

PARTIZANSKI FILMI IN PARTIZANARICE: ANALIZA ŽANRSKIH PRVIN JUGOSLOVANSKEGA PARTIZANSKEGA FILMA**

Povzetek. Filmi na temo partizanskega boja med drugo svetovno vojno so se snemali celotno obdobje socialistične Jugoslavije. Ker je bilo to obdobje razmeroma dolgo in ker so se v tem času močno spreminjali politični, socialni in estetski konteksti, so bili filmi, ki so nastali v tem času, neogibno raznoliki. Avtor prispevka se posledično sprašuje, ali je glede na to sploh mogoče govoriti o jugoslovanskem partizanskem filmu kot konsistentnem žanru? Da bi odgovoril na to vprašanje, analizira najpomembnejše celovečerce s partizansko tematiko. Tu ugotavlja, da so jugoslovanski partizanski filmi preveč heterogeni, da bi jih povezovalo karkoli drugega od njihove vsebine same, se pravi partizanskega boja. Ker na drugi strani med vsemi posnetimi partizanskimi filmi izstopajo spektakularni akcijski celovečerci iz sedemdesetih let (obdobje t. i. »rdečega vala«), za katere je vendarle značilna izrazita stilistična koherentnost, avtor nadalje ugotavlja, da so znotraj tega širokega filmskega okvira žanrsko konsistentni vsaj ti filmi. Da bi jih ločil od partizanskih filmov nasploh, jih poimenuje partizanarice, pri čemer ga v drugem delu besedila zanima, katere so formalne in vsebinske žanrske značilnosti tega segmenta partizanskih filmov. Odgovora na to vprašanje se loteva s pomočjo strukturalistične metode, ki jo je za analizo filmskih žanrov razvil Will Wright. Konkretno mu analiza priča tako o močnih strukturnih analogijah med tema žanrom hollywoodskega vesterna in partizanarice kot tudi na strukturno konsistentnost partizanaric samih.

Ključni pojmi: *partizanski film, partizanarica, žanr, western, strukturalizem, Jugoslavija*

* Dr. Peter Stankovič, izredni profesor na Fakulteti za družbene vede, Univerza v Ljubljani.

** Izvirni znanstveni članek.

Uvod

Zdi se, da jugoslovanski partizanski filmi doživljajo svojevrstno renesanso popularnosti: na televizijskih kanalih se pojavljajo partizanske filmske klasike, kot so na primer Bitka na Neretvi, Sutjeska, Uzička republika, Vrhovi zelengore, Povratak otpisanih in podobne, vse več tovrstnih filmov je mogoče najti na prodajnih policah z DVD-ji, med mladimi, tudi takšnimi, ki socialistične Jugoslavije niti doživeli niso, pa je tudi zaznati vse več zanimanja za partizansko vstajo in filme, ki so bili posneti o tem obdobju jugoslovanske zgodovine. Glede na to, da so jugoslovanski partizanski filmi pomemben del filmskih zgodovin držav, ki so po razpadu federacije vzniknile na njenih prostorih v devetdesetih letih 20. stoletja, je to vsekakor dobro, toda ob tej priložnosti se velja vprašati, kaj jugoslovanski partizanski film sploh je. Na prvi pogled gre za zelo izčiščen žanr, ki ga poleg same tematike, ki seveda zadeva partizanski boj proti okupaciji, zaznamuje še niz žanrskih konvencij in stilističnih posebnosti, toda nekoliko podrobnejši pogled hitro pokaže, da je v približno štiridesetih letih, kolikor časa so se snemali partizanski filmi, v tem okviru nastalo tako zelo veliko tako zelo različnih filmov, da je v resnici vprašanje, če lahko oznaka jugoslovanski partizanski film označi karkoli več od tega, da gre za film, ki je postavljen na prostore bivše SFR Jugoslavije v času druge svetovne vojne.

Da pri razpravah o jugoslovanskem partizanskem filmu ne bi preveč impresionistično skakali med različnimi priložnostnimi razumevanji partizanskih filmov, bomo v pričujoči razpravi poskusili rekonstruirati zgodovino jugoslovanskega partizanskega filma. Namen tega poskusa je predstavitev kompleksnosti fenomena tega korpusa filmskih stvaritev, s tem pa oblikovanje analitično konsistentne raziskovalne platforme, na osnovi katere bi bilo sploh mogoče začeti z razpravo o partizanskem filmu kot žanru. Teza, ki jo bomo na osnovi tega pregleda razvili, je, da je v jugoslovanskem partizanskem filmu v resnici mogoče identificirati vsaj nekaj izrazitih žanrskih značilnosti, vendar pri bolj ali manj zgolj enem samem – resda najbolj poznanem in priljubljenem – delu te produkcije. V razpravi bomo te značilnosti izpostavili in s pomočjo klasične strukturalistične metode tudi poskusili prepoznati kot stabilno pripovedno (in ideološko) matriko.

Jugoslovanski partizanski filmi

Obdobje socialističnega realizma

Jugoslovanska kinematografija se je po koncu druge svetovne vojne in komunističnem prevzemu oblasti v primerjavi s skromnimi predvojnimi poskusi hitro razvila. Glavni razlog za to je bilo leninovsko prepričanje, ki

ga je prevzela tudi Komunistična partija Jugoslavije, da je film spričo svojih propagandnih potencialov najpomembnejša, vsekakor pa družbeno najkoristnejša umetnost (za več o tem glej: Haynes, 2003: 31). Nova oblast je tako že takoj po osvoboditvi pričela z velikopoteznimi vlaganji v filmsko industrijo, ki so med drugim vključevala izgradnjo velikega filmskega mesta (Filmski grad) na Košutnjaku, gozdnatem primestju Beograda, osnovanje filmskih studiev po republikah (v vsaki je bil predviden eden), ustanovitve filmskih šol (najprej v Beogradu in Zagrebu, kmalu pa je sledila tudi Ljubljana), vzpostavitev resnega filmskega mesečnika *Film*, opremljanje in izgradnjo številnih kinodvoran (Goulding, 2002: 4–5), ne nazadnje pa tudi organizacijo filmske proizvodnje v okvirih ambicioznih petletnih načrtov. O resnosti namena izgraditve domače kinematografije priča že dejstvo, da je Jugoslavija v letih po vojni za film namenila več kot desetkrat več sredstev, kot jih je bilo tej dejavnosti namenjenih pred vojno (Goulding, 2002: 7).

Prvi celovečerni filmi, ki so prišli iz jugoslovanskih studiev po vojni, so bili brez izjeme partizanski. V času povojne izgradnje novega socialističnega sistema, utemeljenega na partizanski zmagi med vojno, zelo drugače verjetno niti ni moglo biti, toda prvi jugoslovanski povojni film, koprodukcija s Sovjeti, ki naj bi jugoslovanske filmske kadre naučili snemati filme, *U planinama Jugoslavije*¹ (*V gorah Jugoslavije*)² (Abram Matvejevič Room, 1946), je bil prava polomija. Le nekoliko bolje sta jo odnesla tudi prva popolnoma »domača« izdelka, srbska *Slavica* (Vjekoslav Afrić, 1947) in hrvaški *Živjet će ovaj narod* (*Živelo bo to ljudstvo*) (Nikola Popović, 1947) (glej Škrabalo, 1998: 159–165). Oba sta med občinstvom sicer doživela razmeroma topel sprejem, toda filmska kritika ni mogla spregledati njune ideološke naivnosti in tehnične okornosti. Po vseh teh spodrseljajih je hitro postalo jasno, da na takšen način jugoslovanska kinematografija ne bo prišla daleč. Nekaj optimizma je zavelo po uspehu filmsko nekoliko prepričljivejšega prvega slovenskega partizanskega poskusa, *Na svoji zemlji* (France Štiglic, 1948), toda tudi ta se je hitro polegel, saj je bil naslednji Štigličev partizanski film, *Trst* (1950), kljub veliki investiciji in prizadevanju (film so na Reki snemali celih 137 dni), popoln neuspeh. Ker je bil izplen iz obsežnih državnih vlaganj v filmsko industrijo torej razmeroma majhen, se je jugoslovanska država že na začetku petdesetih pričela pospešeno umikati iz svoje najprej zelo velikodušno zastavljene pokroviteljske vloge.

Za partizanske filme obdobja takoj po osvoboditvi je značilno, da svojo formo v resnici šele iščejo in da stilistično bolj kot na kakšnih izdelanih konvencijah partizanskih filmov gradijo na splošnih načelih socialističnega realizma. Zormanova socialistični realizem v literaturi opredeljuje z

¹ *V ruščini* *Uragan na Balkanah*.

² *V besedilu bomo ob prvih omenjanjih filmov, ki niso slovenski, v oklepajih dopisovali njihove prevode.*

značilnostmi, kot so patos graditve novega družbenega reda, popoln optimizem, ki ga ne sme skaliti niti trohica nesoglasja, človek, ki ne doživlja odtujitve (dezalienirani človek), klasična kontinuirana, k akciji usmerjena narativna zgradba, poveličevanje proizvodnega dela, nezaželenost poglobljanja v psihične procese,³ prepredanje tekstov s političnimi parolami, odsotnost ironije, srečen konec zgodb in pedagoška vloga literatov (Zorman, 2007: 27). Avtorica ugotavlja, da »podobna narativna načela glede likov in zgodbene konstrukcije v obdobju socialističnega realizma veljajo tudi za slovenski film« (ibid.), socialistični realizem pa je v tem času seveda zaznamoval v celoti tudi jugoslovansko kinematografijo širše. Popolno prevlado načel te estetike je mogoče pojasniti najprej z vplivom sovjetske kulturne politike (Stalin je na začetku tridesetih let socialistični realizem predpisal kot edini umetniški stil, ki je primeren za proletarsko umetnost), po resoluciji informbiroja in razhodu jugoslovanske komunistične elite s sovjetsko leta 1948 pa je Jugoslavija še nekaj časa poskušala dokazati svojo komunistično pravovernost, med drugim prav z doslednim vztrajanjem pri načelih estetike socialističnega realizma. Jugoslovanske partizanske filme iz tega obdobje je torej mogoče razumeti kot socialistično realistične partizanske filme, čeprav je res, da jih prežema tudi toliko nacionalizma, da se Goulding ne povsem neupravičeno sprašuje, ali ne bi bilo nemara primerneje, če bi jih označili kar kot »nacionalistično realistične« (Goulding, 2002: 2).

Vprašanje seveda je, na kakšen način so različni vsebinski in ideološki poudarki prihajali v filme. V različnih obdobjih so bili verjetno na delu različni mehanizmi ideološkega usmerjanja, od eksplicitne kulturne politike do bolj subtilnih oblik vplivanja na izbiro tem (politika filmskih skladov, ki so bili edini financerji filmske proizvodnje ipd.), toda kolikor je to samo po sebi pomembno, moramo poudariti, da nas na tem mestu zanima zlasti razvoj filmskih konvencij jugoslovanskega partizanskega filma kot takšnega, zaradi česar vprašanje mehanizmov vplivanja puščamo za kakšno drugo priložnost.

Filmska iskanja v petdesetih letih

Po začetnem zagonu, ki ga je s pomočjo velikodušnih investicij novonastale države doživela jugoslovanska kinematografija, se je organizacijski okvir filmske produkcije v začetku petdesetih let dramatično spremenil. Nova oblast je ugotovila, da opotekajoči se jugoslovanski filmi ne opravičujejo velikih vlaganj, tako da se je pričela hitro umikati iz svoje še pred nekaj leti tako zelo vehementno začrtane pokroviteljske vloge. Ob uvajanju delavskega samoupravljanja – poskusa avtentičnega jugoslovanskega odgovora

³ *Liki v smislu kompleksnih osebnosti naj bi se, vsaj po skrajni socialistično realistični doktrini, umikali manihejski tipizaciji na dobre in slabe (Zorman, 2007: 27).*

na po sporu s Stalinom diskreditiran državni socializem – je celotno področje filmske industrije doletela tudi velika reorganizacija, ki je bila verjetno večja kot na kateremkoli drugem področju v družbi (Škrabalo, 1998: 186). Reorganizacija, ki jo je dokončno potrdil l. 1956 izglasovan Osnovni zakon o filmu, je zahtevala ločitev producentov od tehničnih baz, pri čemer so bile slednje v po novi shemi v celoti prepuščene preživetju na trgu. Produkcijske hiše (studii) so imele na svoji strani denar za projekte sicer še vedno zagotovljen iz državnega proračuna, toda vsote so bile manjše, zlasti pa so bile odvisne od uspeha njihovih filmov pri občinstvu (Škrabalo, 1998: 225). Pomenljivo je tudi, da so vsi, ki so bili prej v Državnem filmskem podjetju zaposleni (režiserji, scenaristi, tehnično osebje, igralci ipd.), po novem zakonu postali »svobodni filmski delavci«, v praksi delavci na trgu.

Producentna kinematografija, kakor mnogi spričo prenosa odgovornosti od države k producentom imenujejo obdobje jugoslovanske filmske zgodovine, ki je nastopilo z novo ureditvijo, je veliko prispevala h konsolidaciji republiških kinematografij, ustaliti proizvodnje in vzpostavitvi vsaj približnih standardov kakovosti. Toda prepuščanje producentov trgu je republiške kinematografije hkrati sililo v brezobziren komercializem (financiranje je bilo odvisno od uspeha), ki je s svojimi zahtevami po gledanosti in komunikativnosti močno dušil razvoj umetniških potencialov jugoslovanskega filma. V tem obdobju je posledično nastalo veliko kiča, čeprav je res, da je umikanje države filmskim ustvarjalcem na drugi strani hkrati omogočilo tudi več svobode pri delu. Na presečišču vseh teh silnic se je jugoslovanska kinematografija stilistično in vsebinsko pluralizirala, pri čemer je poleg komedij, satir in akcijsko-pustolovskih filmov, ki so bili glavni žanrski nosilci komercialističnih prizadevanj, v filmskih arhivih iz tega obdobja mogoče najti tudi bolj resne literarne adaptacije in filme v splošnejšem realističnem slogu (Goulding, 2002: 46).

Partizanski filmi tega obdobja se pojavljajo pretežno v kategorijah akcijsko-pustolovskih in realističnih filmov. Med prvimi je najpomembnejše delo srbskega režiserja Živorada (Žike) Mitrovića, ki je z uporabami stilističnih in formalnih prijemov, značilnih za hollywoodske vesterne, močno prispeval k večji dinamičnosti in izrazni gibkosti, s tem pa tudi popularnosti jugoslovanskih partizanskih filmov. Naslanjanje na filmske konvencije hollywoodskih žanrskih filmov je sicer postala ena osrednjih značilnosti domačega partizanskega filma šele v sedemdesetih letih, tako da je treba Mitrovića v tem smislu razumeti kot pomembnega predhodnika kasneje uveljavljene stilistične paradigme. Med njegovimi napetimi in tehnično lepo izdelanimi filmi o partizanskem junaštvu sta najbolj znana Ešalon Doktora M (Odred doktorja M) (1955) in Kapetan Leši (Kapetan Leši) (1960), ki obravnavata partizanski boj proti balistom (albanskim fašistom na Kosovu), ter prav tako uspešen akcijski spektakel Signali nad gradom (Signali nad mestom)

(1960). Na strani bolj resnih filmskih raziskovanj znotraj okvirov realistične estetike je mogoče izpostaviti Veliki i mali (Veliki in mali) (1956) in Sam (Sam) (1959) Vladimirja Pogačiča, Deveti krug (Deveti krog) (1960) Franceta Štiglica, Ne okreči se, sine (Ne obračaj se, sinko) (1956) Branka Bauerja ter Partizanske priče (Partizanske pripovedi) (1960) Stoleta Jankovića. Pogačičeva filma odlikuje psihološki realizem, Deveti krug in Ne okreči se, sine sta filmsko gibka prikaza paranoične atmosfere v okupiranem mestu (oba sta postavljena v Zagreb), v Partizanskih pričah pa režiser, ki je bil sam partizan vse od začetka vojne, s svojim nesentimentalnim prikazom resničnega izkustva v partizanskih enotah celo eksplicitno izziva idealizirajoče podobe partizanstva (Goulding, 2002: 46–52). V tej povezavi so zanimivi tudi partizanski filmi, ki so nastali v tem obdobju v Sloveniji. Medtem ko so Trenutki odločitve (František Čap, 1955) presenetljivo pogumen poziv k narodni spravi, sta Dolina miru (France Štiglic, 1956) in Kala (Andrej Hieng in Krešo Golik, 1957) napol abstraktni simbolistični meditaciji o nesmislu vojne, tako da je kot relativno konvencionalen slovenski partizanski film iz tega obdobja mogoče označiti zgolj Dobri stari pianino (France Kosmač, 1958).

V skladu s povedanim je mogoče zaključiti, da je reorganizacija jugoslovanske kinematografije z začetka petdesetih let skupaj s postopno politično in ekonomsko liberalizacijo družbe prispevala k zelo hitri stilistični diverzifikaciji jugoslovanskih partizanskih filmov. Ti so se v tem obdobju pojavljali v širokem izraznem spektru od skrajno klišejskih akcijskih filmov do povsem resnih obravnav kompleksnosti medvojnega dogajanja v Jugoslaviji, vsaj v nekaterih primerih pa so tudi že vključevali primere umetniško lepo domišljenih abstraktnih filmskih meditacij.

Avtorski partizanski film v šestdesetih letih

V šestdesetih letih se je v Jugoslaviji razmahnil avtorski film. To se je zgodilo pod močnim vplivom francoskega novega vala in uspehov velikih režiserjev evropskega umetniškega filma, toda v praksi so bile stvari seveda kompleksnejše: neposredni povod za premik jugoslovanske kinematografije v bolj resne avtorske vode je bilo zlasti naraščajoče nezadovoljstvo s komercialističnimi ekscesi producerske kinematografije. Še posebej glasno je bilo nezadovoljstvo z eskapistično, ne nazadnje pa tudi filmsko vedno manj relevantno domačo kinematografijo na vsakoletnih Festivalih domačega igranega filma v Puli (Škrabalo, 1998: 315), ki so se do takrat že uveljavili kot središče jugoslovanskega filmskega dogajanja in kjer se je domača filmska politika v nemajhni meri oblikovala kar ob mnogih živahnih družinjah po projekcijah. Pod vplivom zahtev poznavalcev, filmskih delavcev, kritikov in ne nazadnje nezanemarljivega dela občinstva so se producenti postopoma odvrnili od izrazito komercialnih projektov in začeli investirati

v resnejše, umetniško domišljene filme, pri čemer je filmska skupnost izkazano zaupanje povrnila s serijo kakovostnih filmov, ki so Jugoslavijo že v nekaj letih potisnili med evropsko filmsko prvo ligo. Od vsega posnetega je v tujini najbolj odmeval srbski novi film, toda tudi po drugih republikah so se razbohotili pogumni avtorski izrazi v povezavi z vsaj nekoliko modernistično obarvanimi filmskimi iskanji in – ne nazadnje – elementi družbene kritike. Slednja je bila seveda možna zaradi stopnjevanja politične liberalizacije v šestdesetih letih.

V času, ki so ga zaznamovali novovalovska *politique des auteurs* in modernistični eksperimenti, se je tudi jugoslovanski partizanski film močno nagnil v abstraktnejše oziroma umetniške vode. Še posebej v primeru filmov, posnetih v duhu srbskega novega filma, ki se je osredotočal na kritične obravnave t. i. savremenih tema (sodobnih tem), je mogoče zaslediti tudi precej kritike partijskega enoumja in izrazito pristranskih obravnav medvojnega dogajanja, toda filme, ki so se oddaljevali od uveljavljenih poveljevalskih standardov prikazovanja partizanov in partizanske vstaje, so snemali tudi v drugih republikah.

Med najpomembnejšimi avtorsko oziroma umetniško usmerjenimi partizanskimi filmi šestdesetih let bomo izpostavili zgolj nekaj najpomembnejših. Prvi med njimi je prav gotovo *Tri (Tri) Aleksandra Petrovića* (1965), ki je bil med drugim nominiran tudi za tujejezičnega oskarja. Tri je razmeroma abstraktna pripoved o treh vojnih izkustvih navadnega partizana, pri čemer vsako od teh diskretno opozarja na moralne dileme, do katerih neogibno prihaja v vsakem vojaškem spopadu, še posebej če je ta – tako kot je to bilo v Jugoslaviji – kompleksen preplet osvobodilne in državljanske vojne. *Jutro (Jutro) Puriše Đorđevića* (1967) je nadalje zanimiva kombinacija liričnih in ironičnih elementov, ki prikazuje zadnji dan vojne in prvi dan miru z mero izzivalne poštenosti (še posebej veliko negodovanja so sprožali prizori partizanske seksualne razpuščenosti ob prihodu v mesto). Njegovo osnovno sporočilo je, da se bodo temne vojne sence potikale po glavah njegovih udeležencev še zelo dolgo. Čovek iz hrastove šume (*Človek iz hrastovega gozda*) Miće Popovića (1963) pripoveduje o četniškem vojaku, ki se v zakotnem delu Srbije poda na svojevoljen pobijalski pohod. Njegovo početje ima več zveze s krvavimi lokalnimi tradicijami kot s politično in vojaško realnostjo časa, v katerega je postavljen, kulturno politiko pa je poleg tega, da je osrednji lik četnik, pri filmu zmotil enigmatičen simbolizem, zaradi česar ga je moral režiser pred premiero celo dvakrat premontirati. Kljub vsemu je film požel veliko kritiškega odobravanja. Ob prvem prikazovanju v Puli je po koncu predstave v avditoriju najprej zavladala mučna tišina, potem pa se je razlegel gromovit aplavz. Še bolj modernistično abstrakten je bil hrvaški *Kaja, ubit ću te (Kaja, ubil te bom) Vatroslava Mimice* (1967). Film je postavljen v idilično dalmatinsko mesto, pri čemer pod površino pripovedi

o nečlovečnosti fašizma postavlja neprijetna vprašanja o človekovih najbolj temnih impulzih. Precej vznemirjenja je pri kulturni politiki sprožila tudi Zaseda (Zaseda) Živojina Pavlovića (1969), ki provokativno pripoved o razočaranju in na koncu tudi smrti mladega revolucionarnega idealista v povojnem času postavlja v okvir neprizanesljivega prikaza povojnih mahinacij novih (komunističnih) oblastnikov (glej: Goulding 2002, 85–102). Kot filmsko zanimiv poskus preseganja uveljavljenih pripovednih tehnik v partizanskih filmih velja omeniti še slovensko Balado o trobenti in oblaku Franceta Štiglica (1961). V nasprotju z mnogimi omenjenimi je Balada vsebinsko gledano film, ki ne problematizira v socializmu uveljavljenih interpretacij dogajanja med drugo svetovno vojno. Njena zgodba se osredotoča na junakov notranji boj in končno odločitev za osebno žrtev v imenu boja proti okupatorju. Ampak pri tem celovečercu je zgodba v resnici drugotnega pomena, saj najmočnejši vtis naredi kot filmsko spretna ekspresionistična meditacija: za jugoslovanski film presenetljivo gibka kombinacija nenavadnih kotov kamere, poudarjene maske, dramatične osvetlitve in nerealistične rabe zvoka je tako zelo impresivna, da razmeroma konvencionalno zgodbo na koncu skoraj v celoti izrine na stranski tir. Slovenska filma Akcija Janeta Kavčiča (1960) in Peta zaseda Franceta Kosmača (1968) sta Baladi ravno nasprotno stilistično konvencionalna a vsebinsko provokativna izdelka. S svojim prevpraševanjem zunanjega upravičevanja partizanske vstaje (v Akciji) in problematiziranjem komunistične uzurpacije partizanskega boja oziroma sumničavosti kot načina vladanja (v Peti zasedi) sta tako kot mnogi srbski filmi tistega časa močno prispevala k problematiziranju uveljavljenih ideoloških konstrukтов.

Poleg niza modernističnih in družbeno-kritičnih partizanskih filmov je bilo v tem obdobju posnetih tudi nekaj bolj konvencionalnih izdelkov. Med najbolj pomembnimi so Kozara (Kozara) Veljka Bulajića (1962), Mačak pod šljemom (Maček pod čelado) Žorža Skrigina (1962), Desant na Drvar (Desant na Drvar) Fadila Hadžića (1963) in Ne joči, Peter Franceta Štiglica (1964), pri čemer je od teh še posebej pomembna Kozara. Film je v kinodvoranah naletel na dober odziv, zlasti pa je na izrazni ravni veliko prispeval k oblikovanju forme partizanskega spektakla s stotinami statistov, na kateri je potem v sedemdesetih letih gradil politično pravoverni partizanski film t. im. »rdečega vala«. Da je bil prvi izdelek te nove vrste iz tega naslednjega obdobja, Bitka na Neretvi (Bitka na Neretvi) (1969), zaupan prav Bulajiću, ne preseneča, saj se je ta režiser s Kozaro izkazal kot resničen mojster spektakularnih množičnih premikov po epski šahovnici filmske mizanscene.

Če smo pri obravnavi partizanskih filmov petdesetih let ugotovili, da se je jugoslovanska kinematografija v tem času razmeroma hitro otresla pred tem zavezujočih prvin socialističnega realizma in pričela delati partizanske filme vzdolž dveh osnovnih stilističnih osi, akcijske in realistične

(umetniške), lahko pri šestdesetih letih zaključimo, da se je proces stilistične diverzifikacije partizanskih filmov v tem obdobju nadaljeval. Mnogi eksperimentalnih, avtorskih in kritičnih filmov je neredko eksplicitno, še pogosteje pa implicitno obračunavala z uveljavljenimi reprezentacijami partizanskega boja v partizanskih filmih, s tem pa tudi z vedno bolj ritualiziranimi in izpraznjenimi slavljenci partizanstva na vseh ravneh socialističnega vsakdana. Na drugi strani so nekateri drugi modernistično obarvani filmi s svojimi formalnimi raziskovanji zgolj poskušali najti filmsko bolj ekspresivne možnosti za pripoved razmeroma konvencionalnih partizanskih zgodb. Čisto na koncu so bili še filmi, ki so bili stilistično in vsebinsko povsem konvencionalni in ki jih torej lahko razumemo kot neko vrsto kontinuitete z bolj klasičnimi partizanskimi filmi iz prejšnjih desetletij, hkrati pa tudi kot most k njihovemu preporodu v sedemdesetih. Raznovrstnost filmskih izrazov znotraj kategorije partizanskega filma v šestdesetih letih je v vsakem primeru mogoče pojasniti zlasti s politično, s tem pa tudi kulturno liberalizacijo jugoslovanske družbe šestdesetih let: ker je v tistem obdobju prevladovalo prepričanje o nujnosti izoblikovanja socialistične alternative opresivnemu sovjetskemu modelu, je oblast kritične poglede in umetniška eksperimentiranja, ki so še nedavno pred tem veljala za izraze izrojenega meščanskega larpurlartizma, dopuščala oziroma celo (do neke mere) spodbujala. O povezanosti političnega okvira s proizvodnjo govori tudi dejstvo, da je bilo v obdobju sedemdesetih let, za katerega je bilo na političnem prizorišču značilno odločno obračunavanje z liberalizmom, vsega tega pluralizma hitro konec in da so se na filmskih platnih pričeli vnovič pojavljati prikazi partizanskega boja, ki so bili v celoti usklajeni z uradnimi interpretacijami dogajanja med vojno.

»Rdeči val« sedemdesetih let

V jugoslovanskem partizanskem filmu se sedemdeseta leta začnejo že konec šestdesetih, s snemanjem monumentalne Bitka na Neretvi, toda za razumevanje tega filma in množice drugih, ki so mu sledili, se je treba najprej ozreti po družbenem kontekstu. Jugoslovansko družbo sedemdesetih let je močno zaznamoval obračun z dvema izključujočima se smerema, ki sta se pojavili v jugoslovanskem političnem življenju v šestdesetih letih, s centralizmom in nacionalizmom. Centralizem se je v obliki želje po močnejši povezani federaciji pojavljal pretežno v Srbiji, kjer je imel močno zaslonbo v liku dolgoletnega in vplivnega šefa Službe državne varnosti, kasneje pa podpredsednika države in sekretarja CK ZKJ Aleksandra Rankovića. Ranković je neuradno veljal za Titovega naslednika, toda v svojem boju za oblast je šel predaleč – izkazalo se je, da ni prisluškoval zgolj celotni jugoslovanski politični eliti, marveč tudi Titu samemu –, tako da so ga na razvpitem 4.

(»brionskem«) plenumu KPJ julija 1966 odstavili (Petranović, 1988a: 387).⁴ Rankovičev padec je močno oslabil centralistično smer v partijskem vodstvu in okreplil njej nasprotno, nacionalistično. Najbolj glasna je bila tu liberalna frakcija hrvaških komunistov, ki je podprla Deklaracijo o položaju in nazivu hrvaškega književnega jezika, s čimer je sprožila t. i. maspok, množično gibanje za emancipacijo Hrvaške v bivši Jugoslaviji, pomembni pa so bili tudi nemiri kosovskih Albancev leta 1968 in močno nezadovoljstvo Slovencev z nenadno zvezno preusmeritvijo denarja za izgradnjo avtocest iz Slovenije na jug (t. i. »cestna afera« leta 1969: glej Repe, 1997). Jugoslovansko vodstvo je tudi s temi odkloni od uveljavljenega zmerno federalnega ideala obračunalo odločno, toda za razumevanje političnega konteksta obdobja je potrebno poudariti, da je Tito skupaj s Kardeljem obračun izpeljal na način, ki je nacionalno-partikularistično usmerjeno politiko onemogočil, a hkrati njene zahteve po decentralizaciji države v veliki meri tudi upošteval. Nova ustava iz leta 1974, ki je institucionalizirala spremembe, je na primer republikam (in novoustanovljenima avtonomnima pokrajinama Vojvodini in Kosovu) zagotovila toliko avtonomije, da je federalizacijo iz tega obdobja mogoče celo razumeti kot enega pomembnih centrifugalnih impulzov, ki so dolgoročno prispevali k razpadu Jugoslavije dobro desetletje kasneje.

310

Ne navadna kombinacija poostrene partijske diktature po obračunu z liberalizmom šestdesetih, obujene komunistične pravovernosti in močno povečane stopnje republiških avtonomij je vplivala na tudi kinematografijo obdobja. Jugoslovanski partizanski film se je na primer v teh časih ponovno vzpostavil kot pomemben integrativen dejavnik v državi, ki je na mnogih ravneh že lezla narazen. Ključnega pomena pri tem je bil izjemen tržni, zlasti pa tudi propagandni uspeh zgoraj že omenjene Bitke na Neretvi Veljka Bulajića. Ta film je bil monumentalen celovečerni spektakel, ki so ga sofinancirale republike, federacija, delovne organizacije iz cele Jugoslavije, tuji distributer in s svojim aktivnim prispevkom tudi Jugoslovanska ljudska armada. V resnici je šlo celo za tako velik projekt, da Bitka na Neretvi še danes stoji kot en dražjih v celotni zgodovini evropske kinematografije,⁵ toda velikanski vložek se je izplačal: film je v

⁴ Takšna je bila vsaj uradna različica. Po padcu socializma prihajajo na dan podatki, da stvari nemara niso bile tako preproste, kar trdi tudi Ranković v svoji knjigi *Dnevniške zabeleške (Dnevniške beleške)* (Ranković, 2001). Po njegovem sta Tito in Kardelj sama naročila ozvočenje njihovih zasebnih prostorov, pri čemer se tudi sprašuje, kako to, da za njegovo razrešitev na Brionskem plenumu ni vedel: če bi v resnici nadzoroval delovanje celotnega političnega vrha, bi mu moral biti znan tudi potek usodne seje, za katerega je jasno, da je bil dogovorjen že vnaprej. Rankovičeva teza je, da je bil on sam žrtev neke druge zarote (več o tem: Ranković, 2001).

⁵ Za *Bitko na Neretvi* je bila angažirana filmska ekipa s 180-timi člani, v filmu so nastopali največji domači in tuji filmski igralci (Orson Welles, Yul Brynner, Franco Nero, Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Lojze Rozman, Milena Dravić in še mnogi drugi), za snemanje je bilo porabljenih 152.000 metrov filmskega traku (končna verzija je bila dolga 4742 metrov), posnetih je bilo 3800 kadrov za 100 prizorov, od katerih je bil največji prizor rušenje mosta čez Neretvo, kjer je sodelovalo kar 7.000 statistov,

nekaj tednih postal najbolj gledan jugoslovanski film do tistega trenutka, prodan je bil v 84 držav in nominiran za tujejezičnega oskarja. Poseben spektakel je bila tudi (»svetovna«) premiera filma v Sarajevu, saj je bosanska prestolnica ob tej priložnosti kar pokala po šivih od množice uglednih povablencev (ti so vključevali Sophio Loren, Omarja Sharifa, dolgoletnega direktorja festivala v Cannesu Roberta Favre Le Breta in druge)⁶ (Škrabalo, 1998: 360–367).

Državno vodstvo velikega prispevka Bitke na Neretvi pri upravičevanju partizanskega boja in socialistične ureditve, hkrati pa tudi pri mednarodni promociji edine evropske neuvrščene države seveda ni moglo ne opaziti. V skladu s tem verjetno ne preseneča, da se je v tem obdobju spet razmahnilo bolj ambiciozno investiranje v partizanske filme. Ker pa so se ti izdelki po drugi strani odločno oddaljevali od kritično-realističnih spoprijemov s partizanskim bojem iz šestdesetih let in v mnogih elementih celo obujali manihejsko strukturo prvih partizanskih epov iz poznih štiridesetih, se je zanje med nekaterimi filmskimi kritiki prijel izraz »rdeči val«. Izraz je duhovit obrat naziva »črni val«, ki ga je partijska kritika uporabljala za diskreditacijo srbskega novega filma iz šestdesetih let, pri čemer je Rajko Munitić z mero podobne ironije partizanske spektakle sedemdesetih let poimenoval kar »kinematografija kvantitete« (Munitić, 1978: 76). Med najpomembnejšimi filmi »rdečega vala« so, poleg Bitke na Neretvi, še Sutjeska (Sutjeska) Stjepeta Delića (1973), zelo očiten toda ne v celoti posrečen poskus ponovitve uspešne formule, ki jo je vzpostavila Bitka na Neretvi (v Sutjeski je Tita igral Richard Burton); Partizani (Partizani) Stoleta Jankovića (1974), malo verjeten spektakel o partizanski trdoživosti in vojaški superiornosti nad Nemci; Užička republika (Užiška republika) Žike Mitrovića (1974), epski film o prvem večjem partizanskem osvobojenem ozemlju, ki ne pozabi podrobno pokazati, da so bili četniki izdajalci, strahopetci, pijanci, morilci, požeruhi, zahrbtnježi in ne nazadnje tudi pokorni nemški slugi; Vrhovi Zelengore (Vrhovi Zelengore) Zdravka Velimirovića (1976), nekoliko bled spoprijem z enim od odločilnih spopadov med bitko na Sutjeski; Povratak otpisanih (Vrnitev odpisanih) Aleksandar Đorđević, 1976), v celovečerni film prevedeni motivi iz popularne istoimenske televizijske serije⁷ o skupini neuničljivih beograjskih ilegalcev, ki je učinkovito kombinirala partizansko mitologijo s konvencijami takrat aktualnih ameriških urbanih trilerjev; Boško Buha (Boško Buha) Branka Bauerja (1978), tudi po popularni televizijski seriji narejen izdelek o skupini komajda najstniških sirot, ki se je prelevila

za potrebe snemanja je JLA prispevala skoraj 10.000 vojakov, 140 topov in 50 tankov, porabljenih je bilo 800.000 nabojev, sodelovalo je 28 kaskaderjev, vozila filmske ekipe pa so v času snemanja prevozila več kot 5 milijonov kilometrov (Škrabalo, 1998: 360–362).

⁶ Časopisi so bili dneve pred premiero polni senzacionalnih novic v zvezi z povabljenici: »Sartre se je opravičil«, »Charlie Chaplin ne bo prišel, ker je težko bolan« ipd. (Škrabalo, 1998: 364).

⁷ Ki je bila sicer sama nadaljevanje uspešne serije *Otpisani (Odpisani)* (Aleksandar Đorđević, 1974).

v specialiste za uničevanje bunkerjev; in Partizanska eskadrila (Partizanska eskadrilija) Hajrudina Krvavca (1979), predan slavospev prvim partizanskim vojnim pilotom. K tem filmom bi bilo mogoče dodati vsaj še (seznam je zelo okviren) dva Krvavčeva filma, ki v nekaterih podrobnostih od standarda »rdečega vala« sicer odstopata, a se po svojem apologetskem duhu, močno poudarjeni manihejski strukturi, patetični dramaturgiji in klasični filmski govorici, ki več dolguje ameriški kot evropski kinematografiji, vseeno lepo umeščata v ta krog. Prvi je Most (Most) (1969), izdelek, ki verjetno bolj kot katerikoli drug partizanski film tega obdobja spominja na vestern (poleg niza drugih elementov tega žanra vključuje tudi prizor moderniziranega shoot-outa med dobrim in slabim guyem na koncu filma), drugi pa Valter brani Sarajevo (Valter brani Sarajevo) (1972), dinamična pripovedi o sarajevskih ilegalcih, ki so Nemcem onemogočili njihove načrte pri umiku iz Balkana. Valter brani Sarajevo, ki vključuje tudi morda najbolj poznano izjavo iz vseh jugoslovanskih partizanskih filmov (»Sehen Sie dieses Stadt? Das ist Walter!«), se je s svojo popularnostjo celo kosal z Bitko na Neretvi in po spletu nenavadnih distribucijskih poti postal tudi izjemen hit na Kitajskem. Po mnenju nekaterih v tej državi še danes stoji kot najbolj popularen tuj film vseh časov.

Filmi »rdečega vala« so močno zaznamovali jugoslovansko filmsko proizvodnjo v sedemdesetih letih in v pomembni meri tudi ostali sinonim za to, kar običajno razumemo kot partizanski film. Vendar pa je treba tu opozoriti, da so bile investicije v takšne filme tudi v tistem času vezane zgolj na srbske (Avala film in v manjšem obsegu tudi FRZ – Centar Filmskih Radnih Zajednica SR Srbije) in bosanske (Bosna film in Sutjeska film) proizvodne okvire, medtem ko kinematografije drugih republik investicijskih naporov (ali želja) v to smer v glavnem niso zmogle. Res je, da je tudi slovenska Viba poskusila posneti partizanski spektakel (o dražgoški bitki), toda o razmerah, v katerih se je nahajal slovenski film tistega časa, vse pove dejstvo, da se projekt finančno ni izšel in da je bila iz posnetega narejena zgolj krajša televizijska nadaljevanka (Oblaki so rdeči v režiji Andreja Stojana (1983)). Slovenski partizanski filmi tega obdobja ostajajo prepoznavno intimistični, saj se je zelo od daleč temu, kar se je v tem obdobju snemalo v Srbiji in Bosni, približal zgolj Ljubičev Čudoviti prah (1975).

Od pomembnejših filmov, ki so se v tem času izraziteje odmaknili od prevladujoče paradigme partizanskega epa v širšem jugoslovanskem kontekstu, velja izpostaviti zlasti Hajka (Hajka) Živojina Pavlovića (1977) in Okupacijo u 26 slika (Okupacija v 26-tih slikah) Lordana Zafranovića (1978). Hajka, ki jo je Pavlović pripravil za FZJ po daljšem obdobju kazenske odsotnosti,⁸ je

⁸ Pavlović je bil eden ključnih režiserjev srbskega novega filma, s katerim je oblast obračunala v času ideološke konsolidacije na začetku sedemdesetih let. Pavlović je tako v Srbiji poleg priložnosti za snemanje filmov izgubil tudi svojo profesorsko mesto na univerzi. Ker je bila politična represija v Sloveniji takrat

za režiserja značilno naturalistično obarvan film, ki pa poenostavljajočih narativnih okvirov filmov »rdečega vala« ne problematizira zgolj z neolepšanimi prikazi naslovne hajke same, kjer liki postajajo prepoznavni posamezniki šele v trenutkih svoje smrti, marveč tudi s podrobnimi prikazi kompleksnih ideoloških identifikacij v lokalnem okolju (severozahodna Črna gora) ter vpletanjem številnih simbolističnih in etnoloških detajlov, ki surov dokumentarizem podob razpirajo zelo širokemu spektru najrazličnejših možnih branj. Okupacija u 26 slika je na drugi strani filmsko gibek prikaz vsesplošnega poživinjenja, ki ga je prinesla vojna na področju Jugoslavije, pri čemer je to sporočilo še posebej prepričljivo, ker je film postavljen v Dubrovnik, v bivši skupni državi tako rekoč simbol urbane kultiviranosti. Najprej se zdi, da bodo Dubrovčani s svojo značilno prilagodljivostjo okupacijo preživeli brez večjih bolečin, toda dogodki gredo svojo pot in tudi tu na koncu zmaga logika krvavega nacionalizma. Hrvaški celovečerec je požel veliko priznanj doma in v svetu, njegov polemični prispevek filmskim prikazom obdobja druge svetovne vojne na tleh bivše Jugoslavije pa je bil zlasti v očitnem namigu, da so najhujše zločine zagrešile domače – in ne tuje – vojaške formacije.⁹

Osemdeseta leta: razkroj države in njenega filmskega veziva

313

Ideološka konsolidacija na pozicijah pravovernega komunizma, ki sta jo v sedemdesetih letih dosegla obračun z liberalizmom in zategovanje represivnih pasov, je skupaj z ekstenzivnim (a dolgo časa skritim) zadovoljevanjem v tujini socialistično Jugoslavijo za nekaj časa obdržala pri življenju, toda ko so se pričeli kopičiti problemi (ekonomska recesija v povezavi z nezmožnostjo odplačevanja dolgov, prebujanje nacionalističnih in separatističnih teženj, vsesplošno nezadovoljstvo s padanjem življenjskega standarda, pomanjkanje dobrin itd.) in je leta 1980 za povrh umrl še predsednik Tito, poosebljenje ideje jugoslovanske enotnosti, je država zašla v

nekoliko blažja, je Pavlović svoje filmsko delo občasno nadaljeval vsaj z nekaj projekti, ki jih je posnel za Viba film.

⁹ *Konkretno ustaši, zaradi česar je ta nesporna klasika jugoslovanskega filma po hrvaški osamosvojitvi v republiki njenega nastanka obravnavana z nemajhno mero zadržanosti. Izrazito negativen prikaz ustašev v tem filmu zgodovinsko sicer ni neutemeljen, saj mnoge interpretacije poudarjajo, da se je državljanska vojna na tleh okupirane Jugoslavije razmahnila prav zaradi ekscenega preganjanja in pobijanja Srbov ter Judov, ki ga je sprožil Paveličev režim takoj po prevzemu oblasti (nad ustaško krutostjo so zgražali tudi Nemci in Italijani) (Malcolm 1996: 176), poleg tega pa naj bi bil razvpiti prikaz poboja v avtobusu, ki je bil pri Okupaciji u 26 slika najbolj sporen, celo posnet po resničnih dogodkih. V skladu s tem je bil film vsebinsko neoporečen, kljub temu pa je izstopal s svojo sugestijo, da med vojno niso bili najbolj kruti tuji okupatorji, temveč različne domače vojaške formacije. Ena od pomembnih sestavin jugoslovanskih partizanskih filmov je bil namreč tudi jugoslovanski nacionalizem, s katerim se Okupacija s to svojo sugestijo očitno ni skladala.*

resne škipce (več o tem: Vodopivec, 2006: 464–489; Petranović, 1988a: 380–417 in 444–470). Proces dezintegracije, ki se je krepil vzporedno s temi dogajanji, se je vlekel celo desetletje, toda že na začetku osemdesetih let je bilo jasno, da Jugoslavija v obstoječi obliki zelo dolgo ne bo mogla več obstajati.

Nove razmere so se razumljivo poznale tudi na področju kinematografije. Medtem ko je jugoslovanski film v drugi polovici sedemdesetih in na začetku osemdesetih let z delom mlade »češke skupine« režiserjev (Srdjan Karanović, Rajko Grlić, Goran Paskaljević, Emir Kusturica, Goran Marković in Lordan Zafranović – vsi so študirali na znameniti praški FAMU), nekaterimi posrečenimi prispevki starejših uveljavljenih režiserjev (Živojin Pavlović, Puriša Đorđević, Vatroslav Mimica, Krsto Papić idr.) in serijo popularnih srbskih komedij (največ jih je režiral Slobodan Šijan) doživel pravo renesanso, je po tem obdobju padel v brezno neproduktivnih samospraševanj in plehkega kiča, ki so ga zgolj občasno blažili redki posrečeni filmski projekti.

Vzdušje vsesplošne apatije in nezadovoljstva se je odrazilo tudi pri partizanskih filmih. Filmov te vrste se je snemalo vedno manj, pri čemer tudi poskusi vztrajanja pri konvencionalnih vsebinskih in formalnih poudarkih niso več izkazovali tiste prepričljivosti in optimističnega zamaha kot njihovi predhodniki iz sedemdesetih let. Zadnji jugoslovanski partizanski spektakel, Igmanski marš (Igmanski marš) Zdravka Sotre (1983), je na primer s svojimi hiperrealističnimi podobami trpljenja prve proletarske brigade, ki se je pozimi leta 1941 z nočnim maršem v sibirskih razmerah izmaknila nemškemu obroču, sicer še enkrat podčrtal pomen revolucionarnega žrtvovanja, na katerega so ljudje v hitro drobeči se politični resničnosti osemdesetih let popolnoma pozabili, toda film kljub temu ne deluje pretirano optimistično (prej klavstrofobično). Pomenljivo je tudi, da se žanrsko bolj kot akcijskim, vojnim oziroma vestern filmom, ki so bili v pripovednem smislu pomemben navdih partizanskih epov »rdečega vala«, približuje grozljivkam. Mnogi drugi partizanski filmi tega obdobja so ideološko popuščanje izkoristili za ponovno prevpraševanje manihejskih podob obdobja druge svetovne vojne v Jugoslaviji, čeprav je res, da je bilo tega ponekod več, drugje manj. V Sloveniji v tem času nastaneta dva pomembna filma te vrste, Christophoros Andreja Mlakarja (1985), v mnogih poudarkih polemična meditacija o pomenu narodne sprave, in Ljubezen Rajka Ranfla (1984), odličen izdelek o prijateljski naklonjenosti, ki preči izključujoče se politične identifikacije tudi v tako zelo zaostrenih razmerah, kot je vojna. Slednjega je celo mogoče prištevati med najboljše slovenske filme osemdesetih let, njegovo ideološko nekonformnost pa podčrtuje izzivalna metafora, s katero se film zaključí in ki sugerira, da tudi oblast, ki jo je prinesla »osvoboditev«, gradi na represiji.

Partizanski film in partizanarice

Glede na povedano je mogoče zaključiti, da je bil partizanski boj v jugoslovanskem partizanskem filmu obravnavan na zelo različne načine. Stilstično partizanski filmi vključujejo tako linearne akcijske eskapade kot tudi resna umetniška iskanja; na ideološki osi se poleg črno-belih, režimu prijaznih zgodb, pojavljajo tudi filmi, ki opozarjajo na kompleksnost medvojnega dogajanja in ki so do oblasti včasih celo odkrito kritični; na ravni obsega stojijo na eni strani epi s po več tisoči statistov, na drugi pa preprosti, skorajda povsem komorni filmi z zgolj nekaj nastopajočimi; mnogi od partizanskih filmov si nadalje pomagajo z žanrskimi prijemi hollywoodskih akcijskih, vojnih in western filmov, medtem ko so nekateri drugi bližje evropskemu umetniškemu filmu; velike pa so tudi razlike pri vzdušju teh filmov: nekateri so izrazito optimistični in junaški, drugi spet introvertirani, kontemplativni, simbolistični ali težki. Ker je raznovrstnost teh stvaritev velika, je torej partizanski film mogoče obravnavati kot tip filma, ki ga določa tema obravnave – partizanski boj –, ne pa tudi kot konsistenten filmski žanr, saj se v izjemni pestrosti posnetega izgublja vse morebitne žanrske zakonitosti in povezave.

Toda po drugi strani stvari povsem poljubne vseeno niso. Res je, da je partizanski film v vsej svoji širini preprosto preveč kompleksen, da bi lahko pri njem identificirali kakšne pomembne skupne imenovalce, toda znotraj tega širokega okvira izstopa pomemben segment te produkcije, za katerega je mogoče ugotoviti, da izkazuje močne žanrske povezave. Tu gre za partizanski akcijski film sedemdesetih let oziroma tako imenovani »rdeči val«. Ker so bili partizanski spektakli »rdečega vala« v času svojega nastanka izredno priljubljeni in ker se je njihova priljubljenost v mnogih pogledih obdržala vse do današnjega dne, te filme pogosto enačimo s partizanskim filmom nasploh, toda kolikor to samo po sebi ni točno (videli smo, da so se partizanski filmi zelo različnih vrst), je po drugi strani ta del jugoslovanske partizanske proizvodnje tako zelo konsistenten, da je pri njem mogoče identificirati tudi mnoge žanrske zakonitosti. V skladu s tem predlagamo, da pri govoru o partizanskih filmih ločujemo med konceptom partizanskega filma nasploh, ki se nanaša na vse celovečerne igrane filme o partizanskem boju med drugo svetovno vojno, in partizanskimi akcijskimi filmi »rdečega vala«, ki se v tem oziru kažejo kot sicer pomemben, ne pa edini del te proizvodnje. Terminološko bi bilo morda primerno, če bi vse partizanske filme skupaj označevali kar z uveljavljenim splošnim označevalcem »partizanski filmi«, spektakle »rdečega vala«, ki se pojavljajo znotraj tega vseobsegajočega okvira, pa bolj specifično kot »partizanarice«, kar je lep in vsaj do neke mere že uveljavljen slovenski izraz za partizanske vesterne (nastal je po očitni analogiji z »indijanaricami«), le da v poljudni rabi nima tako zelo natančno

določenega označenca, kot ga predlagamo tu, se pravi zgolj akcijske partizanske spektakle sedemdesetih let.

Partizanarice

Da so partizanski akcijski epi iz sedemdesetih let, partizanarice, vsebinsko in formalno razmeroma konsistentni filmski izrazi, ki jih je posledično mogoče obravnavati kot žanrske filme, je verjetno jasno že ob hitrem ogledu vsaj nekaj filmov te vrste. Vztrajno ponavljajočih se stilističnih prvin, dramaturških značilnosti, ideoloških konotacij, igralskih zasedb, studijskih efektov in podobno je toliko, da bi bilo med izdelki morda celo težje najti razlike kot podobnosti. Opis vseh teh potez bi o partizanaricah povedal veliko, toda teoretsko bi znalo biti produktivnejše, če se z žanrskimi značilnostmi teh filmov spoprime s pomočjo konceptov, ki so se razvili v filmski teoriji prav v te namene. O partizanaricah kot žanru seveda ni napisanega skoraj nič, toda v kolikor vzamemo resno popularno krilatice, da so partizanarice neke vrste jugoslovanski vesterni in se ozremo po literaturi o vesternu kot žanru, lahko s primerjavo strukturnih značilnosti vesterna in jugoslovanskih partizanskih filmov pridemo do zanimivih ugotovitev.

V sedemdesetih letih so se mnogi teoretiki analize žanrov lotevali iz pozicij levi-straussoskega strukturalizma. Nekateri poskusi v tej smeri so se izkazali kot teoretsko bolj potentni, drugi manj, strukturalizem kot pristop je v desetletjih, ki so pretekla od takrat, tudi izgubil precejšen del svoje prej tako zelo samoumevne pojasnjevalne prepričljivosti, toda vsaj za vesterne še vedno velja, da je veliko njihovih prvin, zlasti interno logiko njihovih narativnih konstrukcij in ideoloških konotacij, ki se skrivajo pod prepoznavnimi žanrskimi označevalci na površini (kavbojski klobuki, pištole, salooni in zaključni shoot-outi), mogoče nasloviti prav iz strukturalističnega zornega kota.

Klasično delo je v smeri opravil Will Wright v svojem delu *Sixguns and Society* iz leta 1975. Wright trdi, da je tudi vestern tipičen levi-straussoski mit, saj tako kot to po Levi-Straussovem prepričanju počnejo arhaični miti, tudi vestern med sprejemniki s pomočjo stabilne formalne strukture širi temeljne družbene koncepte in vrednote. Ker se Wright po drugi strani ne strinja z Levi-Straussovo izpeljavo, da naj bi bili miti v svojem jedru zgolj manifestacija univerzalne mentalne strukture, ta klasični strukturalistični nastavek na nekaterih mestih dopolnjuje s prispevki Kennetha Burka, ki je v svojih spisih strukturalistično metodologijo uporabil za identifikacijo različnih formalnih struktur žanrskih narativnih konstrukcij. Wrightu pride v tej povezavi prav zlasti Burkova teza, da v žanrskih filmih liki vedno predstavljajo (poleg samih sebe, konkretnih oseb v zgodbi) tudi družbene tipe, ki uprizarjajo dramo družbenega reda. V tej povezavi je vsaka interakcija

med liki, na primer konflikt ali seksualna privlačnost, veliko več kot zgolj interakcija med konkretnimi značajmi, saj vključuje tudi družbena načela, ki jih liki predstavljajo. Spopad različnih strani v zgodbi je na primer mogoče razumeti tako kot konflikt med konkretnimi liki samimi kot tudi kot konflikt med načeli, ki jih ti liki predstavljajo, se pravi med dobrim in slabim, bogatimi in revnimi, belci in temnopoltimi ipd. (Wright, 1994: 118).

Ker naj bi bila torej osnovna funkcija vesternov – kot mitov – podpora (in ne problematizacija) obstoječe konstrukcije družbene resničnosti, Wright pravi, da se je potrebno lotiti žanra iz tega konca, vidika družbene funkcije, ki jo opravlja, kar po njegovem mnenju pomeni, da nas ne smejo zanimati formalne značilnosti filmov, ampak preprosto njihov tržni uspeh: tisti filmi, ki so uspešni, imajo očitno določen mitološki nagovor, saj ljudje v njih prepoznajo nekaj, kar jim pomaga strukturirati njihov simbolni univerzum. Wright posledično analizira zgolj najbolj uspešne vesterne, njegova metoda pa je dvojna. Na eni strani izpostavlja mitološke elemente v vesternu, v prvi vrsti tipične značaje in arhetipske binarne opozicije, ki te značaje postavljajo v kompleksen preplet medsebojnih razmerij, na drugi strani pa poskuša identificirati tipično zaporedje dogodkov, ki naj bi stalo v ozadju večine pomembnih filmov tega žanra. Na presečišču teh dveh osi poskuša razumeti, kako konkretno ameriška družba preko mita o divjem zahodu razumeva sama sebe, toda več o tem v nadaljevanju; najprej si pogledjmo, kako konkretno postavlja tipično strukturo vesterna.

Na prvi ravni Wright torej govori o tipičnih značajih. Po njegovi oceni se v vesternih praviloma pojavljajo trije tipi likov, osamljeni (potujoči) revolveraš, skupina kmetov (homesteaders) in rančarji. Te potem posploši v temeljni trikotnik likov (junak, skupnost in malopridneži (villains)), kjer se vsak v treh temeljnih binarnih opozicijah pojavlja v drugačni konstelaciji nasproti drugima dvema. Na prvi ravni stoji junak kot označevalec individualizma nasproti skupnosti in malopridnežem, ki predstavljajo kolektivizem; na drugi stoji skupnost nasproti junaku in malopridnežem kot označevalec šibkosti nasproti moči (tako junak kot malopridneži so spretni revolveraši); na tretji pa stojijo malopridneži nasproti junaku in skupnosti: malopridneži so slabi, junak in skupnost pa so dobri (Wright, 1994: 120).

Trikotniku tipičnih značajev Wright torej dodaja še tri temeljne binarne opozicije, posameznik:kolektiv, moč:nemoč in dobro:slabo, pri čemer opozarja, da je v vesternih prisotna še opozicija divjina:civilizacija,¹⁰ ki pa se ne vklaplja v ravnokar nakazano osnovno triadno strukturo. Wright na drugi ravni opozarja, da so vesterni strukturno močno stabilen žanr tudi na ravni zaporedja dogodkov v pripovedi. Kljub temu da ima vsak film svoje poseb-

¹⁰ Variacija na klasično levi-straussovsko opozicijo *natura:kultura*, za katero Wright pravi, da se v vesternih pogosto prekriva z opozicijo *(civilizirani) vzhod :(divji) zahod* (Wright, 1994: 120).

nosti, se naj bi po njegovi oceni pod površino le-teh vedno odigraval en in isti zaplet, ki naj bi ga idealnotipsko povzemal Shane (Shane) Georgea Stevensa (1953)¹¹. Tipično zaporedje, the classical plot, naj bi tako zaobsegalo naslednje elemente.

1. Junak vstopi v družbeno skupino.
2. Junaka, človeka brez imena in zgodovine, skupnost ne pozna.
3. Junak pokaže svoje izjemne (revolveraške, pretepaške ipd.) sposobnosti.
4. Skupnost uvidi razlike med sabo in junakom.
5. Skupnost junaka ne sprejema popolnoma.
6. Prisotnost konflikta med skupnostjo in malopridneži.
7. Malopridneži so močnejši od skupnosti.
8. Med junakom in (glavnim) malopridnežem obstaja spoštovanje ali celo prijateljstvo.
9. Malopridneži skupnost ogrožajo.
10. Junak se izogiba vmešavanju v konflikt.
11. Malopridneži ogrozijo junakovega prijatelja.
12. Junak se spopade z malopridneži.
13. Junak premaga malopridneže.
14. Skupnost je varna.
15. Skupnost junaka sprejme.
16. Junak izgubi ali se odreče posebnemu statusu, ki ga ima po zmagi nad malopridneži (glej: Wright, 1994: 122-126).

Tu bi bilo seveda mogoče govoriti o številnih izjemah in posebnostih, toda Wright vztraja, da na arhetipski ravni takšna shema drži. Po njegovem mnenju je vestern torej klasičen mit, saj ljudem kompleksnost, s tem pa tudi tesnoba bivanja v kulturi s svojo binarno strukturo prevaja v preproste, razumljive in (v nasprotju s kompleksno resničnostjo)¹² smiselne okvire, pri čemer so konkretne vrednote, ki jih vesterni sporočajo, tipične hegemonске vrednote ameriške družbe 20. stoletja. Klasičen zaplet (plot) vesterna naj bi odgovarjal individualističnemu razumevanju družbe, ki se je razvil v pogojih tržne ekonomije; podzaplet maščevanja odgovarja spremembam v sodobni tržni ekonomiji; podzaplet osebne profesionalne odgovornosti pa porajajočim se zahtevam sodobne korporativne organizacije kapitalizma.

Če poskusimo Wrightov pojasnjevalni okvir prenesti na žanr jugoslovanskih partizanaric, lahko hitro vidimo, da se nekatere stvari ne pokrivajo

¹¹ Wright svojo pripovedno matrico utemeljuje tudi na analizi po njegovi oceni štirih drugih klasičnih vesternov, *Dodge City (Dodge City)* (Michael Curtiz, 1939), *Canyon Passage (Prehod skozi kanjon)* (Jacques Tourneur, 1946), *Duel in the Sun (Dvoboj na soncu)* (King Vidor, 1946) in *The Far Country (Oddaljena dežela)* (Anthony Mann, 1954).

¹² In resnimi umetniškimi deli.

v vseh podrobnostih, da pa vseeno omogoča identifikacijo vsaj nekaterih prvin žanrske strukture tudi pri tem tipu filmov. Na najbolj temeljni ravni gre tu seveda za tipe likov, ki strukturirajo žanrski svet partizanaric, saj imamo tudi v tem primeru opravka s tremi osnovnimi liki: partizani, Nemci in (golorokim) ljudstvom. V tej povezavi se takoj pokaže posebnost v smislu odsotnosti individualnih akterjev, saj so vsi trije kolektivni, kar pomeni, da binarna opozicija individualno:kolektivno v partizanaricah odpade, toda ostalo drži. Zgodbo peljejo različna spreminjajoča se razmerja med liki, pri čemer preostali binarni opoziciji – dobro:slabo (partizani in ljudstvo nasproti Nemcem) in močno:šibko (partizani in Nemci nasproti ljudstvu) – prevzemata nase vso težo uokvirjanja narativne matrike, kar ne nazadnje pomeni, da je ta v primerjavi s klasičnim wrightovskim vesternom dramaturško in narativno neogibno šibkejša. Seveda se znotraj tega okvira lahko glede na scenaristično imaginativnost pojavljajo odstopanja in ustvarjalni presežki, toda v osnovi so partizanarice vendarle variacije na zelo preprosto temo tega, kako partizani (v imenu ljudstva) premagajo Nemce (četudi zgolj tako, da se izognejo nemškimi načrtom njihovega uničenja).

Tudi zaporedje dogodkov je v partizanaricah, podobno kot Wrightovih vesternih močno standardizirano, v grobem pa bi ga bilo mogoče povzeti v naslednjih osnovnih poudarkih:

1. partizani so v svojem elementu in s svojimi akcijami sovražniku grenijo življenje;
2. partizanska ali nemška stran dobi novo nalogo;
3. Nemci so uspešni, pri čemer jim nikoli ne zmanjka časa, da ob bojnih dejavnostih še terorizirajo ljudstvo;
4. ljudstvo z različnimi gestami solidarnosti brez omahovanja še naprej podpira partizane;
5. partizani, tudi pod vtisom te podpore, zberejo moči in Nemce na koncu vendarle premagajo/ustavijo;
6. partizani in ljudstvo okrevaajo od spopadov, pri čemer se v njihovih očeh poleg bolečine ob izgubah zarisuje tudi jasno spoznanje o neogibnosti njihove končne zmage: takšnih junakov nikoli nihče ne bo pokoril.

V to ohlapno strukturirano narativno strukturo so običajno tako ali drugače vpeti tudi t.i. »domači izdajalci«, pripadniki partizanom sovražnih domačih vojaških formacij (običajno četniki in ustaši). Na prvi pogled to shemo komplicira, toda glede na to, da se te formacije v filmih praviloma pojavljajo kot povsem odvisne spremenljivke, ki na dogajanje na nobenem mestu ne vplivajo odločilno, to morda niti ne drži. Glede na to, da jih partizani brez izjeme hitro premagajo (resne vojaške težave povzročajo zgolj Nemci), temeljna trikotniška struktura likov ostaja, prisotnost t.i. »domačih izdajalcev« pa je mogoče razumeti kot zgolj funkcijo v projektu ideološke

diskreditacije domačih ideoloških nasprotnikov. V filmu Užička republika je na primer veliko filmskega časa odmerjenega temeljitemu prikazu četnikov, kar je glede na to, da je njihova vloga v samem dramatičnem spopadu na koncu v resnici minorna, smiselno zgolj kot poskus poudarka vsesplošne neznačajnosti rojalistične strani v konfliktu (ti podrobni prikazi se vrtijo izključno okoli tem, kot so četniška strahopetnost, preračunljivost, krvoločnost, požrešnost in podobno).

Žanra partizanarice strukturalistični prijem seveda ne pojasni v celoti, kljub temu pa ponuja zanimiv kot, iz katerega se mu je sploh mogoče približati. V tej povezavi je še posebej pomembno Wrightovo vztrajanje, da miti, vključno z vesternom, opravljajo družbeno funkcijo podpore obstoječih ideoloških konstrukcij, ki se dogaja s prevajanjem družbene kompleksnosti v obvladljivo preproste binarne opozicije, za katere se izkazuje, da na zelo temeljni ravni zgolj podpirajo hegemonске vrednote družbenega trenutka, ki jih je proizvedel. Da partizanarice na svoji strani tudi opravljajo ideološko funkcijo, v prvi vrsti upravičevanja partizanske vstaje in družbene ureditve, ki je po vojni iz nje izšla, je verjetno samoumevno: v nasprotju z vesternom, ki je, tako kot drugi hollywoodski žanri, v prvi vrsti produkt komercialnih interesov in čigar skrite ideološke prvine je torej treba šele razbrati, so bile partizanarice narejene v popolnoma jasnem ideološkem okviru, ki ne pušča nikakršnih dvomov o njihovi družbeni funkciji. To kar je iz tega kota pri partizanaricah zanimivo, niso torej same ideološke prvine, saj so te v vsakem primeru očitne, marveč tisto, kar zakrivajo oziroma poenostavljajo. Stvari seveda niso preproste, toda v grobem gre tu seveda za dejstvo, da je bila druga svetovna vojna na področju bivše Jugoslavije skrajno kompleksen preplet različnih identifikacij, bojev, političnih, ekonomskih in nacionalnih agend, zavezništev, izdaj, povezav in podobno, znotraj katerega lahko partizanstvo sicer še vedno razumemo kot nekaj dobrega in izjemnega, vendar nikakor ne tako zelo linearno, kot to prikazujejo partizanarice.

V kolikor želimo razumeti strukturne poenostavitve, ki določajo žanr partizanarice, moramo torej razumeti kompleksnost resničnega zgodovinskega trenutka v času druge svetovne vojne na tleh bivše Jugoslavije. Na tem mestu seveda ni prostora, da bi se spuščali v rekonstrukcijo »resnične« vojne med letoma 1941 in 1945 v bivši Jugoslaviji, da niti ne govorimo o tem, da je do dokončnih sodb o zgodovinskih dogodkih v vsakem primeru težko (ali celo nemogoče) priti. Poglejmo torej zgolj nekaj osnovnih poudarkov, ki v nasprotju s partizanaricami, še pred tem pa tudi uradnimi interpretacijami, ki smo jih poslušali v času socializma, partizansko vstajo postavljajo v kompleksnejše zgodovinske okvire od tistih uveljavljenih o herojskem boju partizanov, ki so trpeče ljudstvo s svojim izjemnim junaštvom osvobodili tiranije zlobnega sovražnika.

Mit in zgodovina

Najprej velja poudariti, da so se na področjih bivše Jugoslavije v času druge svetovne vojne (pa tudi sicer) bohotile zelo različne identifikacije in politične agende, ki so v praksi pomenile, da se mnogi s partizanskim bojem niso identificirali oziroma so mu celo aktivno nasprotovali in da so torej prikazi »ljudstva« kot naklonjenega skorajda izključno partizanom, kar je bilo pravilo v partizanaricah, močno pristranski če že ne zelo netočni. V nasprotju s komunisti, ki so s svojim internacionalizmom in vizijo socialne revolucije stremeli k novi družbi, so se ljudje zlasti iz osrednjega dela Jugoslavije pogosto identificirali s starim redom, pa naj je bil ta razumljen kot kralj, država, avtoriteta, religija ali narod. Zdi se, da je bila od vseh identifikacij najbolj pomembna prav slednja, saj je večina partizanom nasprotnih domačih političnih in vojaških organizacij stremela k partikularističnim nacionalnim interesom, mnogim pa je bila še pred tem prav gotovo tuja tudi sama ideja »nove družbe«: v pogosto zelo tradicionalnih in kulturno zaostalih jugoslovanskih okoljih je bila vizija socialne revolucije preprosto nezamisljiva, če pa je že kdo razmišljal o tem, pa ga je prav gotovo odbijala, saj je postavljala pod vprašaj tako uveljavljene družbene razmere kot tudi temeljne simbolne koordinate, po katerih so ljudje živeli dolga stoletja in ki so se jim posledično zdele povsem naravne. Partizanski boj je bil posledično dolgo ujet med mlinska kolesa revolucionarne agende in nacionalističnih ter tradicionalističnih kozmologij, kar je v praksi pomenilo, da je bil dolgo vezan predvsem na Srbe, ki so se na področju NDH, ki je obsegala tako današnje Hrvaško kot tudi Bosno in Hercegovino, partizanom vsaj nekje do polovice leta 1942, pogosto pa tudi kasneje, pridruževali zlasti zato, ker so jim ti predstavljali zaščito pred ustaškim nasiljem (Malcolm, 1996: 176; Glenny, 2000: 486).¹³

Tudi Hrvati niso bili nad krvoločnim ustaškim režimom pretežno navdušeni,¹⁴ toda Pavelić jim je vseeno prinesel to, kar je bilo v času pred vojno želja mnogih – neodvisno državo –, zaradi česar so ga do neke mere vsaj tolerirali, če že ne sprejemali, partizanstvo pa jih je v tej povezavi odbijalo že zaradi njegove jugoslovanske politične agende in odklonilnega

¹³ *Eden od osnovnih zgodovinskih parametrov, ki zaznamujejo dogajanje v bivši Jugoslaviji v času druge svetovne vojne, je dejstvo, da so se konflikti v osrednjem delu države v pomembni meri razmahnili zaradi vala strahovitega nasilja, ki so ga kmalu po svojem prevzemu oblasti sprožili ustaši. To nasilje je srbsko populacijo gnalo v zavetje četniških ali partizanskih enot, pri čemer so se Srbi pogosto zatekali četnikom oziroma partizanom brez globljih ideoloških premislekov – običajno so se pridružili tistim, ki so bili najbližje (Malcolm, 1996: 176; Glenny, 2000: 486).*

¹⁴ *Nad ustaškim nasilništvom so bili pogosto zgroženi tudi Nemci sami (Glenny, 2000: 487), ustaši kot politična sila pa vse do okupacije Jugoslavije, ki jih je navrgla na oblast, na Hrvaškem tudi niso imeli večje podpore.*

odnosa, ki ga je do njih gojila HSS¹⁵ (Petranović, 1988: 129). Muslimani so na tretji strani do partizanov ostajali dolgo zelo zadržani zaradi informacij iz Sovjetske zveze, ki so njihovo politično elito vznemirjali že v predvojnem obdobju, namreč da Stalin z islamom in muslimanskimi manjšinami ravna skrajno brezobzirno (glej Malcolm, 1996: 163–188). Do komunistov so posledično ostajali zadržani (leta 1941 je bilo na primer v vseh partizanskih formacijah muslimanov zgolj za en sam bataljon),¹⁶ kmalu pa so oblikovali tudi svoje domobranske enote, ki so sodelovale z ustaškimi, nemškimi in italijanskimi oblastmi (glej Malcolm, 1996: 185–189). Višek muslimanskega sodelovanja z Nemci je bilo oblikovanje posebne muslimanske SS divizije (13. SS divizija Handžar), ki se je med drugim »proslavila« tudi s svojim izredno krutim odnosom tako do zajetih partizanov kot tudi do civilnega prebivalstva (Malcolm, 1996: 189). V Črni gori se je zaradi močno prisotnega tradicionalizma in uveljavljenih rojalističnih identifikacij vsaj del prebivalstva dolgo nagibal na četniško stran,¹⁷ nekaj podobnega pa je bilo ne nazadnje značilno vsaj do neke mere tudi za Srbijo samo: ker je bila jugoslovanska kraljevska dinastija srbska, so tu do nje čutili še posebej veliko mero naklonjenosti. To kar je na teh prostorih pričelo bolj množično vleči ljudi v partizane, je bil (v osnovi točen) vtis, da se proti (v Srbiji še posebej osovraženi) nemški okupaciji resnično borijo zgolj partizani, tako da je treba tudi na tej točki pred revolucionarnimi upoštevat nacionalne identifikacije in agende.

V Sloveniji je med vojno prav tako prišlo do močne politične in vojaške polarizacije, ki pa je bila v primerjavi z drugimi kraji v okupirani Jugoslaviji preprosta vsaj v toliko, da ni vključevala takšnih ali drugačnih kompleksnih nacionalnih povezav, identifikacij ali antagonizmov, saj se je kljub temu, da je OF nastala kot povsem novo težišče levičarskih sil, v pomembni meri pokrila s slovensko svetovnonazorsko polarizacijo na politično napredne in konservativne sile, ki se je vlekla že od sredine 19. stoletja naprej (več o slednjem: Vodopivec, 2006: 81–94). Na Kosovu je nadalje po kapitulaciji Italije leta 1943 nastalo močno balistično gibanje, ki si je prizadevalo za priključitev dežele Albaniji, medtem ko so partizanske sile na teh področjih ostajale šibke. Partizanski odpor prav tako ni bil močen v Makedoniji in Vojvodini, etnično, kulturno, politično in religiozno skrajno pisanih področjih, kjer je bilo za kaj takšnega verjetno preprosto preveč izključujočih se interesov in povezav.

¹⁵ *Hrvatska seljačka stranka (Hrvaška kmečka stranka), ki je bila še od časov predvojnne Jugoslavije na Hrvaškem veliko bolj spoštovana in upoštevana, kot so bili ustaši sami.*

¹⁶ *Ki je konec leta 1941 nastal iz že delujoče »Mujine čete« (Malcolm, 1996: 187).*

¹⁷ *Pomembna izjema je bila seveda množična črnogorska ustaja proti italijanski okupaciji, ki se je začela 13. julija 1941 (več o tem Petranović, 1988: 128–131).*

Z nekaterimi vojaškimi in političnimi uspehi¹⁸ Titove partizanske vojske so partizani od leta 1943 naprej postajali vedno privlačnejša alternativa lokalnim nacionalističnim partikularizmom, toda konfliktov na področju bivše Jugoslavije kljub temu ne moremo razumeti, tako kot to prikazujejo partizanarice kot zgolj preprosti boj partizanov proti Nemcem, ki jim s skrajno servilnostjo občasno pomagajo še kakšni »domači izdajalci«. Konflikt je bil vse do konca vojne kompleksen, partizani pa so velik del svoje legitimnosti in privlačnosti ne nazadnje pridobivali iz tega, da so bili na zmagovalski strani v spopadu. Danes je to že tako zelo samoumevno, da je že skorajda v celoti pozabljeno, toda velik preobrat, ki ga je na vzhodni fronti v boju proti do takrat nepremagljivim Nemcem napravila rdeča armada, je v letih 1942 in 1943 močno presunil ves svet ter hkrati vse politične in vojaške skupine – med njimi tudi jugoslovanske komuniste in njihovo partizansko gibanje –, ki so bile kakorkoli povezane s Sovjetsko zvezo, nemudoma privzdignil na mesto resnih in uglednih formacij. Tudi partizanstvo se je v Jugoslaviji razmahnilo šele v tem širšem svetovnem kontekstu, kar nas vodi k naslednjemu elementu, ki odstopa od uveljavljenih prikazov v partizanaricah, namreč da so partizani v vojni – ne nazadnje pa praviloma tudi v konkretnih konfliktih – zmagali, ker so bili del zmagovalske koalicije (in ne zaradi svoje vsesplošne vojaške, moralne, človeške itd. superiornosti, ki je eden od osnovnih vsebinskih poudarkov partizanaric). Pomena partizanskega junaštva in odpora seveda ne gre zmanjševati, toda Nemci (in druge okupatorske sile) se s partizani, spet v nasprotju z uveljavljenimi prikazi, pogosto niti niso mogli ukvarjati pretirano zavzeto (še posebej po polomu pri Stalingradu), saj so imeli vojaške prioritete na drugih frontah. Partizani proti tudi tistim vojaškim ostankom, ki so bili v Jugoslaviji, niti niso nujno zmagovali, v kolikor pa so, pa je to seveda v mnogočem posledica dejstva, da Nemci ob teh priložnostih niso imeli pri rokah resnejših enot, saj so te vezali zavezniki (v prvi vrsti Sovjeti).

Ker so se okupacijske sile pretežno osredotočale zgolj na nadzor nad nekaterimi strateško pomembnimi področji (na primer rudniki v Srbiji) in komunikacijami, so bile vojaško, vsaj v taktičnem smislu – tudi pretežno na slabšem (in ne na boljšem, kot to sugerirajo partizanarice) kot partizani. Šibke in predvidljive izpostave so partizani napadali po lastni volji in presoji, okupatorji pa so lahko pretežno zgolj čakali na naslednji udarec in nanj reagirali, kolikor je bilo mogoče dobro. Izjeme so bile večje ofenzive in hajke, kjer je sovražnik prevzel iniciativo, tu pa se je spet pokazalo, da partizani (tudi v nasprotju z uveljavljenimi prikazi) v boju z vsaj približno enakovrednim sovražnikom nimajo velikih možnosti.

¹⁸ Med katere je treba v prvi vrsti prišteti idejo federalne Jugoslavije, ki bo zgrajena na načelih nacionalne enakopravnosti. Takšna politično korektna vizija, ki je bila prvič javno predstavljena na 2. zasedanju AVNOJA-a v Jajcu konec novembra 1943, je uspešno nagovorila vse tiste nikakor ne redke politične skupine, ki jih je ideja jugoslovanstva kot zgolj v druge besede prevedene srbske hegemonije odbijala.

V tej povezavi je treba poudariti tudi to, da so bile okupatorske sile v bivši Jugoslaviji v nasprotju s tem, kar je mogoče videti v partizanaricah, skoraj izključno drugo- ali tretjerazredne formacije, ki so bile sestavljene iz nezanesljivih nabornikov, drugorazrednih divizij, enot, ki so jih v Jugoslavijo poslali na okrevanje, orožnikov starejših letnikov, graničarjev ter policijskih enot (glej na primer: Ferenc, 1997; Petelin, 1967: 36–37).¹⁹ Med zloglasnimi »Nemci«, ki so leta 1941 napadli Cankarjev bataljon v znameniti bitki pri Dražgošah, so bili na primer skoraj izključno za vojno ne pretirano navdušeni na silo rekrutirani Luksemburžani, orožniki ter rezervne policijske enote (glej Jan, 2001: 106), pri čemer nekaj podobnega velja tudi za druge okupatorske enote v bivši Jugoslaviji v času druge svetovne vojne. Grozoviti in zagrizeni SS-ovci, če se za trenutek zadržimo še pri tem primeru, saj jih je mogoče videti v tako rekoč vsaki partizanarici, so bili v resnici skorajda izključno pripadniki 7 SS divizije Prinz Eugen, ki je bila v celoti sestavljena iz jugoslovanskih (in romunskih) Nemcev (v glavnem iz Banata). Strogo gledano so bili tudi ti SS-ovci torej zgolj Jugoslovani, pri čemer je znano, da tudi niso bili pretirano zagrizeni vojaki: Himmler je želel divizijo sestaviti iz jugoslovanskih nemških prostovoljcev, pa se jih je nabralo tako zelo malo, da je moral za oblikovanje enote na silo mobilizirati vse nemške moške med 17. in 50. letom starosti iz tega področja (internetni vir 1). Tudi tu je seveda treba poudariti, da partizanski boj ni bil majhna ali celo vojaško nepomembna stvar, saj je bilo že za akt upora proti takrat najboljši vojski na svetu (pa čeprav je bila pretežno angažirana drugje) potrebno veliko poguma. Tudi drugorazredne nemške enote niso bile nujno slabe ali neučinkovite (še posebej to velja za policijske enote, ki so bile dobro oborožene in posebej usposobljene za proti-partizanski boj),²⁰ vsaj občasno so se na prostorih bivše Jugoslavije pojavile tudi boljše enote, zlati pa je vedno obstajala vsaj načelna možnost, da se bodo Nemci v primeru zmage na drugih bojiščih vrnili in obračunali tudi s partizani. Kljub temu pa velja, da Nemci takšna sila, kot jo vidimo v partizanaricah, v resničnosti vseeno niso bili, saj je tudi v tem primeru funkcija teh podob poveličevanje partizanskih uspehov, ne pa zgodovinsko korekten prikaz. V partizanaricah so Nemci tudi tipično predobro oboroženi: drugorazredne sile, ki so se nahajale na teh prostorih, veliko prvorazrednih (oziroma kakršnih koli) tankov in letal niso imele na voljo.

V povezavi z vsem povedanim velja poudariti tudi to, da so partizani v resnici pogosto bili boj z domačimi sovražniki (ustaši, četniki, domobranci ipd.) in ne vedno ali vsaj pretežno z Nemci (kot je videti v partizanaricah).

¹⁹ Na začetku leta 1943 so bile na primer v celi Jugoslaviji vsega skupaj zgolj 4 nemške divizije, pri čemer so bile vse po vrsti slabe kakovosti. Kasneje sta se jim pridružili še dve šolski diviziji in ena divizija, ki je pregorela pri Stalingradu (Malcolm, 1996: 182).

²⁰ Nemške policijske enote so leta 1943 zaradi svojih uspehov celo dobile pravico, da se lahko imenujejo SS policijske enote (Petelin, 1967: 36).

Pri domačih nasprotnikih velja nekaj besed zapisati tudi o uveljavljenem konstrukt »domačih izdajalcev«. Res je, partizanom sovražne domače vojaške formacije so praviloma tako ali drugače sodelovale z okupatorji, toda tu je treba poudariti vsaj dvoje. Prvič, to sodelovanje je bilo običajno zadržano in nelagodno, saj so bile resnične simpatije mnogih partizanom nasprotnih domačih vojaških in političnih formacij pretežno na strani zahodnih zaveznikov (in ne okupatorjev: resne izjeme so bili zgolj maloštevilni resnični nacistični ali fašistični privrženci, na primer ustaši, do neke mere pa tudi ljoticévcvi in balisti). Tega so se zavedali tudi okupatorji, tako da je bilo sodelovanje tudi z njihove strani omejeno in z zgolj z redkimi izjemami kaj dosti več od nelagodnega zavezništva, ki ga je povezoval izključno pragmatičen interes boja proti skupnemu sovražniku.²¹ V partizanaricah je sodelovanje temu nasprotno vedno prikazano kot zelo goreče, povsem pa se spregleduje tudi dejstvo, da partizanska politična agenda ni bila zgolj »narodno-osvobodilna«, temveč tudi revolucionarna. V svojem revolucionarnem zanosu so namreč partizani z vsemi drugače mislečimi pogosto obračunavali skrajno brezobzirno (glej na primer Vodopivec, 2006: 278, 289 in 291), tako da je marsikoga v naročje kolaboracije potisnila prav ta agenda in ne kakšen inherenten izdajalski nagib. Obenem je seveda res tudi, da bi se lahko različne partizanom nasprotne vojaške formacije, če jim že ni bila blizu partizanska revolucionarna agenda, borili proti okupatorju po svoje (tako kot na primer poljska Armia krajowa, ki je komunistične vstajnike povsem zasenčila): kolaboracija nikakor ni bila edina rešitev. Na tretji strani je tudi dejstvo, da so partizani takšne od njih neodvisne vojaške formacije, ki so se borile z okupatorji, aktivno onemogočali (uničevali): v skladu s tem je najmanj, kar je mogoče zatrditi, to, da je bilo dogajanje v tem obdobju zelo kompleksno in da ga partizanarice tudi na ravni prikazov »domačih izdajalcev« močno poenostavljajo. Skrajno pristranske so tudi pri prikazih vojaške sposobnosti kolaborantskih enot: v partizanaricah jih vedno vidimo kot nesposobne in strahopetne formacije, ki jih partizani s svojimi pogumom in spretnostjo razbijajo kot za stavo, medtem ko stvari v praksi niso bile tako zelo preproste. Slovensko domobranstvo je na primer s svojimi t. i. »udarnimi bataljoni« partizanom povzročalo veliko preglavic vse do konca vojne in pri tem tudi doseglo nekaj pomembnih vojaških uspehov (glej na primer Kladnik, 2006: 249; Mikuž, 1970: 255–256).

Drugi pomemben zadržek v zvezi z enoznačnim obsojanjem partizanom nasprotnih domačih bojnih formacij kot »narodnih izdajalcev« izhaja iz po vojni skrbno skrivanega dejstva, da so tudi partizani želeli sodelovati

²¹ Zunanja manifestacija te zadržanosti je bila omejena materialna podpora: okupatorji so nekaterim kolaboracionističnim formacijam zagotavljali tudi opremo, toda brez izjeme zgolj lahko oborožitev (več o tem: Kladnik, 2006: 261–265).

z okupatorji (Nemci), le da v tem primeru Nemci niso bili pripravljeni na kaj takšnega. Leta 1943, ko je bilo pričakovati zavezniško izkrcanje na Balkanu (tu je šlo za načrtno dezinformacijo, ki jo je spretno plasirala britanska obveščevalna služba z namenom prikritja resnične lokacije izkrcanja, Sicilije), je Tito nemškemu poveljstvu v Gornjem Vakufu oziroma kasneje v Zagrebu poslal ugledno delegacijo, ki je predlagala, da bi se nemške in partizanske sile v tem primeru vojaško povezale (Malcolm, 1996: 183). Titov manever je mogoče opravičiti s pojasnilom, da bi bila v primeru zavezniške osvoboditve Jugoslavije prav gotovo ponovno vzpostavljena kraljeva oblast, s tem pa konec komunistične revolucije, toda tudi drugi domači kolaboranti so z okupatorji sodelovali zgolj pragmatično, saj so vedeli, da bodo v primeru partizanske zmage po vojni ob oblast oni. Do partizanskega sodelovanja z Nemci torej ni prišlo izključno zaradi nemške nepripravljenosti, po nekaterih pričevanjih pa je Tita še leta 1944 bolj od nemške vojske same skrbela možnost zavezniškega izkrcanja na Balkanu (Malcolm, 1996: 183). Je v tej luči mogoče govoriti o preprosti distinkciji narodni osvoboditelji : domači izdajalci? Vse to seveda velja pod predpostavko, da je podatek o Titovih poskusih približevanja Nemcem točen. Noel Malcolm, na katerega se tu sklicujemo, pravi, da je o tem prvi pisal²² Wilhelm Höttl, med vojno eden od najpomembnejših nemških obveščevalcev v Jugoslaviji, in da je to v petdesetih letih sprožilo veliko razprav, med katerimi je bila najbolj znana Tito, Mihailović, and the Allies (Tito, Mihajlović in zavezniki) Walterja R. Robertsa. Razprave naj bi ponehale, ko je eden od Titovih tajnih pogajalcev z Nemci, Milovan Đilas, vse skupaj tudi uradno priznal (več o tem: Malcolm, 1996: 308; o partizanskih poskusih približevanja govori podrobno tudi Tamara Greisser – Pečar, ki svoje ugotovitve opira še na niz drugih virov (glej Greisser – Pečar, 2004: 359–361)).

Žanr kot mit

Neskladij med kompleksnimi vojaškimi in političnimi spopadi v času druge svetovne vojne na področju bivše Jugoslavije in poenostavljajočimi prikazi v partizanaricah bi bilo mogoče najti še precej, ampak za namene pričujoče razprave bo zadoščalo tudi teh nekaj osnovnih, saj že ti dovolj učinkovito govorijo o velikih poenostavitvah, ki zaznamujejo ta žanr. Da so partizanarice ideološko močno pristranski filmi je sicer jasno tudi sicer, v zgoraj nakazanih okvirih pa smo želeli pokazati predvsem to, da so pristranski na način, ki ga je v svojih mitologijah nakazoval že Levi-Strauss.

Poleg teh tipičnih levi-straussovskih binarizmov, ki zaznamujejo žanr jugoslovanskega akcijskega partizanskega filma, partizanarice, pa je za ta niz filmov značilnih tudi nekaj drugih prvin, ki jih je prav tako treba omeniti.

²² V svojih spominih (objavljenih leta 1953).

Te praviloma ne segajo v takšno strukturno globino narativne organizacije kot zgoraj predstavljene opozicije, so pa kot pomembni narativni in stilistični elementi vseeno vredni vsaj kratke omembe.

Prva je tudi binarna, gre pa za to, da so partizani in Nemci v partizanaricah zelo dosledno konstruirani vzdolž konsistentnega razločevanja med toplim in hladnim. Medtem ko so partizani vedno skrbno prikazani kot zelo topli ljudje, ki jim je veliko drug do drugega in ki vseskozi čutijo, trpijo, upajo in hrepenijo, so Nemci povsem linearno prikazani kot tej toplini nasproten anonimen vojaški stroj, ki ga na nobenem mestu ne zaznamuje nikakršen individualen, kaj šele toplo človeški presežek. Partizani se v času, ko ni boja, vedno pogovarjajo, šalijo, plešejo, spodbujajo in ne nazadnje tudi trpijo (ob spoznanju, da je kdo od njihovih svojcev padel), Nemcev pa izven vojaških situacij sploh ni videti, če pa v kakšnem primeru vseeno, pa vedno marširajo oziroma, še bolj pogosto, zgolj nemo sedijo na tovornjakih, ki jih peljejo v ofenzivo: to, da je bila nemška vojska urejena in disciplinirana ne pomeni nujno, da se vojaki niso med seboj pogovarjali, šalili in podobno. Pomenljivi so tudi spopadi sami. Medtem ko v primeru, ko je kdo od njihovih zadet, partizani v bližini vedno v hipu pozabijo na streljanje in umirajočemu prihitijo na pomoč (to v pravem spopadu pogosto ne gre), Nemci brez izjeme padajo brez glasu in ob popolnem nezanimanju svojih tovarišev, ki mirno ležejo naprej (primerjaj: Stanković, 2005: 50–66).

Naslednja tipična prvina partizanaric je junačenje. V filmu se stvari vedno obrnejo nekako tako, da se v odločilnem trenutku najde partizan, ki z junaško potezo spopad obrne v partizansko korist. Variacije na to temo so precejšnje, toda običajno gre za prizor, ko kakšen od partizanov v trenutku, ko se zdi, da bo partizanski položaj pred nemškim pritiskom popustil in da bodo partizani pričeli bežati, s svojim junaškim nastopom enoto popelje ne v umik ampak – na juriš. Nemci se, pretreseni ob izrazu takšnega poguma in odločnosti, seveda pričnejo panično umikati, partizani pa na koncu zaslužno triumfirajo. Vloge partizanskih junakov, ki so s svojim pogumom obračali potek bitk, so bile seveda pridržane za najbolj znane jugoslovanske igralce (Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić ipd.). Med drugim je pri takšnih prizorih mogoče opaziti tudi pravilo, da partizanski junaki vodijo napad kar z mitraljezom (t.i. »šarcem«) v roki (v praksi ne najbolj praktično oziroma taktično smiselno) in da imajo pri tem svojo vojaško srajco odpeto vsaj za vsaj nekaj gumbov preveč.

Poleg vsega drugega partizanarice torej vključujejo tudi tipične junake, ki so jih tudi igrali vedno isti igralci. Najpogosteje se je pojavljal Bata Živojinović, ki se je s svojimi nastopi kmalu tudi vzpostavil kot arhetipski balkanski partizanski junak (trden, samozavesten, premeten in odločen), zelo blizu pa mu je tudi že omenjeni Ljubiša Samardžić, ki je s svojo manj robustno postavo in toplo melanholičnim pogledom Živojinovićevo podobo

nepremagljivega partizana dopolnjeval s kosom balkanskega weltschmerzta in šarma, zlasti pa goreče srčnosti, ki je kot skala trd Živojinović običajno ni premogel veliko. Da je bil Bata kot arhetipski partizanski junak – tako rekoč personifikacija partizanstva nasploh – nepremagljiv in neuničljiv, je seveda samo po sebi razumljivo.²³ Od stalnejših igralcev se na svoj prepoznaven način v partizanaricah pogosteje pojavljajo še Milena Dravić, Pavle Vujisić, Dragan Nikolić in mnogi drugi.

Za partizanarice je nadalje značilno, da so na ravni filmskega jezika ukrojene skorajda izključno po načelih hollywoodskega kontinuiranega stila, pa naj bo to v povezavi s konvencijami omenjenega vesterna ali pa takrat aktualnega ameriškega vojnega filma. Medtem ko je za Bulajićevo Kozaro še značilen neke vrste kvazisovjetski kolektivizem filmske organizacije, si partizanarice poleg vseh drugih prvin (linearna naracija, tekoča montaža, spektakularen cinemascope format itd.), od ameriškega vojnega filma (na primer Patton (Patton) (Franklin J. Schaffner, 1970), Tora, Tora, Tora (Tora, Tora, Tora) (Richard Fleischer in Kinji Fukasaku, 1970), The Battle of the Bulge (Bitka na vzboklini) (Ken Annakin, 1965), A Bridge Too Far (Most, ki je bil predaleč) (Richard Attenborough, 1977) itd.) izposojajo tudi pripovedno načelo kombinacije spektakularnih množičnih posnetkov z vinjeto kratkih pripovedi o usodah konkretnih junakov, ki gledalcu omogočajo ne le razumevanje spopada kot celote, ampak tudi identifikacijo s konkretnimi – vseeno pa precej tipsko izoblikovanimi – liki. Formalnih ali vsebinskih sklicev na umetniški film ali pred tem v Jugoslaviji zelo močno tradicijo realističnega filma na drugi strani skorajda ni.

Še ena binarna opozicija, ki dosledno zaznamuje narativne okvire partizanaric, je nasprotje med načrtnostjo in improvizacijo. Umberto Eco je v svoji razpravi o strukturi filmov (oziroma romanov) o Jamesu Bondu opozoril, da ima v teh popularnih delih malopridnež vedno nek skrajno natančno razdelan masterplan, medtem ko mu Bond parira z nizom vratomolnih improvizacij, kar je prvina, ki je značilna tudi za partizanarice: filmi se običajno odpirajo s podrobnim nemškim načrtovanjem neke akcije, partizani pa potem s svoje strani odgovarjajo z različnimi spontanimi manevri, ki te načrte vedno onemogočijo (glej Strinati, 1998: 102–104). Partizanarice se s to prvino priklapljujejo na popularne stereotipe o tevtonski nefleksibilnosti in balkanski spontanosti, v širšem smislu pa tudi na s popularno kulturo razširjenemu fetišu sproščenosti, toda strogo gledano tudi ta poteza ni zgodovinsko točna. Tuji vojaški opazovalci so partizanom pogosto priznavali nemajhno mero poguma in odločnosti, toda hkrati so opozarjali na neučinkovitost njihovih vse prepogostih, zlasti pa vojaško neimaginativnih in človeško dragih frontalnih jurišev ob zvokih harmonike (Flitton, 2002). Nemci

²³ V partizanaricah po vednosti avtorja študije Živojinović pade zgolj enkrat in sicer v Partizanih.

so na drugi strani v partizanaricah, ne nazadnje pa tudi v številnih vojaških filmih drugih držav prikazani kot izrazito toga in nefleksibilna vojska, toda v resnici je bila ena največjih in najpomembnejših prednosti nemške vojske med drugo svetovno vojno njena taktična fleksibilnost. Načeli prilagajanja razmeram in še zlasti operativne svobode na vseh ravneh poveljevanja sta bili nemškimi enotam vcepljeni že ob urjenju, v praksi pa sta zagotavljali prepoznavno nemško spretnost tako ob napadih kot v obrambi. Zavezniški poveljniki so pogosto z občudovanjem poročali, da so njihove enote sicer uspeli razbiti nemške, vendar se te niso – tako kot v podobnih primerih njihove same – razdrobile in razbežale, ampak so se ob prvi priložnosti reorganizirale mimo uveljavljenih formalnih organizacijskih načel v ad-hoc kampgruppen, ki so lahko tako rekoč že v istem hipu odgovorile na sovražnikove nove manevre. Zaveznike je ta nemška taktična fleksibilnost frustrirala vse do konca vojne, kolikor toliko učinkovito pa so jo od vseh zaveznikov uspeli imitirati – spet v nasprotju z uveljavljenimi stereotipi in prikazi – zgolj Sovjeti (več o tem: Bunglay, 2003: 18–40; Kershaw, 2010: 41).

Naslednja pomembna sestavina partizanaric je nemško neogibno priznanje partizanske vojaške sposobnosti če že ne kar večvrednosti. Kakorkoli se zgodba zapleta ali razpleta, vedno v filmu nastopi trenutek (običajno nekje proti koncu), ko kakšen od nemških poveljnikov pohvali partizansko odločnost in vojaško sposobnost. Najbolj znana sintagma v tej povezavi je seveda že omenjen citat iz Valter brani Sarajevo, s katerim nemški poveljnik na koncu filma na vprašanje svojega nadrejenega, kdo je sedaj v resnici ta znameniti Valter, pove, da so Sarajevčani v svojem upiranju okupaciji tako zelo močni in enotni, da ne bi bilo čisto nič narobe, če bi za Valterja imeli kar celo mesto.

Za partizanarice je tudi značilno, da nemške poveljnike skorajda brez izjeme prikazujejo kot predstavnike degeneriranega meščanstva. Nemški generali se tako običajno pojavljajo v luksuzno opremljenih meščanskih stanovanjih ali pisarnah, v rokah se jim ziba kozarec konjaka, njihovi trebuščki (v nasprotju z vedno vitkimi partizani)²⁴ so lepo zaokroženi, in če svojih kolegov ravno ne vabijo na ekskluzivno večerjo, se njihovi pogledi še najraje ustavljajo na prikupnih tajnicah v bližini. Očitna težnja takšnih prikazov je poudarjanje razrednih (nasproti nacionalnim) razsežnosti konflikta, kar s svoje strani dopolnjujejo tudi podobe partizanov, kjer je večina ključnih likov poudarjeno proletarskega porekla. Nemške »meščanske svinje« v skladu z uveljavljenimi ideološkimi ločitvami seveda v zgodbah ostajajo »svinje« do konca: v boj običajno posegajo zgolj iz svojih udobnih naslanjačev, najpogosteje tako, da se po slabo delujoči zvezi znašajo nad svojimi podrejenimi, ki so jih (že spet) premagali ali vsaj prelisičili partizani.

²⁴ S častno (ampak edino!) izjemo likov, ki jih igra Pavle Vujisić.

Čisto na koncu velja med konsistentnimi značilnostmi partizanaric omeniti še sodelovanje bivše jugoslovanske ljudske armade pri snemanju. Ta zastojna delovna sila množice statistov je omogočala snemanje spektakularnih množičnih prizorov, ki bi bili sicer predragi, čeprav je treba v tej povezavi opozoriti, da se zdi, da se filmarji pri izboru statistov niso pretirano trudili. Nemške vojake v vseh filmih igrajo statisti (vojaki) prepoznavno balkanske fizionomije temnejše polti in črnih las, kar ni ravno najbolj posrečena rešitev, še posebej glede na to, da bi bilo ob vseh vojaki na služenju vojaškega roka v času snemanja verjetno mogoče izbrskati vsaj nekaj za te vloge bolj prepričljivih blondincev.

Pomen partizanaric

Strukturalistična analiza partizanaric razkriva močno standardizirane stilistične, vsebinske in ideološke prvine filmov jugoslovanskega »rdečega vala« sedemdesetih let. Med stvaritvami bi seveda bilo mogoče najti tudi niz razlik, toda v splošnem se zdi, da je med njimi vseeno več podobnosti kot razhajanj, v ideološkem smislu pa jih je tudi mogoče razumeti – vsaj v primerjavi z jugoslovanskim partizanskim filmom širše, ki se je neredko oddaljaval od predpisanih vrednostnih standardov – kot razmeroma koherentne tekste. V skladu s tem torej trdimo, da je jugoslovanski partizanski film sam po sebi vsebinsko in formalno preveč raznolik, da bi ga lahko jemali za koherenten žanr s prepoznavnimi značilnostmi, da pa takšne žanrske značilnosti izkazujejo vsaj partizanski spektakli sedemdesetih let, ki smo jih sami v analizi označili z napol že uveljavljenim izrazom partizanarice.

S tovrstno strukturalistično obarvano analizo se seveda raziskovanje fenomena jugoslovanskega partizanskega filma ne zaključuje. Ravno nasprotno, pričujoča analiza je mišljena zgolj kot formalna razjasnitev konceptualnega polja, na katerega raziskovalci partizanskih filmov vstopamo, tako da bodo v idealnem smislu resne in bolj vsebinske analize šele sledile. Tematik, ki se tu odpirajo, je veliko, kljub temu pa za zaključek ne moremo ne pripomniti, da bi bilo dobro, če bi ob vseh ostalih razsežnostih nekoč naslovili tudi vprašanje aktualnega pomena jugoslovanskega partizanskega filma. Ta kinematografija je namreč zanimiva kot pomemben del jugoslovanskih filmskih zgodovin, ki so se v pomembni meri razvijale prav ob tovrstnih filmih, toda hkrati so partizanski filmi danes lahko še kako pomemben korektiv ideološkim samoumevnostim in eksistencialnim rešitvam, ki smo jih tako zelo voljno sprejeli kot edini možen način življenja po padcu socializma. Prav ogledi starih jugoslovanskih filmov nas lahko na primer spomnijo, da vrednote potrošništva, individualizma, produktivizma, nacionalizma in drugi podobni ideološki konstrukti, v katere je ujet sodoben človek, nikakor niso samoumevne, temveč zgolj neki družbeni formaciji ustrezajoče simbolne

koordinate, ki smo jih ob prihodu novega reda vse prehitro vzeli za svoje in nasproti katerim bi bilo dobro vsaj na kakšnem mestu držati mero zdrave distance.

LITERATURA:

- Bunglay, Stephen (2003): *Alamein*. London: Aurum Press.
- Ferenc, Tone (1997): *Okupacijski sistemi na Slovenskem: 1941–1945*. Ljubljana: Modrijan.
- Greisser – Pečar, Tamara (2004): *Razdvojeni narod. Slovenija 1941–1945: okupacija, kolaboracija, državljanska vojna, revolucija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jan, Ivan (2001): *Vrh v Dražgošah. Bitka, boj, tragedija, mit, legenda*. Kranj: samozaložba.
- Lenny, Misha (2000): *Balkans 1804–1999: Nationalism, War and the Great Powers*. London: Granta Books.
- Goulding, Daniel J. (2002): *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945–2001*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haynes, John (2003): *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema*. Manchester in New York: Manchester University Press.
- Kershaw, Robert (2010): *War Without Garlands. Operation Barbarossa 1941–1942*. Hershham: Ian Allan Publishing.
- Kladnik, Tomaž (2006): *Slovenska partizanska in domobranska vojska*. Ljubljana: Defensor, d.o.o.
- Komelj, Miklavž (2009): *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba *cf.
- Malcolm, Noel (1996): *Bosnia: A Short History*. London: MacMillan.
- Mikuž, Metod (1970): *Zgodovina slovenskega osvobodilnega boja*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Munitić, Ranko (1978): *Obdobja jugoslovanskega filma: film socialistične Jugoslavije*. Ljubljana: Dopisna delavska univerza Univerzum.
- Petelin, Stanko (1967): *Prešernova brigada*. Nova Gorica: ČZP Soča.
- Petranović, Branko (1988). *Istorija Jugoslavije. Druga knjiga: Narodnoosvobodilni rat i revolucija 1941–1945*. Beograd: Nolit.
- Petranović, Branko (1988a). *Istorija Jugoslavije. Treća knjiga: Socialistička Jugoslavija 1945–1988*. Beograd: Nolit.
- Ranković, Aleksandar (2001). *Dnevniške zabeleške*. Beograd: Jugoslovenska knjiga.
- Repe, Božo (1997): *»Cestna afera«. V Marjan Drnovšek in Drago Bajt (ur.), Slovenska kronika XX. Stoletja (1945–1995)*. Ljubljana, Nova revija.
- Stanković, Peter (2005): *Rdeči trakovi. Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Strinati, Dominic (1998): *An Introduction of Theories of Popular Culture*. London: Routledge.
- Škrabalo, Ivo (1998): *101 godina filma u Hrvatskoj*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Vodopivec, Peter (2006): *Od Pohlinove Slovnice do samostojen države. Slovenska zgodovina od konca 18. Stoletja do konca 20. Stoletja*. Ljubljana: Modrijan založba, d.o.o.

Vrdlovec, Zdenko (1994): Zgodba o slovenskem filmu. V Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič in Zdenko Vrdlovec (ur.), *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*, 342–386. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Wright, Will (1994): *The Structure of Myth & The Structure of Western Film*. V John Storey (ur.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 117–132. New York: Harvester Wheatsheaf.

Zorman, Barbara (2007): *Pripovedne funkcije likov slovenskih ekranizacij: preplet literarnih in filmskih smeri na slovenskem*. Doktorsko delo. Ljubljana: filozofska fakulteta.

Internetni viri:

internetni vir 1: <http://www.vojska.net/hrv/drugi-svjetski-rat/njemacka/ss/divizija/7/> (dostopno 6. 9. 2011)

Dokumentarni filmi:

Flitton, Dave, Aitken, Andy in Justin McCarthy (2002): *Battlefield – Campaign in the Balkans*. Edinburgh: Lamancha Productions.