj umetno ustvarjen prostor, ki je vizualno podoben naravnemu in ne pripoveduje o gozdni biti. Doživljanje naravnega je drugačno in posledično je perspektiva povsem druga, tudi kamere. O pravi pravljici lahko govorimo le tedaj, kadar so njeni liki z naravo povezani najintimneje, kot v *Tei*. Kadar so celi prežeti z njo in brez nje ne obstajajo in še pomembneje, kadar niti narava brez človeka v njem ne obstaja. Narava v takšnem primeru ne more biti objekt opazovanja in zato je kamera ne beleži kot panoramske pokrajine. *Tea* je daleč od pogostega novoveškega opazovanja narave z linearno perspektivo, ki jo Albrecht Dürer opiše kot *pogled skozi okno* in kakršno pogosto gledamo v filmskih naravah. Oddaljeno opazovanje narave kot pokrajine in ne kot človekovega intimnega okolja je povezano z zaznavanjem narave *tam nekje daleč*, kar nam vzbuja prijetna, melanholična in tudi prisvajalna občutja. Narava v takšnem primeru deluje samoobnavljajoče, kot nekaj samostojnega, od človeka neodvisnega, zaradi česar si jo lahko ta podredi. Da bi lažna filmska pravljica prikazala to zgolj imaginarno panoramsko naravo oziro-