

Žanrski cikli v jugoslovanskem partizanskem filmu

PETER STANKOVIĆ

Po koncu druge svetovne vojne so začeli v številnih državah snemati filme o medvojnih odporiških – partizanskih – gibanjih. Ti filmi so bili še posebej pomembni v socialistični Jugoslaviji, saj je nova oblast izšla neposredno iz partizanskega gibanja. Kljub očitni ideološki funkciji legitimacije novega družbenega reda, ki je bila značilna za jugoslovanski partizanski film, pa velja poudariti, da je to heterogen filmski žanr, ki se je od primarne ideološke funkcije neredko tudi oddaljeval. Da bi vso kompleksnost jugoslovanskega partizanskega filma lažje razumeli, bomo v nadaljevanju to kinematografijo poskusili interpretirati v navezi s teorijo žanrov. V filmski teoriji namreč velja, da se žanri praviloma razvijajo, torej je dobro, če jih razumemo v tem njihovem dinamičnem kontekstu.

Žanrski cikli

Med raziskovalci filmskih žanrov se je uveljavilo prepričanje, da gredo filmski žanri običajno skozi štiri faze (cikle). Prvi je t. i. *primitivni cikel*. Tu filmski avtorji eksperimentirajo z različnimi slogovnimi in vsebinskimi konvencijami in jih povezujejo v novo celoto (žanr), pri čemer ni nepomembno, da so filmi, ki nastajajo v tem okviru, razmeroma preprosti oziroma naivni (dasiravno zaradi svoje novosti hkrati tudi emocionalno prepričljivi). V tej fazi se torej oblikujejo ključne značilnosti žanra. *Klasični cikel*, ki sledi, te značilnosti zaokroži in nadgradi: oblikujejo se standardizirane slogovne in vsebinske prvine, ki jih občinstvo pričakuje od tovrstnih filmov, te prvine pa so zdaj tudi že zelo elaborirane. Za klasični cikel sta tako značilna slogovno bogastvo in uravnoteženost pripovednih elementov, to pa je tudi obdobje največje popularnosti žanra. *Revizionistični cikel* predstavlja obdobje, ko se začnejo filmi oddaljevati od uveljavljenih žanrskih konvencij oziroma jih začnejo kritično prevpraševati. Film

bolj abstraktni, simbolistični in ambivalentni, predvsem pa niso več tako zelo prepričani v še pred kratkim samoumevne vrednote žanra. Pogosto je tudi ironično distanciranje tako od slogovnih konvencij kot od vsebinskih okvirov klasičnega cikla. Čisto na koncu je *parodični cikel*, kjer so uveljavljene konvencije prenapihnjene oziroma pretirano stilizirane (over-stylized), kar deluje komično in postavlja nekoč tako zelo samoumeven simbolni univerzum žanra pod vprašaj.

Ključno pri tem je, da s parodičnim ciklom razvoja žanra ni nujno konec: lahko se spet pojavi klasični cikel ali pa mešanice različnih ciklov. Vse to omenjamo, ker gre za zanimiv – nikakor pa ne edini možen ali pomemben – okvir, s pomočjo katerega je mogoče analizirati razvoj jugoslovanskega partizanskega filma. V nadaljevanju bomo tako videli, da ta kinematografija razmeroma lepo sledi ravno omenjeni logiki razvoja filmskih žanrov, čeprav neogibno s serijo posebnosti, med katerimi je prav gotovo ključno, da najbolj uspešen cikel ni bil klasični pač pa nekaj, kar bi lahko imenovali *revival* primitivnega cikla.

Partizanski film iz druge polovice štiridesetih let: primitivni cikel

Jugoslovanska kinematografija se je po koncu druge svetovne vojne v primerjavi s 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 od vseh umetniških zvrsti. Nova oblast je tako že takoj po osvoboditvi začela z velikopoteznimi vlaganji v filmsko industrijo, ki so med drugim vključevala izgradnjo velikega filmskega mesta (Filmski grad) na Košutnjaku pri Beogradu, osnovanje filmskih studiev po republikah, ustanovitev



filmskih šol, vzpostavitev resnega filmskega mesečnika Film, opremljanje in izgradnja številnih kinodvoran ipd.

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 filmarje šele naučili snemati filme, **V gorah Jugoslavije** (U planinama Jugoslavije, 1946, Abram Matvejevič Room), je bil prava polomija. Le nekoliko bolje sta jo odnesla prva popolnoma »domača« izdelka, srbska **Slavica** (1947, Vjekoslav Afrić) in hrvaški **Živelo bo to ljudstvo** (Živjet će ovaj narod, 1947, Nikola Popović) (glej Škrabalo, 1998: 159–165). Oba sta med občinstvom sicer doživela razmeroma naklonjen sprejem, toda filmska kritika ni mogla spregledati njune vsebinske naivnosti in tehnične okornosti. Nekaj optimizma je zavelo po uspehu filmsko nekoliko prepričljivejšega prvega slovenskega partizanskega poskusa, filma **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic), a tudi ta optimizem se je hitro podel, saj je bil naslednji Štigličev

partizanski film, **Trst** (1950), kljub veliki investiciji in prizadevanjem (film so snemali celih 137 dni), izrazit neuspeh. Ker je bil torej izplen iz obsežnih državnih vlaganj v filmsko industrijo razmeroma majhen, se je jugoslovanska država že na začetku petdesetih let začela umikati iz svoje najprej zelo velikodušno zastavljene pokroviteljske vloge.

Za partizanske filme tega obdobja je značilno, da svojo formo šele iščejo oziroma jo sestavljajo iz različnih drugih že obstoječih slogov. Najpomembnejši od teh je bil socialistični realizem, jugoslovansko povojno kinematografijo pa lahko posledično razumemo kot primitivni cikel, saj je ni zaznamovalo zgolj iskanje žanrskih konvencij, pač pa še ena pomembna značilnost tega cikla: emocionalna intenzivnost in prepričljivost. Barbara Zorman socialistični realizem v literaturi opredeljuje z 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, povelečevanje proizvodnega dela, nezaželenost poglobljanja v psihične procese, prepredanje

tekstov s političnimi parolami, odsotnost ironije, srečen konec zgodb in pedagoška vloga literatov (Zorman, 2007: 27). Popolno prevlado načel te estetike v prvih jugoslovanskih partizanskih filmih je mogoče pojasniti najprej z vplivom sovjetske kulturne politike, po resoluciji informbiroja leta 1948 pa je Jugoslavija še nekaj časa poskušala dokazati svojo komunistično pravovernost, med drugim prav z doslednim vztrajanjem pri načelih socialističnega realizma.

Petdeseta leta: producerska kinematografija in klasični cikel

Ko je jugoslovanska oblast ugotovila, da domača kinematografija ne upravičuje velikih vlaganj, je svojo podporo domačim studiem hitro omejila. Ob uvajanju delavskega samoupravljanja je tako celotno področje doletela velika reorganizacija, ki jo je dokončno potrdil Osnovni zakon o filmu iz leta 1956. Ta je zahteval ločitev producerskih enot od tehničnih baz, pri čemer so bile slednje v celoti prepuščene preživetju na trgu. Studiem je denar za projekte sicer še vedno zagotavljal državni proračun, toda vsote so bile manjše, predvsem pa odvisne od uspeha filmov pri občinstvu (Škrabalo, 1998: 225).

Producerska kinematografija, kakor mnogi spričo prenosa odgovornosti od države k producentom imenujejo to obdobje jugoslovanske filmske zgodovine, je veliko prispevala h konsolidaciji republiških kinematografij, ustalitvi 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

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 hkrati omogočilo tudi več svobode pri delu.

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. Med njegovimi napetimi in tehnično lepo izdelanimi filmi o partizanskem junaštvu sta najbolj znana **Odred doktorja M** (Ešalon Doktorja M, 1955) in **Kapetan Leši** (1960), ki obravnavata partizanski boj proti balistom (albanskim fašistom na Kosovu), ter prav tako uspešen akcijski spektakel **Signali nad mestom** (Signali nad gradom, 1960). Na strani resnejših filmskih raziskovanj v okvirih realistične estetike je mogoče izpostaviti filme **Veliki in mali** (Veliki i mali, 1956) in **Sam** (1959) Vladimirja Pogačiča, **Deveti krog** (Deveti krug, 1960) Franceta Štiglicja, **Ne obračaj se, sinko** (Ne okreči se, sine, 1956) Branka Bauerja ter **Partizanske pripovedi** (Partizanske priče, 1960) Stoleta Jankovića. Pogačičeva filma odlikuje psihološki realizem, *Deveti krog* in *Ne obračaj se, sinko* sta filmsko gibka prikaza paranoičnega vzdušja v okupiranem mestu (oba sta postavljena v Zagreb), v *Partizanskih pripovedih* 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. V tej povezavi so zanimivi tudi partizanski filmi, ki so nastali v tem obdobju v Sloveniji. Medtem ko so **Trenutki odločitve** (1955, František Čap) presenetljivo pogumen poziv k narodni spravi, sta **Dolina miru** (1956, France Štiglic) in **Kala** (1957, Andrej Hieng in Krešo Golik) napol abstraktni simbolistični meditaciji o nesmislu vojne, tako da je kot razmeroma konvencionalen slovenski partizanski film iz tega obdobja mogoče označiti zgolj **Dobri stari pianino** (1958, France Kosmač).

Ključno pri vsem skupaj je, da se je jugoslovanska partizanska kinematografija kljub umiku oblasti iz filmske proizvodnje (ali pa ravno zaradi njega) konsolidirala v koherenten, a hkrati raznolik in bogat filmski žanr. V skladu s tem lahko to obdobje označimo kot klasični cikel, o čemer navsezadnje priča tudi podrobnost, da se je jugoslovanska partizanska kinematografija šestdesetih let, ko se je poskusila odtrgati od uveljavljenih pripovednih in ideoloških okvirov, trgala zlasti od filmov petdesetih let.

DOLINA MIRU (1956)





Avtorski partizanski film v šestdesetih letih: revizionistični cikel

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, čeprav je bil neposredni povod za premik v avtorske vode zlasti naraščajoče nezadovoljstvo s komercialističnimi ekscesi producentske kinematografije (Škrabalo, 1998: 315). Pod vplivom zahtev poznavalcev, filmskih delavcev, kritikov in ne nazadnje občinstva so producenti začeli investirati v resnejše, umetniško domišljene filme, pri čemer se je filmska skupnost za izkazano zaupanje oddolžila s serijo kakovostnih del, ki so Jugoslavijo že v nekaj letih postavila v evropsko filmsko prvo ligo. Od vsega posnetega je v tujini najbolj odmeval srbski *novi film*, a tudi po drugih republikah so se razbohotili pogumni avtorski izrazi, modernistična iskanja in – ne nazadnje – elementi družbene kritike.

V bolj umetniške vode se je nagnil tudi partizanski film. Še posebej pri celovečercih, ki so bili narejeni v duhu srbskega novega filma (za katerega so bile značilne kritične obravnave t. i. *savremenih tema* (sodobnih tem)), je mogoče zaslediti

tudi precej kritik partijskega enoumja in pristranskih obravnava medvojnega dogajanja, toda filme, ki so se oddaljevali od uveljavljenih praks poenostavljajočega poveljevanja partizanskega boja, so snemali tudi v drugih republikah.

Med ključnimi deli tega obdobja je prav gotovo **Tri** (1965) Aleksandra Petrovića. Gre za razmeroma abstraktno pripoved o treh vojnih izkustvih navadnega partizana, pri čemer vsako od teh diskretno opozarja na moralne dileme, do katerih neogibno prihaja v vojni. **Jutro** (1967) Puriše Đorđevića je zanimiva kombinacija liričnih in ironičnih elementov, ki prikazuje zadnji dan vojne in prvi dan miru z mero izzivalne poštenosti (veliko negotovanja so sprožali prizori partizanske seksualne razpuščenosti ob prihodu v mesto). **Človek iz hrastovega gozda** Miće Popovića (*Čovek iz hrastove šume*, 1963) pripoveduje o četniškem vojaku, ki se v zakotnem delu Srbije poda na svojevoljen morilski 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 enigmatični simbolizem, zato ga je moral režiser pred premiero celo dvakrat premontirati. Še bolj abstrakten je bil hrvaški **Kaja**,

ubil te bom (Kaja, ubit ću te, 1967) Vatroslava Mimice. 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** (1969) Živojina Pavlovića, 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. Kot filmsko zanimiv poskus preseganja uveljavljenih pripovednih tehnik v partizanskih filmih velja omeniti še slovensko **Balado o trobenti in oblaku** (1961) Franceta Štiglica. V nasprotju z mnogimi omenjenimi *Balada* ne problematizira v socializmu uveljavljenih interpretacij dogajanja med drugo svetovno vojno, vseeno pa gre za vsaj formalno nekonvencionalno ekspresionistično meditacijo. Slovenska filma **Akcija** (1960) Janeta Kavčiča in **Peta zaseda** (1968) Franceta Kosmača sta *Baladi* ravno nasprotno stilistično konvencionalna, a vsebinsko provokativna izdelka. S svojim prevpraševanjem zunanjega upravičevanja partizanske vstaje (v *Akciji*) in 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 družbenokritičnih partizanskih filmov je bilo v tem obdobju posnetih tudi nekaj bolj konvencionalnih izdelkov. Med najpomembnejšimi so **Kozara** (1962) Veljka Bulajića, **Maček pod čelado** Žorža Skrigina (Mačak pod šljemom, 1962), **Desant na Drvar** (1963) Fadila Hadžića in **Ne joči, Peter** (1964) Franceta Štiglica. Te filme posledično razumemo kot neke vrste nadaljevanje klasičnega cikla, medtem ko lahko v prejšnjem odstavku omenjene celovečerce temu nasprotno opredelimo kot izrazi-te primere revizionističnega cikla, saj jih zaznamujejo zlasti različni kritični vsebinski poudarki in slogovne inovacije. Da so se filmi, ki so postavljali vprašaj tako ideološke kot tudi slogovne prvine »klasičnega« jugoslovanskega partizanskega filma, sploh lahko pojavili, je predvsem zasluga politične liberalizacije, do katere je prišlo v Jugoslaviji v šestdesetih letih, upoštevati pa je treba, da je bilo občinstvo v tem času tudi že močno naveličano klasičnih »partizanaric«.

»Rdeči val« sedemdesetih let: revival primitivnega cikla

V jugoslovanskem partizanskem filmu se sedemdeseta leta začnejo že konec šestdesetih, s snemanjem monumentalne **Bitke na Neretvi** (1969, Veljko Bulajić), toda za razumevanje

tega filma in množice drugih, ki so sledili, se je treba najprej ozreti po družbenem kontekstu. Jugoslovansko družbo sedemdesetih let je zaznamoval zlasti obračun z dvema izključujočima se frakcijama, ki sta se pojavili v političnem življenju šestdesetih let, s centralizmom in nacionalizmom. Centralizem se je v obliki želje po močnejši povezani federaciji pojavljal pretežno v Srbiji, na nacionalistični strani je bila najbolj glasna liberalna frakcija hrvaških komunistov, pomembni pa so bili tudi nemiri kosovskih Albancev leta 1968 in nezadovoljstvo Slovencev s preusmeritvijo denarja za izgradnjo avtocest iz Slovenije na jug (t. i. »cestna afera« leta 1969). Jugoslovansko vodstvo je še v šestdesetih letih obračunalo s centralizmom, obračun z nacionalisti pa je, zanimivo, potekal na način, da sta Tito in Kardelj kljub odstavitvi ključnih protagonistov te struje njihove zahteve po decentralizaciji upoštevala.

Nenavadna kombinacija obujanja pravovernega komunizma in večjih republiških avtonomij je prispevala k ponovni uveljavitvi jugoslovanskega partizanskega filma kot pomembnega integrativnega dejavnika v državi. Ključen pri tem je bil izjemen uspeh že omenjene *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića. Državno vodstvo velikega prispevka tega filma pri promociji partizanskega boja, socialistične ureditve in edine evropske neuvrščene države namreč ni moglo spregledati. V skladu s tem ne preseneča, da so se v letih, ki so sledila, znova razmahnile ambiciozne investicije v partizanske filme. Ker pa so se ti izdelki odločno oddaljevali od bolj kritičnih spoprijemov s partizanskim bojem iz šestdesetih let oziroma so v mnogih elementih celo obujali manihejsko strukturo prvih partizanskih filmov iz poznih štiridesetih, se je zanje med nekaterimi filmskimi kritiki uveljavil izraz »rdeči val« oziroma »rdeči vesterni«. V tipologiji žanrskih ciklov bi lahko rekli, da je prišlo do preporeda primitivnega cikla, čeprav je res, da je pri nekaterih filmih spričo izrazitega prenapihovanja partizanskih uspehov mogoče prepoznati tudi elemente parodičnega cikla.

Med najpomembnejšimi filmi tega obdobja so bili **Sutjeska** (1973) Stipeta Delića, poskus ponovitve zmagovalne formule *Bitke na Neretvi* (v Sutjeski je Tita igral Richard Burton); **Partizani** (1974) Stoleta Jankovića, malo verjeten spektakel o partizanski vojaški superiornosti nad Nemci; **Užiška republika** (Užička republika, 1974) Žike Mitrovića, epski film o prvem večjem partizanskem osvobojenem ozemlju; **Vrhovi Zelengore** (1976) Zdravka Velimirovića, nekoliko bled spoprijem z enim odločilnih spopadov med bitko na Sutjeski; **Vrnitev odpisanih** (Povratak otpisanih, 1976, Aleksandar Đorđević), v celovečerni film prevedeni motivi iz popularne



TRST (1951)

TRENUTKI ODLOČITVE
(1955)

istoimenske televizijske serije o skupini neuničljivih beograjskih ilegalcev, ki je učinkovito kombinirala partizansko mitologijo s konvencijami takrat aktualnih ameriških urbanih trilerjev; **Boško Buha** (1978) Branka Bauerja, tudi po popularni televizijski seriji narejen film o skupini najstniških sirot, ki so se prelevile v specialiste za uničevanje bunkerjev; in **Partizanska eskadrilja** (Partizanska eskadrila, 1979) Hajrudina Krvavca, predan slavošpev prvim partizanskim vojnim pilotom. K tem bi bilo mogoče dodati vsaj še 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** (1969), izdelek, ki verjetno bolj kot katerikoli drug partizanski film tega obdobja spominja na vestern, drugi pa **Valter brani Sarajevo** (1972), dinamična pripoved o sarajevskih ilegalcih, ki so Nemcem onemogočili načrte pri umiku z Balkana.

Filmi »rdečega vala« so bili izjemno priljubljeni. *Bitka na Neretvi* je na primer ostala vse do razpada Jugoslavije najbolj gledan jugoslovanski film vseh časov. Številni so doživeli tudi distribucijo v tujini. Vendar pa so bile investicije v takšne filme vezane zgolj na srbske (Avala film in FRZ – Centar



Filmskih Radnih Zajednica SR Srbije) in bosanske (Bosna film in Sutjeska film) proizvodne okvire, saj kinematografije drugih republik takšnih podvigov niso zmogle. Partizanski spektakel (o dražgoški bitki) je sicer poskusila posneti tudi slovenska Viba, toda o razmerah slovenskega filma tistega časa vse pove dejstvo, da se projekt ni izšel in da je bila iz

posnetega narejena zgolj krajša televizijska nadaljevanka **Oblaki so rdeči** (1983) v režiji Andreja Stojana.

Od pomembnejših filmov, ki so se odmaknili od prevladujoče paradigme »rdečega vala«, velja izpostaviti zlasti **Hajko** (1977) Živojina Pavlovića in **Okupacijo v 26 slikah** (Okupacija u 26 slika, 1977) Lordana Zafranovića. *Hajka* je za Pavlovića značilno naturalistično obarvan film, ki pa poenostavljajočih narativnih okvirov »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. *Okupacija v 26 slikah* je na drugi strani filmsko gibek prikaz vsesplošnega poživljenja, ki ga je prinesla vojna na področju Jugoslavije, pri čemer je to sporočilo še posebej prepričljivo, ker je film postavljen v Dubrovnik, ki je bil v bivši skupni državi simbol urbane kultiviranosti. Ta hrvaški celovečerec je požel veliko priznanj doma in v svetu, njegov polemični prispevek k 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.

Osemdeseta leta: razkroj države in njenega filmskega veziva

Ideološka konsolidacija na pozicijah pravovernega komunizma, obračun z liberalizmom in ekstenzivno zadolževanje v tujini so socialistično Jugoslavijo v sedemdesetih letih obdržali pri življenju, ko pa so se začeli problemi kopičiti (ekonomska recesija v povezavi z nezmožnostjo odplačevanja dolgov, prebujanje nacionalističnih in separatističnih teženj, pomanjkanje dobrin itd.) in je leta 1980 za povrh umrl še predsednik Tito, poosebljenje ideje jugoslovanske enotnosti, je država zašla v resne škripcje.

Nove razmere so se prelile tudi na področje kinematografije. Medtem ko je jugoslovanski film na začetku osemdesetih let z delom mlade »češke skupine« režiserjev, nekaterimi posrečenimi prispevki starejših uveljavljenih režiserjev 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 v partizanskih filmih. Filmov te vrste so snemali vedno manj, pri čemer tudi poskusi vztrajanja pri konvencionalnih vsebinskih in formalnih poudarkih niso več izkazovali tiste

prepričljivosti in optimističnega zamaha kot predhodniki iz sedemdesetih let. Zadnji jugoslovanski partizanski spektakel, **Igmanski marš** (1983) Zdravka Sotre, je 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, toda film kljub temu ne deluje pretirano optimistično (prej klavstrofobično). Pomenljivo je tudi, da se *Igmanski marš* žanrsko bolj kot akcijskim, vojnim oziroma vesternovskim filmom, ki so bili pomemben navdih »rdečega vala«, približuje grozljivkam. Mnogi drugi partizanski filmi tega obdobja so ideološko popuščanje izkoristili za ponovno prepričevanje 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** (1985) Andreja Mlakarja, meditacija o pomenu narodne sprave, in **Ljubezen** (1984) Rajka Ranfla, odličen izdelek o prijateljski naklonjenosti, ki preči izključujoče se politične identifikacije tudi v tako zelo zaostrenih razmerah, kot je vojna.

Ker so bili jugoslovanski partizanski filmi osemdesetih let slogovno zelo raznoliki, jih težko povežemo s kakšnim od omenjenih žanrskih ciklov. V splošnem še najbolj spominjajo na revizionistični cikel, čeprav bolj po vsebinskih kot formalnih kriterijih. V skladu s povedanim lahko zaključimo, da je bil jugoslovanski partizanski film zanimiv in kompleksen žanr, ki ga iz zornega kota teorije žanrov zaznamuje zanimiva posebnost: od vseh ciklov ni bil najbolj priljubljen primitivni, prav tako ne klasični (kakor je običajno), niti ne revizionistični, temveč neke vrste revival primitivnega v povezavi z nekaterimi prviniami parodičnega. Bo pa zanimivo videti, v katero smer bodo krenili sodobni partizanski filmi, če jih bodo še snemali. Za najnovejši film te vrste, **Preboj** (2019, Dejan Babosek), se na primer zdi, da se še najbolj ozira po konvencijah klasičnega cikla.

Literatura:

Škrabalo, Ivo (1998): *101 godina filma u Hrvatskoj*. Zagreb:

Nakladni zavod Globus.

Petranović, Branko (1988). *Istorija Jugoslavije. Treća knjiga:*

Socialistička Jugoslavija 1945–1988. Beograd: Nolit.

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

Fotografije: arhiv Slovenske kinoteke.