

Pogovor z Jurijem Medenom

Panevropskost brez zaščite

NACE ZAVRL

»Med vsemi umetnostmi je za nas najpomembnejši film,« so nenehno podarjali boljše viki v letih po revolucijah 1917. Sovjetski ustvarjalci so Leninovo tezo jemali resno, še dosledneje pa so klic udejanjali v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, kjer je po kataklizmi druge svetovne vojne zadihal nov in nezamenljiv tip narodne kinematografije: *partizanski film*. Partizanarice, kot je kajpak samoumevno, pa niso nastajale le v specifičnem sektorju jugovzhodne Evrope, pač pa po vsej celini, onkraj hladnovojnih razmejitev. Jurij Meden je kurator ter vodja programskega oddelka v Avstrijskem filmskem muzeju na Dunaju, kjer se je od oktobra do decembra lani odvrtela retrospektiva *O partigiano! Panevropski partizanski film*. Meden nam je v intervjuju razjasnil, kako razumeti tovrstno transnacionalno zastavitev, kje v filmih locirati razpoznavne znake partizanstva (v nasprotju z angleško govorečimi spektakli) ter kaj pri vsem tem partizansko produkcijo družijo s paradigmatiskim žanrom nekega drugega kontinenta: s hollywoodskim vesternom.



Jurij, če začneva pri zasnovi. Ne zanima me toliko, zakaj retrospektiva partizanaric tu in zdaj (v srednji Evropi leta 2019), pač pa – zakaj ne že prej? Menda je šlo na Dunaju za prvi filmski program tega tipa; kaj je kustosom in kinotekam preperečevalo, da se niso podobnega projekta lotili že zdavnaj?

Za začetek morava biti natančna: bolj ali manj obsežnih retrospektiv partizanskega filma je bilo zelo verjetno že na desetine, najbrž vsaj po ena v vsaki državi, ki se je nekoč ponašala s produkcijo partizanskega filma, pri čemer so bile vse te retrospektive nacionalno zamejene. Več manjših retrospektiv partizanskega filma je pripravila Slovenska kinoteka, s partizanskim filmom se je pred leti intenzivno ukvarjal Retrovizor

v sodelovanju z Delavsko-punkersko univerzo. Tisto, kar se je lani na Dunaju zgodilo prvič, je panevropska retrospektiva partizanskega filma, se pravi sopostavitev partizanske produkcije vseh držav, ki so se nekoč intenzivno posvečale tej motiviki. V odgovoru na vprašanje, zakaj se to ni zgodilo že prej, lahko seveda samo špekuliram, ampak najbrž gre



BITKA NA NERETVI (1969)

razloge iskati v dejstvu, da preprosto nihče ni bil nikoli dovolj temeljito seznanjen z mednarodno dimenzijo tega filmskega fenomena. Ključnega pomena za ta projekt je bilo sodelovanje z lokalnimi eksperti, in tukaj se je sistematično ponavljala ista zgodba: vrhunski ekspert za sovjetski partizanski film ni imel pojma o jugoslovanskem partizanskem filmu, vrhunski ekspert za jugoslovanski partizanski film ni videl nobenega češkoslovaškega ali pa poljskega partizanskega filma, vrhunska eksperta za italijanski in francoski partizanski film sta bila prepričana, da so partizanske filme snemali samo v Italiji in Franciji itd. Zdaj seveda rahlo pretiravam, ampak dejstvo je, da v letu dni priprav na to retrospektivo nisem naletel na enega samega poznavalca vseh res številnih evropskih nacionalnih produkcij partizanskega filma.

Če ostaneva pri pojmu panevropskosti: bi lahko to pripisali tudi samim filmom? Je mednarodna orientacija zgolj stvar izbora O partigiano! ali so jo na svoje načine (morda prek koprodukcij, tujega financiranja ali čezmejne izmenjave delavcev) izžarevale že posamezne partizanarice? »Komunistična partija Jugoslavije še naprej podpira načela internacionalizma,« trdi Richard Burton kot maršal Tito v Sutjeski (Stipe Delić, 1973) – toda ali so jih podpirali tudi filmarji?

Mednarodna orientacija retrospektive je bila skoraj izključno stvar izbora oziroma predmet želje, da bi se naposled soperstavile vse te raznolike nacionalne partizanske filmske produkcije. Razlog, zakaj lokalni eksperti pretežno niso imeli pojma o partizanskih produkcijah drugih lokalitet, gre iskati pretežno v tem, da so bile vse te produkcije obrnjene izrazito navznoter, namenjene skoraj izključno domači, narodni distribuciji. Kar se seveda lepo ujema s tezo, da je večina teh filmov predvsem na novo vzpostavljala zgodovinske mite o vzniku nekega junaškega naroda. Seveda je tudi ogromno mednarodnih elementov, ampak so vsi po vrsti izključno anekdotične izjeme, recimo to poudarjanje internacionalizma, ki ga omenjaš in ki ga poleg *Sutjeske* izreka zelo malo filmov. Celo izjemno bogata slovaška tradicija partizanskega filma je že od samih začetkov ob koncu štiridesetih let praviloma rada zamolčala sovjetsko intervencijo, čeprav je bila ta za slovaške partizane ključna. *Sutjeska* in *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969) sta bila redka primerka partizanskih filmov, ki sta bila namenoma poslana na tuje trge, tako kot je bila med drugo svetovno vojno izjemoma na ameriški trg poslana sijajna sovjetska *Mavrica* (Raduga, 1944, Mark Donskój), o kateri je potem bojda Franklin Roosevelt rekel, da se sovjetski partizani ne borijo samo za



ruske mame in otroke, ampak tudi za ameriške mame in otroke. Mednarodnih koprodukcij sicer praktično ni bilo, kot primer takšne izjemne in anekdotične mednarodne distribucije pa lahko omenim še neko skandinavsko situacijo. Med pripravo na retrospektivo sem odkril, da so bili jugoslovanski partizanski filmi popularni na Finskem v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kjer so v redni distribuciji predvajali vse živo, od akcionerjev Hajrudina Krvavca pa do počasnejših eposov tipa **Kozara** (Veljko Bulajić, 1962) in **Užiška republika** (Užiška republika, 1974, Žika Mitrović). In Finci so te filme gledali kot čisto eksploatacijo, v istem kontekstu, se pravi v istih kinodvoranah in iz katalogov istih distributerjev, ki so sicer na Finsko uvažali italijanske špagete in dansko erotiko. Za razliko od nas, Jugoslovancev, so Finci potem za vse te filmske kopije zelo lepo skrbeli, tako da precej odličnih 35-mm kopij jugoslovanskih filmov za našo retrospektivo ni prišlo iz Zagreba, Beograda ali Sarajeva, ampak iz Helsinkov.

Zdi se torej, da partizanarice niso bile nič kaj partizanske, vsaj glede vidika narodne samozagledanosti in umanjkanja kontinentalne solidarnosti. »Ko partizansko gibanje ohranja zgolj telurično in nacionalno razsežnost, kaj hitro zapade v 'fobični

nacionalizem',« pravi Gal Kirn prek kritike Carla Schmitta. Kaj, če sploh kaj, partizanarice ločuje od upodobitev zavezniških triumfov, ki jih je v povojnih kinematografijah vseh vrst in porekel na pretek? Se je partizanski (ali gverilski) duh kazal še kje drugje kot v izbiri motivike?

S takšnimi očitki zoper katerokoli odporniško gibanje in zoper film, ki to gibanje upodablja, lahko hitro zdrsnemo v moraliziranje, kakršnega omogoča varna distanca. Grajati partizanski film oziroma partizansko gibanje iz te perspektive je približno tako, kot če bi pretepenim udeležencem pohoda v Selmi leta 1965 očital samozagledanost in deklarirano umanjkanje pan-kontinentalne solidarnosti z istočasnimi osvobodilnimi gibanji subsaharske Afrike. V prevladujoči povojni obrnjenosti na domače tržišče je partizanski film odseval dejansko avtarkijo večine partizanskih gibanj, ki so se morala v trenutkih odločitve znajti predvsem sama in se v prvi vrsti utemeljiti na telurični in nacionalni razsežnosti. Kontinentalna solidarnost pa se seveda najlepše artikulira v preprostem dejstvu prepoznanja skupnega sovražnika, četudi nimaš jasno izdelane teoretske podlage odpora ali pa mogoče celo zavedanja, da v svojem odporu nisi osamljen. Razliko med nekim, kot sam praviš, zavezniškim triumfom in partizanskim filmom pa smo vpeljali prek štirih kriterijev. Kot prvo smo na program retrospektive



umestili samo filmske produkcije držav, ki so imele same neposredno izkušnjo z okupacijo in odporniškim gibanjem. Se pravi, da so odpadli vsi zavezniški (beri: britanski in ameriški) studijski spektakli, ki so v duhu hladne vojne in liberalizma slavili skoraj izključno francoske partizane. Kot drugo je moralo biti to odporniško gibanje samoniklo, v resnici in na filmu, zato so recimo odpadli vsi norveški partizanski filmi, kjer so partizanski odpor v glavnem podžigali zavezniški komandos. Kot tretje je moralo biti odporniško gibanje oboroženo, tako da je odpadla večina danskih in nizozemskih filmov, ker so se tam v golih nižinah med okupacijo šli predvsem mehke oblike odpora. In naposled smo se povsem tendenciozno odločili, da je moralo biti to odporniško gibanje antifašistično, kar pomeni, da so odpadli vsi sijajni finski partizanski filmi, ker so se finski partizani pač bojevali proti Sovjetom. Ni nas motilo, da se nekatera odporniška gibanja niso tudi sama dejansko poimenovala za partizanska (recimo poljska), važni so bili ti štirje kriteriji, pa seveda zavedanje, da partizanski film ni žanr, ampak da gre za motiviko.

Partizanarice so pogosto vzporejali s hollywoodskim vesteronom. Sam nekje zapišeš, da je bil partizanski film, natanko tako kot njegov ameriški kontrapunkt, »že davno oklican za mrtvega«. Toda mrtvi ne umirajo; vesteren še vedno obstaja, četudi v skromnejši kapaciteti ter predrugačen. Kaj se je s partizansko kinematografijo zgodilo po letih '89/'91? Ko je takrat



SUTJESKA (1973)

(oziroma že kako leto poprej) zamrla – ali so se njene energije kanalizirale kam drugam? Vemo, da podob vojne v postjugoslovanskem filmu ne manjka, čeprav o kakšnem partizanstvu ali progresivnosti tu težje govorimo.

Na to vprašanje smo pred leti že odgovarjali pri Retrovizorju, kjer smo paralele med partizanskim filmom (ki smo ga takrat še opredeljevali za žanr) in vesteronom povlekli takole: kjer je bil vesteren medigra konstitutivnega žanra zgodovine filma s konstitucijo zgodovine same, je vojni film, ki mu pripada partizanarica, ena njegovih čistejših oblik, lahko hrbtna plat vsakega filma, nič več in nič manj kot »bojišča«, kakor v **Norem Pierrotu** (Pierrot le fou, 1965, Jean-Luc Godard) pribije Samuel Fuller. Na splošno so paralele med nekoč paradnima žanroma Zahoda in Vzhoda preveč mikavne, da bi se jim izognili kot iztočnicam. Tako kot vesteren, po Bazinu »prvinski ameriški žanr«, lahko tudi partizanarica obvelja za prvinski jugoslovanski (mnogo bolj kot, denimo, sovjetski) žanr. Tako kot vesteren tudi partizanarica že dolgo velja za mrtvo. Tako kot vesteren je tudi partizanarico pokopala revizija zgodovine, ki se, vsaj na videz, pomika proč od ideoloških poenostavitev. Tako kot vesteren tudi partizanarica proizvaja in utrjuje mite, tke pripoved o formiranju skupnosti. Tako kot vesteren je tudi partizanarica čvrsto zasajena v pejsaž konkretne pokrajine, zemlje, ki jo je treba ukrotiti ali osvoboditi. In tako kot vesteren je tudi partizanarico ob približno istem času doletela skoraj identična evolucija v bistvenem preskoku, ko se klasična oblika žanra (Bulajić) po eni strani podvrže ideološkemu premisleku in začne brati kot revizija žanra (Pavlović), po drugi strani pa, tako kot italovesteren, skrene v poudarjanje spektakelskih elementov in postane špaget (Krvavac). In naposled: po letih '89/'91 gre partizanski film v hosto, kjer preži še danes.