

# Goran Vojnović nacionalni projekt

Goran Vojnovič, režiser filma *Piran – Pirano*, je v nedavnem intervjuju med drugim izjavil: »Kar pa zadeva samo željo po pripovedovanju resnih zgodb, je to tudi stvar družbene odgovornosti. Film je draga zadeva, ki pri nas zaradi majhnosti trga nikdar ne povrne vloženega denarja. Obravnavanje za družbo pomembnih, ali še raje bolečih tem, je zame eden izmed načinov, da tej družbi na nek način povrnem njen vložek.«<sup>1</sup> Urednik Samo Rugelj je v uvodniku te številke revije izrazil svoje navdušenje nad to izjavo, saj se, kot pravi, sam že več let pogovarja s slovenskimi filmskimi režiserji, pa ni še nikoli slišal česa podobnega, razen morda pri Matjažu Klopčiču in njegovem filmu *Ljubljana je ljubljena* (2005). Ob tem dodaja, da je pri ostalih režiserjih ponavadi prevladovalo nekakšno samoljubje, to, da jim je filme (so)financirala družba, v kateri živijo, pa je bilo zanje pač nekako logično in samoumevno.

Tako kot Rugelj sem bil nad Vojnovičevo izjavo nemalo presenečen tudi sam, a iz povsem drugačnih razlogov. Aspiracija, da želi režiser s filmom družbi povrniti njen finančni vložek, je za tako mladega režiserja izjemno neobičajno pojmovanje filmske umetnosti. Problem je seveda v tem, kaj konkretno Vojnovič misli pod besedo »družba«. V neki posplošujoči retoriki je morda s tem res mislil celotno slovensko okolje, precej bolj težavno pa je to, da se s tem v prvi vrsti zahvaljuje povsem konkretnemu javnemu skladu, ki je njegovo ustvarjanje financiral kljub ocenam vrste strokovnih komisij, in pa še toliko bolj povsem konkretni ministrici za notranje zadeve, predstavnici vladajoče leve politične opcije, ki od incidenta pred dvema letoma v tipični sponzorski gesti ne zamudi izraziti podpore mlademu režiserju. Ali se ob teh dejstvih in neomajni medijski podpori sploh zavedamo, v kako čudne vode je zašla obravnava Vojnovičevega umetniškega ustvarjanja in da gre s tem posredno za podpiranje netransparentne institucionalne prakse, ki v neki zreli državi ne bi smela imeti prostora?

Zdi se, da je Goran Vojnovič v zadnjih dveh letih postal svojevrsten »nacionalni projekt«, sicer ne ravno načrtovan, pa kljub temu z zanesljivim javnim, institucionalnim in medijskim vetrom v hrbet. Njegova avtorska figura je po incidentu decembra leta 2008, ko je v. d. generalnega direktorja policije Matjaž Šinkovec podpisal predlog za Vojnovičev pregon, zaradi avre krivičnosti sprožila trend javne podpore, postala pa je tudi tema diskusij po celotnem političnem spektru – v ministru zato, ker je le-to želelo popraviti svojo napako, v opoziciji pa, ker je bila to izvrstna priložnost za prilivanje goriva njihovemu avtomatizmu kategoričnega nasprotovanja vsemu, kar reče in naredi vladna garnitura. A ključno je vendarle bilo javno mnenje, ki je po tem, ko je prodaja romana *Čefurji raus!* preseгла vsa pričakovanja, služilo kot argument legitimizacije sleherne, še tako sporne institucionalne poteze v njegovo korist.



Razmislimo malce o logiki te povezave in kaj to pomeni za slovenski film. Vojnovičevi intervjuji so polni »spodrsrljajev«, ki nakazujejo sprevrženo logiko njegovih javnih financerjev. V še enem intervjuju za MMC RTV Slovenija je denimo na vprašanje, če bi bil *Piran – Pirano* posnet, tudi če romana ne bi bilo, povedal: »Tega pač ne bomo nikoli vedeli, čeprav sam verjamem, da bi do snemanja slej ko prej vendarle prišlo. Je pa res, da pri izbiri projektov pri nas vpliva tudi zaupanje v režiserja in da so imeli pri tem Čefurji zagotovo določeno vlogo.«<sup>2</sup> Pri tem se postavlja vprašanje, kaj točno naj bi v tem primeru, ko imamo pred sabo filmskega režiserja, ki še ni posnel nobenega celovečernega filma, pomenilo »zaupanje v režiserja«? So

1 Rugelj, Samo (2010): »Prihaja celovečerni prvenec režiserja Gorana Vojnoviča: intervju z Goranom Vojnovičem, režiserjem filma *Piran – Pirano*.« *Premiera*, l. 11, št. 204, str. 4–5.

2 L. Š., A. J. (2010): »Vojnovič: Pojavil se je celo očitak, da je *Piran – Pirano* film za množice.« Spletni vir: <http://bit.ly/cL1KBH>



morda njegove režiserske sposobnosti bile tako vidne v romanu *Čefurji raus!*, da se je Filmski sklad odločil filmskemu prvencu na slepo podariti 920.000 evrov? Njegovi kratki filmi, kot je denimo *Kitajci prihajajo* (2009), tega ne izkazujejo, saj vsak, ki malce podrobneje spremlja Festival slovenskega filma, ve, da v Sloveniji vsako leto kratkih filmov takšne kakovosti, tudi iz študentskih vrst, dobimo kar precej. »Zaupanje« pa je danes potemtakem kategorija, ki prevlada pri izboru prijavljenih projektov, namesto tradicionalnih in na stroki temelječih dejavnikov, kot sta kakovost in izvirnost. Vojnović je verjel, da bo do snemanja v vsakem primeru prišlo, ker mu je verjetno bilo jasno, da če narediš nacionalni ep na temo II. svetovne vojne, nekakšno odo multikulturalizmu (ki, mimogrede, neverjetno ustreza prav liberalnim nazorom skesane levice), potem pač z gotovostjo veš, da boš dobil sredstva za svoj ne ravno poceni filmski projekt. Po drugi strani pa, če ti je ime Mitja Okorn in želiš multikulturalnost zajeti z vidika žanra in ga prežeti z motivi kriminalnega podzemlja, nasilja in necenzuriranega uličnega žargona, se lahko kljub temu, da je tvoj nizkoporačunski celovečerni prvenec v kino privabil lepo število gledalcev, za sredstva kar obrišeš pod nosom. Ni kaj – ko bomo po ukinitvi Filmskega sklada pogledali v njegovo zgodovino, bo bolj ali manj jasno, da njegova vloga ni bila le tista objektivnega razdeljevanja javnih sredstev za avtonomno umetniško ustvarjanje, temveč tudi tista institucionalnega *gatekeeperja* – pristranskega filtra, skozi katerega ljudje in kulturni objekti prehajajo po spreminjajočih se ideološko-političnih in (malce bolj konstantnih) nacionalnih vrednotah. Ne samo, da javno financirani filmski projekti

ne smejo kršiti z zakonom predpisanih načel pornografije, nasilja, določenih političnih stališč – skratka vsega, kar naredi marsikateri film tako zanimiv – ampak so od osamosvojitve naprej realizirani projekti igrali bistveno vlogo pri promoviranju vnaprej določenega pojmovanja filmske umetnosti in, kot smo videli, včasih tudi vprašanja nacionalnega interesa in političnih vplivov. Ta izhodiščni paradoks Filmskega sklada in predvsem posledica, ki jo tovrstni zunanji vplivi prinašajo, gre nedvomno na škodo slovenskega filma, če ima seveda stroka ob domnevno nacionalnem pomenu takšnih projektov sploh kaj besede pri njegovem vrednotenju. Kajti zdaj smo s *Piranom* dobili film, ki ga bodo resni filmski kritiki le stežka spoznali za dobrega, in filmskega režiserja, čigar režiserske sposobnosti so, vsaj v tem zgodnjem trenutku njegove kariere, zelo vprašljive.

Razlog, zakaj se Vojnović kaže kot precej neobičajna avtorska figura je tudi generacijski. Izpostaviti velja, da predstavlja s filmom *Piran – Pirano* starostni prelom s prvo generacijo poosamosvojitvenih režiserjev, tisto simbolno točko, ko je do za naše razmere visokoporačunskega filmskega projekta na veliki sceni prvič prišel bistveno mlajši režiser (letnik 1980) od generacije, ki je slovenskemu filmu vladala do sedaj, in katerih jedro tvorijo režiserji, rojeni v 60. letih minulega stoletja.<sup>3</sup> Zato se zdi nenavadno, da njegova avtorska figura, očitno mlajša od režiserskih kolegov, ne predstavlja nikakršnega tematskega in

3 Natančneje: Miha Hočevar (1963), Damjan Kozole (1964), Janez Burger (1965), Andrej Košak (1965), Maja Weiss (1965), Jan Cvitkovič (1966), Janez Lapajne (1967), Igor Šterk (1968).

slogovnega preloma ali vsaj vnosa neke mladostniške svežine in zanosa naproti filmu starejših generacij. Ravno nasprotno – če lahko *Piran – Pirano* v tem smislu lociramo v kakšno konkretno obdobje v zgodovini slovenskega filma, potem se ta film identificira s filmi še starejše generacije, konkretnije z Vibinimi produkcijami s konca 80. let, ki so z naslanjanjem na literarni realizem, zgodovinsko kostumografijo in insceniranjem povojnih dogodkov – kot se je takrat izrazil *Ekranov* kritik Peter M. Jarh, »narod stale velike denarje za prazen nič.«<sup>4</sup>

Mar ni to na nek način narobe svet, če razmislimo, kaj generacijski prelomi pomenijo v svetovni zgodovini filma? Ne samo tematsko, temveč tudi v uporabi filmskega jezika, da o političnih in estetskih prelomih od ustaljenih, konzervativnih, »žlahtnih« tradicij sploh ne govorimo. V času francoskega novega vala bi bila na primer izjava mladega režiserja pri 30 letih o tem, da želi v maniri politične korektnosti vrniti okolju nekaj tistega, kar mu je dalo, in s tem imeti v mislih institucije javnega financiranja, nekaj povsem nezaslišanega. Kaj bi na to rekli na primer mladi François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol in drugi, katerih verbalne in kritične obračune z režiserji *cinéma de papa* danes pojmujejo kot konstitutivne za filmsko umetnost, kot jo poznamo? Za ilustracijo neposrednosti, ki jo je ta kritika dosegala: François Truffaut je denimo v enem svojih ikoničnih konfliktov Clauda Autant-Laraja oklical za buržoaznega režiserja, razvajenega z denarjem, in mu na eni



izmed filmskih projekcij osebno zažugal: »Če ne bi bil tako star, bi ti zlomil vrat!«<sup>5</sup> Nihče ne pričakuje, da bomo takšne konflikte kdaj videli v slovenskem prostoru, se je pa tovrstno generacijsko distanciranje, ne vedno nasilno in tudi ne nujno žaljivo, v evoluciji filmskega medija pokazalo kot eno osnovnih gonil njegovega razvoja skozi čas.

Ali se slovenski film potemtakem razvija po drugačni logiki? Upajmo, da ne: v interesu slovenske kinematografije bi moralo biti, da se film *Piran – Pirano* prepozna kot slepo ulico tako v smislu načina njegovega financiranja kot v režiserjevem kratkem filmskem opusu. Film bo medtem s svojimi slabostmi že sam poskrbel, da se bo vzpostavila določena distanca do mrka kritičnega diskurza, ki je pretekli dve leti obkrožal njegovega avtorja. Prijaznemu in dostopnemu mlademu režiserju pa bo to, upajmo, dalo misliti, kako naj v svoja filmska dela bolj prepričljivo uvede svoj osebni avtorski podpis, element, ki je zaradi vpisovanja širših ideoloških okvirjev ter instrumentalizacije v njegovem prvencu za zdaj očitno odsoten.

Film *Piran – Pirano* je na 13. FSF prejel vesno za najboljši scenarij (Goran Vojnovič), za glavno žensko vlogo (Nina Ivanišin) in za montažo (Janez Bricelj). Na sporedu slovenskih kinematografov je od 7. oktobra 2010, konec oktobra pa se je začela tudi njegova distribucija v Bosni in Hercegovini.



5 Philippe, Claude-Jean (1967): »Un Objectif et un festival maudit.«, cv: Andrew, Dudley (1978): *André Bazin*, New York, Oxford University Press, str. 157.