

# Fašisti raus!

O filmu Piran - Pirano  
Matic Kocijančič

Celovečerni prvenec mladega scenarista in režiserja Gorana Vojnoviča je tudi prvi slovenski film, ki se resneje sooča s problematiko povojnega nasilja v naši deželi. Tega se loti z domiselnega izhodišča: poslušuje se izrazito osebnih zgodb, ki so pomenljive po sebi; njihova umestitev v (po)vojni čas jih ne tvori, ampak zgolj zasučje v nepričakovano smer.

Ta strategija ustvarja kontrast z veliko zgodbo, ki okviri usode protagonistov. Napetost med intimnim in historičnim je v svojih najuspešnejših filmskih manifestacijah sposobna zamajati ustaljena zgodovinska prepričanja in etnične predsodke, kar je razvidno tudi kot ena izmed poglobitvenih režiserjevih tendenc. Ne po naključju. Strategija orisa večjih zgodovinsko-političnih problemskih sklopov z marginalnimi usodami, ki se jih dotikajo le v bežnih srečanjih, je namreč izraziti trend sodobnega filmskega ustvarjanja sploh (v prejšnji številki *Ekrana* smo lahko brali članek Špele Barlič o opusu Elie Suleimana, ki na podoben način tematizira usodo palestinskega naroda).

*Piran - Pirano* (2010) odlikuje predvsem nekaj zanimivih scenarističnih zamisli, med katerimi izstopa alegorična igra z Veljkovim (Mustafa Nadarevič) paničnim strahom pred vodo. Gre

za ostarelega bosanskega partizana, ki je v mladosti sodeloval pri osvoboditvi mesta, v njem pa ga je nato zadržala ljubezen do Slovenke Anice (Nina Ivanišin). Veljkov odpor do morja, ki ga je povzročil način usmrtnitve njegove družine, Vojnovič spretno poveže z junakovim iskanjem izmikajoče se identitete Pirančana. Ta centralna točka filma preko večplastne simbolike na izviren način zastavlja gledalcu vprašanje, kaj pomeni biti doma.

Aničin očenaš za »sovražnika« v enem izmed zadnjih kadrov filma nas sicer spomni na podobno sceno v *Katinu* (Katyn, 2007, Andrzej Wajda), vseeno pa z utemeljitvijo junakinje, da ostaja komunistka in ateistka, prikaže simpatično iskren odtekanek bežnega metafizičnega preseganja logike naših in vaših, ki je v *Katinu* dosežen s prekinitvijo molitve pri besedah: »Odpusti nam naše dolge, kakor tudi mi odpuščamo svojim dolžnikom.«

Nagrada za najboljši scenarij, ki jo je film prejel na letošnjem FSF, prikrito sporoča, da so režiserski posegi v naracijo zgolj v drugem planu. To je na začetku neopazno, sčasoma pa postane moteče, predvsem zaradi razvlečene minutaže filma, ki se



brez potrebe približa dvema urama. Nekaj scen je zrežiranih celo izrazito nespretno. Prizor v zapuščenem stanovanju, kjer se mlad Italijan Antonio (Francesco Borchi) skriva pred krvoločnimi partizani, ni le klišejski, ampak je v podobni strukturi ponovljen kar trikrat. Prvič, ko se skriva pred celo enoto, drugič, ko se skriva pred partizanko Anico, in tretjič, ko se skupaj z Anico skriva pred »komandantom« (Peter Musevski). Vsakokratni odmev tega prizora je izrazito predolg. Cinefile bi utegnili zmotiti tudi scena, v kateri Antonio uprizarja igranje na klavir brez dotikanja tipk, razpet med željo igrati in strahom biti slišan. Motiv je namreč preblizu antologijskemu prizoru iz *Pianista* (The Pianist, 2002, Roman Polanski).

Film nakaže ambicijo za umestitev v širši mednarodni kontekst »spravnih« projektov, med katerimi je v zadnjih letih najbolj prepričal omenjeni *Katin*, ki ga je posnel sin enega od oficirjev, umorjenih v Katinskem gozdu. Vojnoviču je treba priznati, da je kot prvi slovenski režiser pokazal (še vedno) tabuizirano brutalnost, ki je pogosto spremljala zmagoslavne pohode osvoboditeljev, ni pa v primerljivi luči osvetlil fašističnih zločinov, ki so tej nasilnosti – vsaj do neke mere – botrovali. Flashback tehnika, ki nam omoči zariše poboja Aničine in

Veljkove družine, se kot edini pravi (režijski) poseg izkaže za zgrešenega. Zasenči in abstrahira namreč tisto, kar bi moralo biti prikazano najbolj konkretno in eksplicitno. Partizanski teror se dogaja tukaj in zdaj, fašistične likvidacije pa izpadejo kot samostojne akcije razjarjenih kmetov v šestnajstem stoletju nekje na obrobju Transilvanije.

Tudi tu bi se avtor lahko zgledoval po *Katinu*, ki poleg duhovnega presežka deluje katarzično prav zaradi dokumentarističnega soočenja z nasiljem, za katerega ne terja maščevanja ali kakršnega koli poplačila, obenem pa ne pristane na vsebinsko ali estetsko mistificiranje sovjetske morije.

Vojnovič je dokazal, da je poln zanimivih idej, ki so prevedljive v tekoč filmski jezik, četudi mu ta odločilen korak v prvem poskusu še ni povsem uspel. Film očara in nasmeje občinstvo s svojo okvirno zgodbo, medtem ko s prikazovanjem povojnega Pirana, ki je tako po vsebini kot po trajanju osrednji del filma, pogosto izvleče napačne karte. Pri bodočih projektih mu je želeli predvsem več režijske drznosti, kar v privlačnem vizualnem horizontu uspešnice *Čefurji raus!* ne bi smel biti prevelik problem.