

PETER STANKOVIČ

# RDEČI TRAKOVI

Reprezentacija v slovenskem  
partizanskem filmu

Peter Štankovič  
RDEČI TRAKOVI  
Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu

Knjižna zbirka KIOSK

Copyright © po delih in v celoti FDV 2005.  
Fotokopiranje in razmnoževanje po delih in v celoti  
je prepovedano.  
Vse pravice pridržane.

Izdajatelj: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV  
Za založbo: Hermina KRAJNC

Recenzenta: dr. Aleš GABRIČ in dr. Breda LUTHAR

Jezikovni pregled: dr. Peter SVETINA  
Naslovnica: Tomaž DOBRAVC  
Prelom: B&V Co.  
Tisk: Marginalija d. o. o.

Izid knjige je podprla Agencija za raziskovalno dejavnost  
Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791(497.4)

STANKOVIČ, Peter  
Rdeči trakovi : reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu /  
Peter Štankovič. - Ljubljana : Fakulteta za družbene vede, 2005. -  
(Knjižna zbirka Kiosk)

ISBN 961-235-227-5

223594240

*Prjatlom.*



# P R E D G O V O R

Zavedam se, da bo izbor slovenskega partizanskega filma kot predmeta analize v pričujočem spisu marsikomu privzdignil obrvi, češ, kaj niso ti filmi že zdavnaj pozabljeni, preseženi in torej povsem brezpredmetni? In kaj ne velja to še toliko bolj v okviru danes relevantnih kulturnih študij, ki jih zanima *sodobna* popularna kultura, ne pa nekaj, kar je dokončno minilo in za kar se zdi, da nima prav nikakršne zveze z aktualnim trenutkom? Verjetno, toda stvari le niso tako zelo enostavne. Naj začnem s kratko zgodbo o prvem, če se prav spominjam, kulturnem šoku, ki sem ga doživel še kot otrok.

Kot kakšnih šest, sedem let star deček sem poletne počitnice s starši preživel v nekem avtokampu na enem od jadranskih otokov. Kot je to v teh letih običajno, sem kmalu našel družbo (slovenskih) vrstnikov, s katero sem preživel dneve, tik pred odhodom domov pa se je ta naša družba spoprijateljila s podobno družbo nemških fantičev in spet po nekem zelo običajnem scenariju sta se družbi zapletli v igro z malimi plastičnimi vojaki. Slovenci na eni strani, Nemci na drugi. Tu pa je prišlo do zapleta: po raznih premikih, obstreljevanjih in spopadih sta bili obe družbi prepričani, da sta zmagali. »Pobili smo vas, vi ste mrtvi!«, »Ihr seid tot!« in podobno poglobljeni argumenti so ogorčeno odmevali na vse strani peščene poti med šotori. Slovenski dečki smo sicer želeli biti prijazni in nismo želeli iz rokavov potegniti svojega – po naši oceni – ultimativnega argumenta, zakaj smo ravno mi zmagali, toda ko so mali svetlolasci trmasto vztrajali pri svojem, nam je prekipelo: »Ja, ampak mi smo *partizani!* Partizanen! Tito, Tito, a razumete?« Prepričani smo bili, da bo ta argument male Nemce pretresel in spomnil na dolžno strahospoštovanje, ki bi ga morali čutiti do partizanov, s tem pa tudi do nas, in jih končno pomiril z njihovim porazom. Ampak tisti, ki

so doživeli šok, smo bili v resnici mi: nemški fantje sploh niso vedeli, kdo so partizani!

Spominjam se, da tistega večera še dolgo nisem mogel zaspati, nikakor mi ni bilo jasno, kako je mogoče, da nemški dečki ne poznajo partizanov, saj v vseh filmih, ki sem jih poznal (jugoslovanskih), nemški generali (vse do Hitlerja) sicer s sovraštvom, a z velikim občudovanjem ves čas govorijo o partizanih. Ali niso ravno partizani med drugo svetovno vojno odločilno prevesili tehtnico vojne sreče na zavezniško stran? Očitno ne, ampak to spoznanje je prišlo postopoma. Kar sem čutil takrat, je bila rana užaljenega ponosa, rana, ki me je vodila k temu, da sem se pričel spraševati, kaj nam v resnici sploh prikazujejo partizanski filmi. To razmišljanje je potem v različnih starostih privzemalo različne oblike in se končno izteklo v tekst, ki ga držite v rokah, v neko, upam vsaj, široko refleksijo o re]prezentaciji v slovenskem partizanskem filmu, kjer predmet zanimanja ni le konstrukcija »dobrih« partizanov in »slabih« Nemcev, temveč tudi – oziroma predvsem – mnogih drugih vidikov konstruiranja resničnosti, na primer »domačih izdajalcev«, etničnih in spolnih identitet, naroda in legitimnosti oboroženega odpora proti okupatorju.

Ampak zakaj to omenjam? S tole zgodbico želim poudariti ne toliko samo genezo svojega lastnega zanimanja za fenomen partizanskega filma, temveč dejstvo, da je bil vsaj del generacije, ki ji pripadam, v pomembni meri konstituiran v referenčnem okviru jugoslovanske popularne kulture in da je v tem smislu verjetno potrebno, da če želimo razumeti vrednote, konotacije, predstave, ideale, asociacije in podobno vsaj enega dela populacije, ki danes naseljuje prostor po imenu Slovenija, razumeti tudi ta kulturni okvir, kakorkoli se že danes zdi preživet in brezpredmeten. Sam termin jugoslovanska popularna kultura (kamor spadajo partizanski filmi kot eklatanten primer), ki ga tu uporabljam v odsotnosti boljšega, je sicer nekoliko neroden, ampak vsaj za generacijo, ki je odraščala v osemdesetih letih 20. stoletja, je bila ta kultura realnost in kot tak-

šno jo je potrebno upoštevati. Seveda je tu potrebno poudariti, da smo v času mehčanja političnega enoumja mladi brez težav in z veliko strastjo spremljali tudi aktualno zahodno popularno kulturo tistega časa, toda to nikakor ni izključevalo vzporednega navduševanja nad sočasno jugoslovansko popularno kulturo, in to tako rekoč v vseh njenih oblikah, od odlične stripovske, filmske in glasbene (Yu-rock!) produkcije, pa do njenih bolj kičastih inkarnacij, denimo bedastih pro-jugoslovanskih filmov Lepe Brene, popularnih televizijskih nadaljevanj in, konec koncev, partizanskih filmov.

S tem, ko poudarjam pomen jugoslovanske popularne kulture oziroma konkretnije žanra partizanskega filma za razumevanje generacije, ki ji pripadam, pa spet ne želim reči, da je njun pomen omejen zgolj na to raven. Nikakor ne: osebno lahko verjetno najbolj suvereno govorim o lastni kulturni izkušnji in izkušnji svojih vrstnikov, toda stvar je brez dvoma širša. Poglejmo samo nekaj osnovnih vidikov. Prvič, dejstvo je, da so bili partizanski filmi razmeroma dolgo (nekih 40 let) ena od najpomembnejših in najbolj vplivnih oblik popularne kulture pri nas, kar pomeni, da če želimo razumeti našo ne tako zelo oddaljeno preteklost, moramo razumeti tudi fenomen partizanskega filma. Drugič, kot razširjena in vsaj v nekih obdobjih in segmentih zelo popularna forma so partizanski filmi brez dvoma predstavljali tudi enega od ključnih prostorov osmišljevanja in strukturiranja družbene resničnosti, kar spet pomeni, da moramo, v kolikor želimo poznati dominantne ideološke konstrukte stvarnosti, nenazadnje pa tudi različne razpoke, ki se v njih pojavljajo, poznati tudi ta filmski žanr. Nadalje, slovenski (oziroma, nekoliko širše, jugoslovanski) partizanski filmi predstavljajo lep primer razmeroma »avtentične«<sup>1</sup> lokalne kulture, enkratno točko srečevanja različnih formalnih, ideoloških, tehničnih in drugih fragmentov tako zahodne popularne kul-

---

<sup>1</sup> V kulturnih študijah je koncept avtentičnosti takorekoč anatem. Kljub temu pa ga tu uporabljam – zdi se mi, da je v tem kontekstu vsaj do neke mere smiselen.

ture kot socialistične estetike, lokalnih kulturnih referenc in podobno. Vsako takšno dinamično kulturno presečišče je vedno zanimiv predmet kulturološke analize. In končno – nemara bistveno – pomen slovenskih partizanskih filmov ni zgolj zgodovinski: ti filmi preko različnih usedlin pomenov in samoumevnosti, ki so jih producirali, še danes v mnogočem zaznamujejo kulturno, nenazadnje pa tudi politično stvarnost družbenega trenutka, v katerem bivamo. Najbolj očitno seveda v tistih segmentih, ko gre za preigravanje (pregrevanje?) starih razprtij o »levih« in »desnih«, »rdečih« in »črnih« in podobno, na bolj subtilnih ravneh pa še marsikje drugje (konstrukcija etničnih, spolnih in drugih identitet). V vseh teh ozirih slovenski partizanski filmi torej ne predstavljajo zgolj legitimnega mesta ostrenja kulturološkega raziskovalnega interesa, temveč tudi – vsaj za tiste, ki nas zanimajo globine in širine zemljevidov kulturnih pomenov, po katerih posamezniki uravnavamo svoja vsakdanja ravnanja – segment naše obstoječe kulturne krajine, ki ga enostavno moramo poznati.

Za pomoč in nasvete pri delu, ki je vodilo k nastanku te knjige, se zahvaljujem gospodu Dušanu Nelcu, videotekarju iz Slovenskega gledališkega muzeja, gospe Lili Nedič iz muzejskega oddelka Slovenske kinoteke, Alešu Gabriču, spoštovanemu kolegu s Fakultete za družbene vede in višjemu znanstvenemu sodelavcu na Inštitutu za sodobno zgodovino, ter dragim prijateljem, Petru Svetini, predavatelju slovenske literature na Univerzi v Celovcu, Mitju Velikonji, kolegu s Fakultete za družbene vede, in Viktorju Bertonclju, spet iz Slovenske kinoteke, vendar tokrat iz arhivskega oddelka.

Peter Stankovič  
Ljubljana, 20. 6. 2004



## Uvod

K analizi slovenskega partizanskega filma je mogoče pristopiti z več koncev, ker pa tu nimamo niti prostora niti želje, da bi se s tem fenomenom ukvarjali neskončno podrobno, se bomo pri naši raziskavi omejili na uporabo zgolj enega analitičnega pripomočka, na koncept *reprezentacije*. Analiza reprezentacij je raziskovalna optika, ki jo avtorji s področja kulturnih študij sicer s pridom uporabljajo že razmeroma dolgo, vendar se je raziskovanje iz te perspektive v resnici populariziralo šele v zadnjih letih, nenazadnje tudi pri nas. Vsekakor bomo v nadaljevanju, preden se lotimo konkretne analize izbranih filmov, nekoliko podrobneje predstavili sam koncept reprezentacije in nakazali možnosti raziskovanja, ki jih odpira, ampak še pred tem je potrebno reči nekaj besed o samem teoretskem in analitičnem kontekstu, ki stoji kot okvir razmišljanjem o reprezentaciji.

Gre seveda za tako imenovani *konstruktivizem* oziroma, nekoliko širše, *kulturni obrat*, ki zaznamuje pretežni del družboslovnega raziskovanja v zadnjem desetletju ali dveh. Zelo poenostavljeno rečeno gre za pomemben epistemološki rez, ki se je zgodil z delom (predvsem) francoskih poststrukturalistov, ki so odločno prekinili z do nedavnega prevladujočim humanističnim, v pomembni meri pa tudi objektivističnim pogledom na svet, kjer znanstveniki vidijo družbo bodisi kot zbir racionalnih, ustvarjalnih in moralnih bitij, bodisi jo interpretirajo v terminih od posameznika neodvisne systemske logike. Poststrukturalisti, kot so Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida in drugi, so namreč oblikovali niz argumentov, ki se vsi stekajo nekje v smer trditve, da je družba v resnici sestavljena iz množice diskurzov, ki posameznike (kot racionalne, moralne itd. akterje ali karkoli drugega)

šele *konstruirajo*, kar ne postavlja pod vprašaj zgolj klasične humanistične podmene o posamezniku kot polnem, reflektiranem in enkratnem bitju, temveč tudi tiste poglede (zgoraj smo jih imenovali objektivistične), ki vidijo družbo kot neke vrste neosebno strukturo, saj se tudi različni strukturni vidiki iz poststrukturalističnega zornega kota kažejo kot neke vrste diskurzivni učinek, čeprav ne nujno kot povsem pasivna spremenljivka – Foucault je denimo izrecno opozarjal, da diskurzi nastajajo šele v različnih institucijah.

Iz poststrukturalističnega (oziroma, konsekventno, konstruktivističnega) zornega kota družba torej ni neko objektivno dejstvo (pa naj gre za objektivne, samozadostne posameznike (akterje) ali objektivne družbene strukture), temveč kompleksna tekstura, ki jo na različnih ravneh producirajo različni diskurzi. Diskurzi so sicer koncept, ki ga je vpeljal Foucault in se nanaša na nize izjav, ki po eni strani zagotavljajo medij za govor o določenih temah v določenem zgodovinskem trenutku, po drugi strani pa te teme s tem šele oblikujejo (več o tem glej na primer: Foucault, 2001: 51–55; Hall: 2000; Sarbin in Kitsuse, 1994), za naše povsem shematične in uvodne pomene pa bo verjetno zadoščalo, če opozorimo na dve temeljni podmeni, ki izhajata iz tega koncepta.

Prvo smo zgoraj že nakazovali, v osnovi pa pomeni, da diskurzi<sup>2</sup> *ne odražajo* ničesar, kar bi že bilo nekje »tam zunaj« (v »resničnosti«), temveč nam to zunaj vedno šele kažejo oziroma osmišljajo – s tem pa torej konstruirajo – preko različnih postopkov pripovedovanja, klasificiranja, predstavljanja in podobno. Ost tega poudarka je seveda v tem, da je nasprotna zdravorazumskim predstavam: v nasprotju z običajnimi, konvencionalnimi oziroma zdravorazumskimi pogledi, ki vidijo jezik (oziroma diskurze) kot zgolj orodje, s katerim si ljudje pomagamo v življenju, konstruktivizem poudarja, da jezik deluje po neki precej samosvoji logiki in da smo v resnici ljudje tisti, ki jih jezik

<sup>2</sup> Prav tako kot za de Saussurea, očeta strukturalnega jezikoslovja, jezik sam – konec koncev so diskurzi zgolj ena od manifestacij jezika.

oblikuje (in ne obratno). Jezik in diskurzi torej ne »odražajo« sveta, temveč nam ga šele osmišljajo, konstituirajo in s tem posameznike šele umeščajo v neke zelo specifične odnose do sveta, soljudi in podobno. To seveda ne pomeni, da konstruktivizem dvomi, da »v resničnosti« obstajajo neke »resnične« stvari, vztraja le na tem, da so nam stvari (predmeti, osebe, dogodki itd.) dostopni *vedno šele* preko različnih diskurzov, ki nam vse to šele oblikujejo (interpretirajo) v neke nam smiselne, pomenljive celote. Vse, kar je izven jezika (celo naše lastno telo, denimo, kot je pokazal Foucault), nam samo po sebi ne pomeni prav ničesar.

Na to pa se potem veže druga podmena: diskurzi nam iz konstruktivistične perspektive resda šele oblikujejo lingvistično, s tem pa tudi kulturno resničnost, ki jo nase-ljujemo, ampak medtem ko je resničnost v jeziku vedno konstruirana – rečeno s de Saussureom – *arbitrarno* (v nekem jeziku/kulturi je takšna, v drugem drugačna, odvisno od arbitrarne igre srečevanja označevalcev in označen-cev), se to nikoli ne dogaja povsem neodvisno od relacij družbene moči v nekem zgodovinskem trenutku. Že Barthes je prepričljivo pokazal (glej: Barthes, 2000: 112 in naprej), da je raven abstraktnih kulturnih pomenov v jeziku vedno *motivirana*: lingvistično arbitrarno logiko nastajanja znakov vedno zaznamuje določena odvisnost od realnega konteksta operacij družbene hegemonije. Konotacije in pomeni jezikovnih elementov so, poenostavljeno povedano, praviloma takšni, da naturalizirajo obstoječe družbeno gospostvo.

Vse to omenjamo, ker se pričinja v tej luči vprašanje reprezentacije postavljati kar samo od sebe: v kolikor diskurzi ne odražajo resničnosti, temveč nam jo vedno na kulturno specifične načine šele predstavljajo (reprezentirajo!), potem nas seveda mora zanimati, *kako konkretno* to počnejo, s kakšnimi referencami, podtoni in asociacijami ter kako ti podtoni, reference in asociacije prispevajo k naturaliziranju obstoječih razmerij moči v družbi. V skladu s povedanim problem pri diskurzivni konstruiranosti sveta namreč ni v tem, da diskurzi ne odražajo resničnosti

»takšne, kot v resnici je« – iz (post)strukturalističnega zornega kota jezik (ali katerikoli drug sistem reprezentacije) tega v nobenem primeru niti ne more narediti; med kulturo in naturo v tem smislu zeva nepremostljiv prepad – ampak enostavno ta, da jo praviloma predstavljajo na način, ki privilegira (naturalizira, legitimira itd.) neko zelo konkretno, nikakor pa ne naravno ali edino možno podobo sveta v danem zgodovinskem trenutku (ne glede na to, da jo sicer kot takšno predstavljajo). Podoba sveta diskurzov je seveda podoba, ki ustreza tistim, ki imajo moč; je pa je tudi točka, kjer vstopajo kulturne študije: ker procesi diskurzivnega konstruiranja resničnosti v pomembni meri potekajo v tekstih sodobne popularne kulture kot zelo specifične *reprezentacije* sveta, identitet itd., različni avtorji te tekste izpostavljajo kritičnemu pregledu in poskušajo v njih razbrati bodisi momente problematičnega legitimiranja obstoječih razmerij moči bodisi (emancipatorne) momente njihovega problematiziranja ali pa, konec koncev, na različne načine obojega hkrati. Ampak k politično zainteresiranim analizam reprezentacij se bomo vrnili v nadaljevanju; ostanimo še za trenutek pri vprašanju, ali različni diskurzi odražajo ali šele konstruirajo resničnost, tokrat v nekoliko tesnejši navezi s tem, kar nas zanima v pričujočem pisu, vprašanjem reprezentacije.

## Reprezentacija

Opozoriti namreč velja, da se v kontekstu konstruktivističnih argumentov, ki jih navajamo, verjetno zdi teza, da diskurzi ne odražajo resničnosti, temveč jo šele konstruirajo, precej verjetna. Ampak stvari niso tako zelo enostavne: če pogledamo sliko nekoliko širše – v tej luči tudi šele lahko razberemo pomen oziroma drugačnost konstruktivističnih prispevkov – lahko hitro ugotovimo, da takšno razmišljanje nikakor ni bilo vsem in vedno samoumevno. Vzemimo za primer *fotografijo*: ob njeni iznajdbi v tretjem desetletju 19. stoletja so se mnogi navduševali, češ, sedaj imamo končno na voljo sredstvo *povsem avtentične reprezentacije sveta* (v nasprotju z – denimo – slikarstvom, ki ga vedno prežemajo stilistične posebnosti avtorjev). Enostavno pritisneš na sprožilec in na film se odtisne vseskozi verna podoba tega, kar je pred kamero. Takšno razumevanje fotografije je gospodarilo še dolgo, na neki zdravorazumski ravni je nenazadnje neredko prisotno še danes, denimo v žanru dokumentarne fotografije (ali filma), ki gradi prav na predpostavki, da lahko posnetki nekih »resničnih« dogodkov povedo o njih »resnico«, ali pa med gledalci, ki ob spremljanju novic na televiziji bolj zaupajo prispevku, ki ga spremlja posnetek s kraja dogajanja. Vendar je to, kar moramo razumeti iz konstruktivističnega vidika pravzaprav dejstvo, da so zadeve vendarle bolj kompleksne. Res je sicer, da je tisto, kar posnamemo, precej veren odraz resničnosti pred objektivom, toda tudi v tem primeru ne gre za neki povsem objektivni, dokumentaristični odraz sveta: vedno je za kamero nekdo, ki izbere predmet/dogajanje, ki ga fotografira, izbere kot, iz katerega slika, osvetlitev, barvo, kvaliteto filma ipd. (Hamilton, 2000: 81–85) V tem smislu je fotografija (ali filmski posnetek) prav tako subjektivno obarvan tekst kot karkoli drugega,

*interpretacija*, ne pa objektivni dokument, in v tem smislu lahko torej nekoliko širše govorimo o tem, da kulturni teksti – ne glede na medij, v katerem se pojavljajo – svet vedno kulturno, subjektivno, politično itd. specifično predstavljajo (reprezentirajo), ne pa da ga »avtentično« odražajo (ibid., glej tudi: Higgins, 1999: 175).

S tem pa po drugi strani vendarle ne želimo reči, da so vsi teksti načrtno zavajanje v smislu, da njihovi avtorji zavestno interpretirajo resničnost, kot je njim po godu. Marsikdaj seveda so (vsi mogoči propagandni filmi in fotografije, sovjetsko slikarstvo v času stalinizma in podobno, so lepi primeri tega), toda na neki povsem temeljni ravni gre zlasti za to, da so različni teksti (kot reprezentacije) vedno vpleteni v same procese produkcije kulturno in zgodovinsko specifičnih načinov *samorazumevanja*, v procese, ki v osnovi *šele omogočajo obstoj dane družbe kot njenim pripadnikom smiselne celote*. Stvar, ki zanima raziskovalce s področja kulturnih študij, je, kot rečeno, vprašanje, na kakšen način teksti ponujajo pristranske interpretacije resničnosti, toda tu moramo najprej dobro razumeti predvsem dejstvo, da so še pred tem točka samega oblikovanja koherentnih načinov osmišljanja sveta kot takšnega. Peter Hamilton v tekstu o francoski povojni humanistični fotografiji denimo pravi, da je za slike, ki so se pojavljale v času po drugi svetovni vojni v francoskih ilustriranih revijah, značilna vrsta tematskih (zanimanje za »malega človeka«,<sup>3</sup> upodabljanje medčloveške solidarnosti, družine, otrok, življenja na ulici itd.) in formalnih značilnosti (monokromatskost, realizem, empatičnost) (Hamilton, 2000: 101), značilnosti, ki jih lahko sicer razumemo na različne načine, a da gre pri omenjenih fotografijah vendarle najprej za to, da predstavljajo enega od osrednjih medijev samega simbolnega strukturiranja/osmišljanja francoske družbe tistega časa kot takšne.<sup>4</sup> Hamilton v tem smi-

<sup>3</sup> Oziroma natančneje za specifično francoski *classe populaire*.

<sup>4</sup> Slednje je bilo v tem konkretnem primeru zaradi propada »tradicionalnega« konsenza o tem, kaj »francoskost« sploh je (to se zgodi zaradi tega, ker se dva ključna razreda, na katerih temelji predvojno razumevanje

slu ugotavlja, da francoska humanistična fotografija »slika« povojno Francijo kot obubožano, a toplo in solidarno družbo, pri čemer pa je za nas bistveno njegovo vztrajanje, da to nikakor ne pomeni, da je bila Francija takrat v resnici takšna: preko različnih postopkov reprezentiranja (na omenjenih fotografijah pa v filmih,<sup>5</sup> časopisnih člankih, institucionalnih nagovorih, popularnih anekdotah itd.) so si Francozi sicer ustvarili takšno podobo o sebi, a ta bi lahko bila povsem drugačna. Oziroma je tudi bila: že neke sredi petdesetih let se uveljavi nova generacija fotografov, ki s svojimi podobami urbane odtujenosti in uličnega nasilja Francijo reprezentira na radikalno drug način (ibid. 144–145). Hamilton uporabi v tem kontekstu za razumevanje procesov reprezentiranja Kuhnov koncept *paradigme*, saj po njegovi oceni prav tako kot po Kuhnu znanost v nekem obdobju deluje kot *normalna znanost* znotraj določenih paradigmatiskih samoumevnosti (kaj in kako raziskovati), dokler kakšen premik (znanstvena revolucija) ne pokaže na neustreznost paradigme, kar vodi k oblikovanju nove normalne znanosti z novimi samoumevnimi predpostavkami, tudi fotografija (oziroma širše proces reprezentiranja) odraža zgolj neki ljudem samoumeven način gledanja v nekem trenutku, način, ki se jim zdi »normalen« in »edino možen«, pa čeprav je bil nekoč drugačen, v prihodnosti pa se bo verjetno tudi spremenil (ibid.: 78–79).

Skratka, argument je enostavno ta, da so različni kulturni teksti kot reprezentacije vedno šele točka (nikoli končanega) oblikovanja smisla danega zgodovinskega trenutka znotraj določene skupnosti, ne pa odraz neke že vnaprej obstoječe resničnosti. Ampak, kot rečeno, zanimanje raziskovalcev se ne ustavlja na tej ravni. Analiza reprezentacije je seveda lahko bolj ali manj deskriptivna smislu

»francoskosti« (kmetje in mali trgovci) med vojno s kolaboracijo diskreditirata) resda še posebej pereče, ampak to nikakor ne pomeni, da različne reprezentacije tudi v manj kriznih obdobjih ne funkcionirajo na enak način – kot mediji urejanja kompleksne stvarnosti v koherentno simbolno strukturirano celoto.

<sup>5</sup> Primerjaj: Andrew, 2002: 117.

raziskovanja kako so različne plasti družbenega v različnih tekstih reprezentirane (in s tem konstruirane/interpretirane v smiselne pomenske koordinate), toda glede na omenjeno opozorilo Barthesa, Foucaulta in družčine, da jezik oziroma diskurzi ne konstruirajo sveta kar tako, po nekih kulturno scela arbitrarnih vzorcih, saj to praviloma počnejo (motivirano!) v navezi z različnimi točkami moči v družbi, avtorji z različnih področij kulturnih študij praviloma segajo dlje in poskušajo razbrati, *kako je v različne reprezentacije sveta* – predvsem seveda v raznovrstne manifestacije popularne kulture – *vpisana družbena hegemonija*. Oglejmo si sedaj nekaj ilustrativnih primerov, bolj z željo, da vsaj za silo in povsem na hitro nakažemo, kje in na kakšne načine se je mogoče na tej ravni lotiti kritične analize reprezentacije, kot v upanju, da bi bilo mogoče na tem omejenem prostoru podati karkoli več kot neki povsem kratek in zasilen prikaz pestrosti dogajanja na tem področju.



## Reprezentacija in družbena moč

Začnimo z analizo *stereotipov*, momenta v procesu reprezentiranja, ki najbolj nazorno ilustrira podmeno, da reprezentacije ne le konstruirajo resničnost, temveč to pogosto počnejo tako, da naturalizirajo privilegije določenih družbenih skupin in marginaliziranost drugih. Ampak najprej: kaj sploh je stereotip? Richard Dyer pravi, da moramo, če želimo razumeti stereotip, razumeti razliko med *tipiziranjem in stereotipiziranjem*. Po njegovi oceni bi se bilo brez uporabe *tipov* težko, če že ne nemogoče znajti v svetu. V svetu se pač orientiramo tako, da posamezne dogodke, osebe, predmete itd. nenehno povezujemo z drugimi podobnimi dogodki, osebami itd., in to praviloma v skladu z določenimi klasifikacijskimi shemami, ki so v kulturi, kjer živimo, samoumevne. Če na primer vidimo mizo, ki je nismo videli še nikoli prej, nam asociacija na koncept »mize«, ki ga imamo v glavi, pomaga hitro razumeti, da je predmet pred nami miza in da lahko, denimo, nanjo postavimo svoj kozarec. Tipiziranje je v tem smislu nujno tako za produkcijo pomena v vsakdanjem življenju kot tudi za naše učinkovito delovanje v svetu. Zelo zamudno (pa še kaj drugega) bi bilo, če bi morali vsak predmet, dogodek, osebo itd. vedno znova interpretirati od samega začetka (Dyer v: Hall, 2000a: 257).

V čem je torej posebnost *stereotipov*? Stereotipi so po Dyerju – kot nekaj enostavnih, jasnih, splošno priznanih, zabavnih, lahko zapomljivih in razumljivih potez, ki so pripisane posameznikom – tudi neka vrsta tipov, vendar s posebnostjo, da *reducirajo* vso kompleksnost posameznikov (ali družbene skupine) na teh nekaj poenostavljenih in pretiranih potez oziroma še več, da takšne reducirane podobe tudi *fiksirajo* kot nekaj povsem naravnega in nespremenljivega (ibid.: 258). Dyer nadalje pravi, da se stereo-

tipi ne pojavljajo kjerkoli, temveč praviloma le tam, kjer obstajajo velike *neenakosti* v razmerjih moči med različnimi skupinami. Moč je namreč vedno usmerjena proti tistim, ki so podrejeni oz. izključeni, in stereotipi so eno od ključnih mest, kjer se ta izključenost dogaja/osmišlja/legitimira (ibid.). In končno, po Dyerju stereotipi – v skladu s svojo vpletenostjo v mreže družbene moči – ločujejo med normalnim in sprejemljivim na eni strani ter nenormalnim in nesprejemljivim na drugi, pri čemer to počnejo tako, da vse tisto, kar je na nasprotni strani (kot nenormalno in drugačno) *izločajo*, praviloma tako, da to »drugo« delegirajo v temen prostor nevarnega, onesnaženega ali tabuiziranega (ibid.). Stvar morda zveni nekoliko kompleksno, ampak v osnovi gre za to, da stereotipi najprej simbolno fiksirajo meje med »nami« in »njimi« kot nekaj večnega in nespremenljivega, potem pa zagotovijo, da se okoli tistega, kar ni »naše«, zbirajo negativni občutki (ibid.) (primer: v Sloveniji obstaja stereotip o (od »nas«) radikalno drugačnih »Bosancih«, ki so tipično razumljeni na negativen način kot leni, umazani, neumni itd. »Čefurji«).

Stereotipi so torej posebna vrsta tipov, vrsta, ki ima zelo problematične posledice za različne marginalizirane družbene skupine, in v tej navezi lahko sedaj razumemo raziskovalni interes, ki se v kulturnih študijah pogosto suče ravno okoli stereotipov. Konec koncev, ne le da imajo problematične realne posledice, zelo pogosto tudi operirajo v različnih tekstih popularne kulture, to dvoje pa je stičišče, ki je tako rekoč po definiciji prostor kritičnega kulturološkega zanimanja. Raziskovalce v tem kontekstu zanima, kako so različni segmenti družbene resničnosti (še posebej identitete) reprezentirani na stereotipen način v popularnih tekstih, kakšne so implikacije teh reprezentacij, kako jih je mogoče razgraditi (praviloma preko izpostavljanja njihove arbitrarnosti, nekonsistentnosti, protislovnosti itd.). Tu bi lahko predstavili zelo številne primere, ampak da se ne bomo po nepotrebnem predolgo zadrževali na tej točki, omenimo zgolj enega, v kulturnih študijah skorajda že kanoniziranega, Boglovo študijo ste-

reotypne reprezentacije temnopoltih Američanov v klasičnem hollywoodskem filmu.<sup>6</sup> Donald Bogle v svojem delu *Tomi, zamorci, mulatke, mame in črnuhi: interpretativna zgodovina temnopoltih v ameriških filmih* (*Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*) (izšlo leta 1973) poroča, da so v klasični hollywoodski produkciji Afroameričani tipično reprezentirani na pet osnovnih načinov, kot

1. tomi (*Toms*): dobri črnici, podrejši, stišni;
2. zamorci (*coons*): zabavljači, kockarji, ničeti, črnuhi (*niggers*);
3. tragične mulatke (*the tragic mulatto*): lepa, seksi, eksotična dekleta mešane krvi, nesrečno zaznamovana s svojo črnsko platjo;
4. mame (*mammies*): velike, močne, ukazovalne gospodinjice ali služabnice, predane in podložne belski družini, ki ji služijo; in
5. slabi črnuhi (*bad bucks*): veliki, močni, nasilni, s seksom obsedeni odpadniki (Bogle v: Barker, 2000: 209).

Kar lahko tu vidimo, je očitno stereotipna reprezentacija, tako v smislu da temnopolte reducira na nekaj enostavnih in lahko zapomljivih značilnosti, kot tudi v smislu da prispeva k naturaliziranju predstave o temnopoltih kot »slabših«<sup>7</sup> ljudeh od belcev, s tem pa k reprodukciji/legitimizaciji obstoječih realnih razmerij moči med belimi in črnimi.<sup>7</sup> Nekateri drugi avtorji v tej navezi opažajo še neko zanimivo podrobnost: reprezentacije temnopoltih se vrtijo praviloma okoli njihovih genitalij, njihove (domnevno posebne) seksualnosti. Kaj naj to pomeni? Temnopolti francoski pisatelj iz Martiniquea, Franz Fanon, pravi, da gre za tipičen stereotip z učinkovanjem na obeh od zgoraj omenjenih ravneh. Najprej, takšna reprezentacija reducira

---

<sup>6</sup> Lahko pa vsaj v opombi omenimo odlično delo na to temo iz domačega prostora, analizo medijskih podob homoseksualnosti v slovenskih tiskanih medijih od 1970 do 2000 Romana Kuharja (glej: Kuhar, 2003).

<sup>7</sup> Vsaj v takratni ameriški družbi (ne da bi bile stvari danes nujno zelo drugačne, ampak Bogle vendarle piše o klasičnem Hollywoodu).

kompleksnost temnopoltih ljudi, njihove kulture itd. na en sam, lahko zapomljiv znak, in drugič, takšna reprezentacija reproducira realno družbeno hierarhijo med »belimi« in »črnimi«, saj fiksacija pomena temnopoltih na ravni njihovih genitalij naturalizira njihovo bistvo na ravni povsem biološkega/fizičnega (za razliko od reprezentacije belcev, ki so praviloma strukturirane okoli intelekta). »Kajti črnc [Negro] je zgolj biologija. Črnci so živali. Okoli hodijo goli. In sam Bog ve ...« bere Fanon naglas slabo prikrite rasistične konotacije reprezentiranja temnopoltih s pomočjo različnih označevalcev seksualnosti<sup>8</sup> (Fanon, 2002: 210).<sup>9</sup>

Naj ta primer zadošča. Stereotipno reprezentiranje je seveda zelo očitna točka intervencije moči v procese označevanja in kot takšnega ga pri pregledu ključnih področij kritičnih spoprijemov z različnimi vidiki procesov reprezentiranja tudi omenjamo na prvem mestu, toda politično zainteresirana analiza se ne ustavlja zgolj na tej ravni. Prav tako kot analiza tega, kaj in kako je reprezentirano, so pri raziskovanju reprezentacije pomembne tudi druge zadeve, denimo to, kar sploh *ni reprezentirano* (je zamolčano, skrito). Družbeno resničnost namreč sestavljajo kompleksni vzorci različnih procesov, interpretacij in dogodkov, kar pomeni, da je vsa kompleksnost v različnih tekstih vedno reducirana na nekaj bolj ali manj poenostavljenih in atraktivnih pripovedi, pri čemer pa moramo razumeti, da redukcija kompleksnosti na koherentne in atraktivne pripovedi sama po sebi niti ni problematična – v procesih osmišljanja resničnosti je do neke mere verjetno celo nujna –, to kar je za kritično analizo pomembno, je dejstvo, da so pri tem nekateri dogodki (predmeti, interpretacije itd.) praviloma vedno opaženi (zabeleženi, predstavljaje-

---

<sup>8</sup> Ali, nekoliko splošneje, *teles*a. Fanon namreč pravi, da je edina popularna reprezentacija temnopoltih v sodobni kulturi, ki ni negativna, podoba črn(sk)ega atleta, pri čemer pa opozarja, da gre tudi tu v resnici za tipično rasistično reprezentacijo, saj v celoti podpira (fiksira, naturalizira) popularno predstavo o tem, da je »bistvo« temnopoltih na ravni fizičnega (in – vzporedno s tem – nikjer drugje, denimo na ravni intelekta) (Fanon, 2002: 208).

<sup>9</sup> Za več o stereotipni reprezentaciji temnopoltih glej: Hall, 2000a.

ni, interpretirani, uporabljeni v reprezentacijah), drugi pa iz agende relevantnega že na samem začetku sistematično izpadejo. Običajno izpadejo seveda tisti, ki so bodisi irelevantni bodisi nevarni za nosilce moči v družbi, ampak za raziskovanje reprezentacije je v tem kontekstu bistveno, da to vidimo in da smo v skladu s tem pozorni tako na tisto, kar je reprezentirano, kot tudi na tisto, česar v sistemu reprezentacij, ki ga analiziramo, sploh ni.

Slednje je še posebej pomembno v sodobni, medijsko nasičeni družbi, kjer se vsi zelo dobro zavedamo, kako zelo pomembno je, da se sliši/vidi tudi (če že ne edino) naša reprezentacija resničnosti, in ko postaja posledično *boj za reprezentacijo* (v smislu uveljavljanja lastne reprezentacije dogodkov) vedno ostrejši. Ta tipično sega od tega, da so dogodki (politični, kulturni, družabni, socialni ...) vedno postavljeni (uprizorjeni!) tako, da bodo na vsak način medijsko opaženi (zdi se, da danes velja, da brez reprezentacije na televiziji dogodek niti ne obstaja), do tega, da se poskuša – v kolikor obstajajo različne interpretacije istega dogodka – tiste reprezentacije, ki postavljajo pod vprašaj našo, enostavno izriniti. Kar se tiče prvega, lahko omenimo določeno »spektakularizacijo« dogodkov, ki smo ji vedno bolj priča, v politiki denimo v obliki provokativnih izjav politikov, ki nimajo nobenega drugega političnega smisla, kot da kličejo po medijski pozornosti, v kulturi so to veliki dogodki, otvoritve, nekonvencionalne postavitve, projekti, koncepti, provokacije itd., v družabnem življenju prireditve s čim večjim številom uglednih gostov, v socialni protekti, ki kličejo po pozornosti s svojimi dramatičnimi scenariji (zapora cest, gladovne stavke, pohodi nad parlament itd.): Kar se tiče izrivanja alternativnih interpretacij, omenimo kot ilustracijo medijsko reprezentacijo zadnje vojne v Iraku (leta 2003).

Posnetki iz Iraka, ki smo jih v tistem času lahko spremljali na televiziji, so bili očitno posnetki »prave« vojne: napredovanje ameriških oklepnih kolon, topniško obstreljevanje, nočni posnetki bombardiranja Bagdada, slike uničenih iraških tankov ... Nikakor ne gre torej dvomiti v

samo »resničnost« prikazanega. Toda sedaj že razumemo, da nas pri reprezentaciji ne zanima zgolj vprašanje resničnosti tega, kar lahko vidimo/preberemo. Ideološki zajec se namreč praviloma skriva nekje drugje: pri samem *izboru* segmentov iz sveta, ki kot »reprezentativni«, »indikativni« in podobno v »pravih« posnetkih predstavljajo kompleksno resničnost. Omenjeni dokumentarni posnetki iz Iraka so bili resda resnični, toda hkrati so bili tudi zelo specifični (izbrani!) posnetki, kjer smo lahko videli zgolj tiste, ki jih je dostavljala/cenzurirala ameriška vojska in ki so očitno podpirali »koalicijsko« verzijo resnice o dogajanju. Nobenih trupel (predvsem nobenih trupel ameriških vojakov), nobenih bližnjih posnetkov spopadov, strahu, negotovosti, skratka ničesar, kar bi zmotilo ameriško reprezentacijo vojne v Iraku kot veličastnega pohoda njihove zmagovite vojske nad Bagdad. Stvari pa so se radikalno obrnile, ko je arabska kabelska televizija Al Džazira predvajala posnetke (očitno jih je dobila od iraške vojske) nekaj ujetih ameriških vojakov. Na njih sicer ni bilo videti ničesar zelo posebnega ali zanimivega, pač nekaj prestrašenih ameriških vojakov, toda Američani so bili zgroženi, češ, svinjarija, prikazovanje posnetkov vojnih ujetnikov je kršitev Ženevske konvencije!

S tem se sicer lahko strinjamo ali pa ne, ampak to, kar nas mora v kontekstu razprave zanimati, je predvsem vprašanje, zakaj je Američane tako zelo vrglo iz tira predvajanje ravno tega posnetka? Konec koncev ameriška administracija in vojska v tistem času s svojim ravnanjem z vojnimi ujetniki na Guantanamo tudi sami nikakor nista postavljali zelo visokih standardov spoštovanja človekovih pravic. Očitno je šlo za nekaj drugega, in sicer za to, da je omenjeni posnetek resno najedel ameriško skrbno načrtovano in izpeljano reprezentacijo vojne v Iraku kot zmagovitega pohoda superiorne ameriške vojske. Posnetek ujetih ameriških vojakov je namreč zelo prepričljivo pokazal, ne le da ameriški vojaški pohod ne teče tako zelo gladko, kot so Američani predvidevali, temveč tudi da obstaja še neka druga, v uradni reprezentaciji skrbno zamolčana plat

vojne, plat, ki pomeni strah, negotovost, naveličanost, nesmisel itd. Američani so spričo svoje politične, vojaške in ekonomske moči seveda hitro dosegli, da se posnetka ni več predvajalo, toda škoda je bila že strojena ...

V tem smislu lahko torej govorimo o reprezentaciji kot *boju*: ker reprezentacija šele konstruira resničnost, kot jo živimo ljudje, je bistveno, kaj in kako je reprezentirano. Praviloma so močnejši tisti, ki tako ali drugače poskrbijo, da je reprezentirana njihova verzija resničnosti, toda to ne pomeni, da se moramo pri analizi osredotočati zgolj na to, kar je v dominantnih medijih predstavljeno. Prav tako je pomembno tudi tisto, kar je iz hegemonskih agend izrinjeno, pa ne zato, ker bi bilo samo po sebi nujno bolj resnično, temveč enostavno zato, ker kaže, da je branje nekega dogajanja, ki nam je sicer ponujeno kot povsem samo-umevno, vse prej kot edino možno.

V tej luči je torej mogoče zapisati, da je boj za reprezentacijo v prvi vrsti boj okoli vprašanja, *kateri fragmenti bodo iztrgani iz kompleksne resničnosti in predstavljeni kot njen značilen (reprezentativen!) del*. Bodo to v našem primeru iraški kmetje, ki navdušeno pozdravljajo ameriške tanke? Ali morda porušeni domovi, pobiti civilisti, prestrašeni vojak? Vprašanje v tem primeru nikakor ni (kot tudi sicer ni) zgolj akademsko: ker so izbrani fragmenti, ki kot dokumentarni posnetki obhajajo svet, tisti, ki naturalizirajo neko zelo specifično podobo (interpretacijo) resničnosti, nikakor ni vseeno, kakšna bo ta podoba, kar je bilo še posebej pomembno v primeru napada na Irak, ko Združene države niso imele veliko podpore za svoje dejanje.

Vendar ne gre zgolj za dokumentarne posnetke; prav tako je mogoče boj za reprezentacijo kot boj za izbor fragmentov, ki bodo predstavljali celoto, prepoznati kjerkoli drugje. Na primer – za našo analizo relevantna ilustracija – v zgodovinskih filmih,<sup>10</sup> saj ti praviloma predstavljajo precej izrazite in konsistentne interpretacije izbranega druž-

---

<sup>10</sup> Oziroma morda bolje: v zgodovino postavljenih filmih (glede na to, da gre pogosto za filme, ki so zgolj postavljeni v nek zgodovinski kontekst, ne govorijo pa nujno o (povsem) resničnih zgodovinskih dogodkih).

benega (zgodovinskega) trenutka.<sup>11</sup> Ustavimo se za trenutek pri nazornem primeru, Spielbergovem vojnem spektaklu *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan; 1998). Film prikazuje zavezniško izkrcanje in boje v Normandiji med drugo svetovno vojno, zgodba pa se nekoliko konkretnje pleče okoli okrog vojaka Ryana, enega od štirih bratov: ko ameriška vojska opazi, da sta med izkrcanjem padla dva brata in da je tretji istočasno padel na Pacifiku, tako da se odločijo četrtega – Ryana – umakniti iz boja in njegovi materi s tem prihraniti vsaj malo gorja, ki jo čaka ob prejemu obvestila o smrti treh sinov. No, problem je, da vojska ne ve točno, kje se četrty Ryan nahaja, očitno je izgubljen s svojim oddelkom nekje v nemškem zaledju, zato pošljejo čez frontno črto manjšo enoto, ki naj bi ga pripeljala varno nazaj. Po hudih naporih in spopadih enoti pod vodstvom poročnika, ki ga igra Tom Hanks, to tudi uspe, čeprav skoraj vsi možje, ki jo sestavljajo, v akciji padejo.

Precej odkrito ideoloških momentov v filmu je veliko, od same solzave (patriotske) zgodbe o poštenih ameriških vojski, ki jo je ena sama skrb za svoje vojake, eksplicitnega demoniziranja nemških nasprotnikov in vzporednega glorificiranja ameriškega poguma ter iznajdljivosti pa vse do patetičnega konca s kamero, ki se ustavi na ponosno plapolajoči ameriški zastavi, pri čemer bi v tem primeru lahko uporabili tudi argument »klasične« filmske teorije iz sedemdesetih let, ki je opozarjala, da je ideološki podtekst v filmih še posebej učinkovit, če je skrit v dinamičnem spektaklu akcije, ki gledalcu niti ne pušča prostora (časa) za kritično ovrednotenje tega, kar gleda (glej: Phillips, 1999: 137), kajti *Reševanje vojaka Ryana* na tej ravni, pred-

---

<sup>11</sup> Kar dosegajo tako z izborom specifičnih zgodb kot tudi z uporabo različnih kinematskih kodov, ki nam z ustvarjanjem specifičnih atmosfer nekoliko bolj posredno – a nič manj pomembno – prišepetavajo, kako naj interpretiramo (čutimo!) določeno obdobje. »Mračnost« srednjega veka (tipično sodobna predstava o srednjem veku) je denimo v mnogih filmih sugerirana s temačnimi interierji, meglicami, s tem, da se dogajajo v hladnih mesecih, v gozdovih, močvirjih itd. (lepi nekoliko novejši ilustraciji sta *Ekskalibur* (Excalibur) Johna Boormana iz 1981 in *Ime rože* (Der Name der Rose) Jean-Jacquesa Annauda iz 1986).



vsem s svojim izredno realističnim prikazom bojev, funkcionira zelo dobro. Vendar nas v kontekstu naše razprave o reprezentaciji zanima nekaj drugega: sam izbor delčkov resničnosti, ki gledalcu v filmu reprezentirajo bitko za Normandijo *kot celoto*. Film je resda osredotočen na konkretno zgodbo, kot smo jo zgoraj na kratko povzeli, toda po drugi strani je očitno, da hkrati predstavlja (ali vsaj želi predstavljati) celotno dogajanje tistega časa, kar je lepo razvidno na več mestih, najizraziteje v ambiciozni uvodni sekvenci, ki prikazuje izkrcaje na obali Omaha. Da ne govorimo o tem, da se itak noben tekst ne nanaša zgolj na lasten fiktiven ali kakršenkoli drug svet – vedno ponuja neko širšo interpretacijo sveta, identitet, izbranega dogodka ...

Če pa je tako, potem lahko sedaj poskusimo prebrati, kako z izborom različnih fragmentov omenjeni film reprezentira bitko za Normandijo v širšem smislu. Stvar je očitna: Nemci so portretirani kot hudobni, zahrbtni vojaki z veliko številčno in tehnično premočjo, ki so jih Američani premagali zgolj zato, ker so bili od njih bolj pogumni, tovariški, iznajdljivi, spretni, predvsem pa predani in srčni. Gledalci, ki dogajanja v Normandiji ne poznajo, si tako ob ogledu filma ustvarijo mnenje, da so bili nemški vojaki zahrbtne zverine, da pa so jih Američani vseeno premagali, saj so bili v zadnji instanci, kljub vsesplošni nemški premoči, od njih boljši kot vojaki in kot ljudje. To pa je točka tipično ideološke preinterpretacije zgodovine: povsem nesporno dejstvo namreč je, da so bili Američani (oziroma širše, zavezniki) tisti, ki so imeli v Normandiji absolutno premoč, in da so bili Nemci tisti, ki so bili pogumni, iznajdljivi, spretni, predani in tako naprej. Ne da bi na kakršenkoli način opravičevali stvari, za katero so se Nemci borili (nacizem, ideja Velike Nemčije...), je v luči bojev v Normandiji kot jih predstavlja *Reševanje vojaka Ryana*, vendarle potrebno poudariti, da so v tistem času zavezniški generali sami priznavali, da proti Nemcem ne morejo prav nič, če nimajo premoči v razmerju vsaj 2 : 1, pa še to pogosto ni pomagalo, saj so jih nemške enote s svojo iznajdljivostjo,

pogumom in predanostjo (se pravi ravno s tistimi lastnostmi, ki jih *Reševanje vojaka Ryana* pripisuje Američanom) praviloma uspešno ustavljale – vsaj do trenutka, ko se je vmešal Hitler in z nekaj svojimi značilnimi potezami, ki niso imele nobene zveze s stanjem na bojišču, zakockal celo armadno skupino.<sup>12</sup>

Seveda je tu mogoče ugovarjati in reči, v redu, Nemci so bili v Normandiji v resnici tisti, ki so bili pogumni, spretni, odločni in podobno, toda zelo verjetno je, da so bili tudi na ameriški strani oddelki, kot je v filmu tisti, ki ga vodi Tom Hanks, kar pomeni, da je *Reševanje vojaka Ryana* vendarle čisto korekten film. Res, ampak stvar je v tem, da so bili očitno *izjema*, kar pomeni, da če film izpostavi to izjemo (ta fragment resničnosti) in jo posploši na splošno načelo (z vzporednim prikazovanjem Nemcev kot močnih, a Američanom vendarle nedoraslih), v resnici ne počne drugega, kot da reprezentira resničnost zelo pristransko, če že ne povsem izkrivljeno. Kar velja še toliko bolj, če upoštevamo argument *intertekstualnosti*. Stuart Hall namreč opozarja, da lahko katerokoli reprezentacijo razumemo kot interpretacijo resničnosti, ki je sama po sebi možna ali ki v nekem segmentu v resnici obstaja, toda stvari se komplicirajo v trenutku, ko ugotovimo, da obstaja neka pravilnost v načinu reprezentiranja izbranega predmeta (dogajanja, osebe, skupine itd.) (Hall, 2000a: 232–234). Če film denimo prikazuje temnopolte ljudi kot slabe, neodgovorne, intelektualno in čustveno nezrele, to samo po sebi ni nujno slabo: povsem verjetno je, da je med temnopoltnimi mogoče najti tudi takšne. Problem pa je, če vsi filmi (ali vsaj velika večina) – tu se sklicujemo na Boglovo raziskavo, ki smo jo omenjali zgoraj – prikazujejo temnopolte na ta način. To namreč pomeni, da različni filmi, kjer je vsak sam zase povsem možen, *vzeti skupaj* (intertekstualno!) kot režim označevanja v mreži reprezentacij vendarle ne počnejo nič drugega, kot da v celoti brišejo pluralnost kultur in izkustev temnopoltnih ter jih reducirajo na

<sup>12</sup> Glej na primer: *Battle for Caen I. & II.* (dokumentarni film; Cromwell, 2002).

omejen niz problematičnih (tipično stereotipnih) lastnosti (kot so lenoba, neodgovornost, neumnost, otročjost itd.).

To pa je moment, ki je pomemben za nas pri razumevanju reprezentacije tako v filmu *Reševanje vojaka Ryana* kot tudi širše: povsem nesporno je, da so bili med Ameriškimi vojaki tudi zelo pogumni, iznajdljivi itd. (da ne ponavljamo) možje, toda to so bile bolj kot ne izjeme. Ko pa je ta izjema prikazana kot pravilo ne le v enem samem filmu, temveč intertekstualno v tako rekoč celotnem opusu hollywoodskih reprezentacij druge svetovne vojne,<sup>13</sup> potem se verjetno strinjamo, da imamo opravka z izrazitim primerom pristranskega reprezentiranja resničnosti ravno s pomočjo temeljne operacije posploševanja izbranih fragmentov, ki naj predstavljajo celoto. Kot rečeno, lahko bi izpostavljali tudi druge mehanizme konstruiranja različnih ideoloških konotacij v tem – ali kateremkoli drugem – filmu, ampak na tem mestu smo želeli pokazati predvsem moment strukturiranja pristranskih reprezentacij na točki selektivnega izbora hegemonski paradigmi ustrezajočih delčkov resničnosti z vzporednim sistemskim spregledovanjem vseh tistih fragmentov, ki dominantne zgodbe ne podpirajo.

Film *Reševanje vojaka Ryana* je v tem kontekstu seveda zelo uporaben primer, saj gre, prvič, za zgodovinski film, ti pa – kot smo videli – tako rekoč že po definiciji ponujajo neko precej izrazito interpretacijo resničnosti,<sup>14</sup> in drugič,

---

<sup>13</sup> Z redkimi izjemami (na primer Peckinpahov *Železni križec* (Cross of Iron) (1977)), pa še te niso povsem čiste.

<sup>14</sup> Če ne drugega, že na ravni same *postavitve* (setting) scene. Povsem klasična ilustracija tega v bistvu detajla, ki pa bistveno prispeva h konstruiranju pomena neke dobe, so različne postavitve v vesternih. *Klasični hollywoodski vesterni* so se na svoji strani sicer dogajali na »divjem«<sup>14</sup> zahodu, a ta prostor je bil vedno prikazan (postavljen) kot vsaj relativno civiliziran: ceste so bile resda prašne, hiše lesene in preproste, toda vse je bilo razmeroma urejeno, ljudje uglajeni, čisti in oblečeni v sveže, zlikane obleke bolj ali manj po zadnji modi tistega časa (klasičen primer: *Moja draga Klementina* (My Darling Clementine) Johna Forda iz leta 1946). Stvari pa je v drugi polovici šestdesetih let postavila na glavo tradicija nepričakovano uspešnih *špageti vesternov*. V filmih klasika tega žanra, Segia Leoneja, so ista mesta istega divjega zahoda neurejena in zanemarjena, ljudje pa razcapani, robati, neobriti in umazani do te mere, da se nam gledalcem zdi, da lahko celo

gre za film, ki zelo linearno preigrava (in hkrati vedno šele konstruira) nacionalno mitologijo, kar je zelo pripravno za kritično analizo, toda to nikakor ne pomeni, da je mogoče razbirati intervencije moči zgolj v takšnih očitnih primerih. Nasprotno, prisotne so vsepovsod, izbrani primer smo uporabili zgolj kot nazoren prikaz vzorca, ki ga je mogoče razbirati tako rekoč na vsakem koraku.

Ampak gremo naprej. Naslednji od pomembnejših analitičnih okvirov pri raziskovanju reprezentacije je vprašanje *polisemičnosti*. Naj si producenti tekstov tega želijo ali ne, dejstvo je, da večina reprezentacij tako ali drugače »pušča«, ne ponuja povsem (politično) enobarvnih interpretacij sveta. Pomeni, ki jih lahko razbiramo v različnih popularnih (in tudi drugih) tekstih, tako sicer praviloma podpirajo sile družbene hegemonije, obstoječi status quo, ampak nikoli ne povsem brez ostanka. O tem smo sicer že govorili drugje (glej: Stankovič, 2002), ampak tam smo se zadrževali pri bolj splošnih načelih, v pričujoči razpravi pa gre za zelo konkretno preverjanje učinkovanja tekstov vzdolž vprašanj, kot so: katere pomene izbran tekst s svojim sistemom reprezentacij generira, kakšna branja s tem ponuja in katere identitete naturalizira, koliko pušča prostora za nehegemonске interpretacije oziroma prisvojitve, na kakšen način je tekst vpet v obstoječo distribucijo moči ... Skratka: res je, da različni režimi reprezentacij v popularni kulturi s tem, ko predstavljajo svet na zelo specifične (hegemonске) načine, pretežno podpirajo obstoječe družbene hierarhije, toda zaradi same zmuzljive narave teksta kot takega, katerega pomen nikoli ni v celoti fiksiran (Derrida!), nenazadnje pa tudi zato, ker se ideološki konstrukti resničnosti nikoli ne sklenejo v celoti in brez ostanka v neke povsem koherentne ideološke podobe sveta, njihov pomen nikoli ni povsem enoznačno hegemonски. Naloga,

vonjamo njihov smrad (primera: *Za nekaj dolarjev več* (Per qualche dollaro in piu; 1965) ali *Dober, slab, grd* (Il buono, il brutto il cattivo; 1966). Vsekakor imamo tu opravka z indikativno ilustracijo dveh različnih tradicij enega samega žanra, ki že s samo postavitvijo napeljujeta na dve povsem različni branji nekega dela ameriške zgodovine.

pred katero so v tem kontekstu postavljeni raziskovalci, je torej ta, da so prav tako kot na različne hegemonске konotacije pozorni tudi na tiste izseke v režimih reprezentacij, ki se od hegemonskih odmikajo in ki razpirajo prostor za še kakšna drugačna branja, denimo pogajalska ali celo eksplicitno opozicijska, pri čemer pa je potrebno biti pozoren tudi na *relativno težo* teh razpok. Konec koncev dejstvo, da določen tekst ne reprezentira sveta ideološko povsem komforno, še ne pomeni, da se bodo vsi bralci nujno obesili na tistih nekaj presežkov pomena in na njih utemeljevali opozicijska branja. Večina bralcev teh presežkov verjetno niti ne bo opazila, tako da seveda velja biti pozoren na razpoke v reprezentacijah, toda vedno v tesni navezi z identifikacijo njihove relativne teže: če je razpoka majhna, je še vedno pomembna, a vseeno manj od kakšne druge, ki na zelo očiten način postavlja pod vprašaj neki moment v dominantni konstrukciji realnosti.

Oglejmo si spet kakšen primer, recimo popularne ženske revije (od bolj uglednih mednarodnih tipa *Cosmopolitan* ali *Vogue* do »starih dobrih« domačih, na primer *Naša žena* ali *Jana*). Že zelo hiter pregled tem in načinov njihove obravnave nas opozori, da ta vrsta tiska ženskam ponuja relativno malo število subjektnih pozicij, ki jih lahko, če se želijo uskladiti z družbeno zaželenim/predpisanim idealom »ženskosti«, naselijo: članki o kuhanju (recepti!), modi, spolnosti, hujšanju, starševstvu, družabnem življenju in podobno vsi posredno (pogosto pa tudi zelo neposredno: pogosta uporaba druge osebe ednine v teh tekstih je nadvse pomenljiva)<sup>15</sup> bralkam sugerirajo, da je »prava«

---

<sup>15</sup> Ne toliko v smislu, da konstruira neki zaupen odnos med revijo in bralkami, temveč predvsem v smislu, da različni nasveti, ki jih revija v drugi osebi dostavlja bralkam, že vnaprej predpostavljajo določen tip ženskosti, ki pa se v resnici s tem šele konstruira za nazaj. Primer iz neke naše revije (*7 dni*, 1. 10. 2003): med nasveti mladim dekletom, na kaj morajo biti pozorne pri uporabi mobitela, je zapisano tudi tole: »Zjutraj si vedno malo zmedena, kajne? Z nikomer se ne pogovarjaš in nikogar nočeš videti, dokler ne mine vsaj pol ure, odkar si odprla oči. Med tem časom se ti lahko zgodijo razline neprijetnosti. Predstavljaš si, da si namesto svojega telefona iz stanovanja odnesla očetovega [...], oče pa najbrž tvojega, sploh, če sta si telefona podobna. Ti bi še prenesla, če bi se morala ves dan oglašati njegove

ženska le tista, ki je hkrati uspešna gospodinja, dobra mati, romantična junakinja, vitek in zdrav predmet moškega poželenja, vzorna gostiteljica ... (Weedon, 1994: 174) Nič novega ne bomo ugotovili, če v tej luči zapišemo, da so v ženskih revijah ženske reprezentirane na način, ki njihovo »bistvo« fiksira na točki vsestranskega moškega servisa. Toda stvari po drugi stvari le niso tako zelo enostavne. V isti sapi je namreč potrebno povedati tudi to, da se večina tekstov v ženskih revijah resda vrti okoli vsebin, ki smo jih naštevali zgoraj, da pa to niso edine vsebine. Zelo pogosto je denimo mogoče prebrati tekste o uspešnih poslovnih ženskah, o tem, kako uspeti na delovnem mestu, kako se obleči za poslovne sestanke in podobno, kar pomeni, da te revije v resnici konstruirajo precej heterogeno – pluralno – podobo »normalne« ženskosti, podobo, katere večji del resda lahko preberemo kot konstrukt, ki podpira realne družbene strukture patriarhata, a nikakor ne v celoti. Samozavestna in avtonomna poslovna ženska nikakor ni nekaj, kar bi bilo v skladu s patriarhalno ideologijo o ženskah kot šibkih in od moškega odvisnih odvisnih bitjih. V skladu s tem lahko torej ugotovimo, da reprezentacija v ženskih revijah ni enoznačna, saj s konstruiranjem podobne ženske kot (tudi) uspešne poslovne ženske ne problematizira zgolj tipične patriarhalne podmene, da so za odgovorna mesta v družbi primerni zgolj moški, temveč tudi nakazuje, da je ženskost (tako kot katera koli druga identiteta) v resnici konstrukt, ki ga je mogoče preigravati

vim poslovnim partnerjem, toda kakšen obraz bi naredil on, ko bi začeli na tvojo številko prihajati provokativni SMS-si. Nasvet: najboljšo je, da si na aparat nalepiš kakšno zelo opazno, svetlečo se nalepko ali kaj podobnega. Telefon bo na videz lepši, pa še med drugimi aparati ga boš lahko vrpoznala.« Kar lahko tu vidimo, je torej ne le neki zelo konkreten nasvet (karkoli si že o njem lahko mislimo), teveč tudi zelo specifičen nagovor v drugi osebi, ki predpostavlja določen tip najstnice (ti si malo zmedeno, samovoljno dekle iz srednjega razreda, ki ima nujno mobilni in flirta z nizom vrstnikov...), čeprav ga – v precejšnji meri ravno z absolutno samoumevnim nagovorom v drugi osebi (»to si ti«) – v resnici šele konstruira kot samoumeven tip, se pravi tip, ki ga bralke v mreži tega in podobnih diskurzov šele prepoznajajo (in posledično prevzemajo) kot zaželen ideal najstnice.

na katerem koli področju, nikakor ne nujno zgolj doma za štedilnikom.

Ampak opozorilo na razpoko pri reprezentaciji ženskosti v popularnih revijah je glede na to, da smo zgoraj zapisali, da moramo biti pri presežkih pomena v hegemonskih tekstih vedno pozorni tudi na njihovo relativno težo, zgolj začetek. Res namreč je, da je razpoka, ki omogoča uhajanje pomenov v tem primeru pomembna, toda spet ne toliko, da bi v resnici dokončno spodkopala neko v osnovi povsem hegemonsko sporočilo o ženski, ki v prvi vrsti skrbi za svojega moža. V skladu s tem je torej potrebno zaključek ustrezno niansirati: reprezentacija ženskosti v ženskih revijah resda ni v celoti vpeta v procese reprodukcije dominantne (patriarhalne) ideologije, kljub temu pa v praksi pretežno učinkuje v tej smeri. Se toliko bolj, če preberemo pomembno konotacijo vključevanja tematike uspešne poslovne ženske v te revije: ta je vključena ravno zato, ker ni samoumevno, da so ženske lahko uspešne na svojem delovnem mestu.<sup>16</sup> V analognih moških revijah takšnih vsebin praviloma ni, saj se za moškega razume samo po sebi, da je v službi uspešen. Vprašanje je torej, kakšen je realni subverzivni pomen podobe uspešne poslovne ženske v ženskih revijah; nekaj ga je prav gotovo, a poudariti velja, da nikakor ne toliko, da bi zelo resno najedel dominantno hegemonsko sporočilo, saj neki precej temeljni ravni zgolj reproducira samoumevnost, da ženska ni del poslovnega sveta.

S tem, ko smo odprli razpravo o polisemičnosti reprezentacij in opozorili, da te praviloma niso v celoti ideološko konformne, pa počasi prehajamo na zadnjega od večjih vsebinskih sklopov pri raziskovanju reprezentacije, to so eksplicitno politično artikulirane, proti-hegemonске reprezentacije. Zgoraj smo že večkrat zapisali, da stvari pri reprezentaciji praviloma sicer niso povsem enoznačne, da pa večina popularnih tekstov v osnovi vendarle reprezentira svet, identitete, procese, dogodke in podobno na način,

<sup>16</sup> Na ta moment me je v nekem razgovoru opozorila kolegica Breda Luthar, ki se ji tu seveda zahvaljujem.

ki reproducira obstoječo distribucijo moči v družbi. To seveda drži, toda čisto na koncu moramo vendarle poudariti, da obstaja tudi segment reprezentacij, ki zelo zavestno problematizirajo dominantne sisteme reprezentiranja in ponujajo neke precej domišljene *alternativne zgodbe, podobe in interpretacije*. Spet primer? Seveda, kaj pa drugega, tako je najlažje. Pri razpravi o stereotipih smo omenjali Boglovo študijo reprezentiranja temnopoltih v klasičnem hollywoodskem filmu in povedali, da so temnopolti v tem sistemu reprezentirani tipično stereotipno negativno. Konec šestdesetih in v sedemdesetih letih pa se v skladu z razmahom ameriškega Gibanja za državljanske pravice prične pojavljati niz reprezentacij, kjer pričnejo temnopolti sami oblikovati svojo kulturno identiteto povsem izven stereotipnih diskurzov, neredko izrazito polemično.

Najbolj znamenit primer takšnega polemičnega alternativnega režima reprezentacij so tako imenovani *blaxploitation* filmi, bolj ali manj nizko- ali srednjepračunske stvaritve, ki pa so spričo evforičnega sprejema med temnopolto skupnostjo v Združenih državah doživeli nezamisljiv komercialni uspeh. Absolutna klasika tega žanra je *Shaft* (1971), film Gordona Parksa o temnopoltem zasebnem detektivu (igra ga Richard Roundtree), ki kljub vsem preprekam uspe rešiti kompliciran primer, pri čemer se ves čas obilno norčuje iz belcev, tako iz tistih, ki ga ne marajo, kot tistih, ki so mu naklonjeni. Film sicer nosi določeno »klasično« sociološko težo v smislu, da zelo naturalistično (kritično) prikazuje bedo in urbani propad newyorškega Harlema, toda njegova politična ost je drugače, v tem, da prevzema tipično belski stereotip o temnopoltemu moškemu kot neodgovornem, s seksom, denarjem in lepimi oblekami obsedenem uživaču, a ga preigra na povsem drug način. V *Shaftu* te stereotipne značilnosti junaka namreč ne pomenijo (tako kot v klasičnem hollywoodskem filmu) dokaza njegove moralne manjvrednosti ali zagotovila njegovega neslavnega propada. Prav nasprotno: omogočajo mu ne le uspešno preživetje, temveč tudi, da se pri tem vseskozi zabava (v nasprotju z »klasičnimi«



belimi junaki (detektivi, policisti, agenti...), ki sicer na koncu filma vedno zmagajo, a se morajo za to ves čas zelo truditi).

Politika izigravanja belskih stereotipov, kjer junaki sicer obdržijo stereotipne lastnosti, a njihov pomen sprevačajo iz negativnega v pozitivni in se posledično artikulirajo v »bad-ass black men, with attitude« (Hall, 2000a: 271), se je izkazala kot izredno popularna in *Shaftu* ter nekaterim drugim pionirskim blaxploitation filmom<sup>17</sup> je v sedemdesetih letih kmalu sledila množica podobnih filmov, kasneje pa se pojavljajo tudi poskusi oživljanja žanra (na primer Van Peeblesov *New Jack City* leta 1991 z Wesleyem Snipesom in rapperjem Ice-T-jem in Singletonov remake *Shafta* iz leta 2000, kjer igra Samuel L. Jackson nečaka zgoraj omenjenega junaka iz zgodnjih sedemdesetih). Toda kmalu se pokaže omejen domet politike sprevačanja obstoječih stereotipov. Kakor koli namreč stereotipe obračamo, vedno ostajamo vpeti v mreže binaristične (v našem primeru belo : črno) opozicije, ki se kot človekova esenca nujno vrača na vedno novih ravneh. V skladu s tem prične politika alternativne reprezentacije temne polti postopoma privzemati nove, lahko bi rekli bolj subtilne oblike, bodisi kot z belskimi stereotipi neobremenjen afirmativen diskurz o črnem kot lepem (»black is beautiful«) bodisi kot mreža postopkov destabiliziranja nekaterih ključnih mest s pomočjo katerih stereotipno reprezentiranje temnopoltih običajno operira (na primer pogleda – temnopolti so bili vedno predmet nadzirajočega, kritičnega, pokroviteljskega itd. belskega pogleda – in telesa) (glej: Hall, 2000a: 272– 275).

Kot izrazite primere eksplicitno protihegemonске reprezentacije bi tu lahko navedli tudi feministični film: od prvih poskusov, ki problematizirajo tipično »moški« pogled klasičnega filma<sup>18</sup> in njegovo samoumevno osredo-

---

<sup>17</sup> Na primer Van Peeblesovemu *Sweet Sweetback's Baad Assss Song*, tudi iz leta 1971 (naslov je skorajda nemogoče prevesti).

<sup>18</sup> Kamera po prepričanju feminističnih teoretičark (tu pripada osrednje mesto delu Laure Mulvey) v resnici zgolj imitira moški način gledanja, kjer je ženska reducirana na pasivni objekt spolnega poželenja.

točenost na moške junake, na primer *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1973), kjer režiserka Chantal Akerman v tri ure in pol dolgem filmu uporabi zelo minimalističen filmski jezik (statična kamera, dolgi posnetki itd.), s katerim predstavi življenje junakinje, ki se mora za svoje in sinovo preživetje prostituirati, večji del njenega dneva pa predstavljajo domača opravila (ki so skoraj edino dogajanje v filmu), do bolj dostopnih novejših filmov v tej smeri (denimo hollywoodska klasika *Thelma in Louise* (Thelma & Louise) Ridleyja Scotta iz leta 1991), pa kakšne popularne nadaljevanke (*Seks v mestu* (Sex and the City)) in še marsikaj drugega, ampak za naše uvodne namene naj predstavljeno zadošča. Da ne govorimo o tem, da se pri samem konceptu reprezentacije zadržujemo že kar nesorazmerno dolgo. Slednje sicer ni povsem neutemeljeno glede na središčno mesto koncepta v pričujoči raziskavi, a verjetno smo sedaj vendarle že dovolj dobro oboroženi vsaj z osnovnimi analitičnimi inštrumenti, da preidemo na samo analizo režimov reprezentiranja v slovenskem partizanskem filmu.

Ampak preden se tega lotimo, še kratko opozorilo. Do tega mesta smo si pogledali, zakaj in na kakšen način je analiza reprezentacije pomembna za raziskovanje sodobne kulture, predstavili smo tudi nekaj ključnih zornih kotov, iz katerih se je mogoče lotiti analize različnih režimov reprezentiranja stvarnosti, pri čemer pa nemara nastaja vtis, da so predstavljena gledišča neke zelo ločene analitične perspektive. Kar želimo poudariti, je v tem oziru enostavno to, da smo ta gledišča iz nekih bolj ali manj didaktičnih razlogov resda predstavili ločeno, da pa je v praksi smotno, da analize poskušajo zajeti vse pluralne vidike reprezentacije *hkrati*. Obstajajo sicer raziskave, ki se osredotočajo na stereotipe, na produkcijo samoumevnosti s pomočjo selektivnega nabora fragmentov resničnosti, na protihegemonске tekste in podobno, toda glede na dejstvo, da so stvari v resnici vendarle zelo kompleksne in prepletene, velja, da so najbolj pronicljive tiste analize, ki v tekstih poskušajo razbirati čim več od vseh teh elementov. Večina

reprezentacij, naj se pojavljajo v filmih, pesmih, skladbah, šalah, anekdotah, legendah, plesih, romanih, novicah, ekspertizah, kjerkoli, je resda takšnih, da imajo precej jasne praktične/politične implikacije v smislu legitimiranja (ali pa problematiziranja) obstoječega družbenega gospostva, toda redko na povsem linearen in enoznačen način.



## Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu

### O analizi

Eno prvih vprašanj, s katerim se mora soočiti vsak, ki se spoprijema s fenomenom slovenskega partizanskega filma, je vprašanje legitimnosti ali pa vsaj smotrnosti ločevanja slovenske produkcije v tem žanru od vzporedne produkcije v širšem jugoslovanskem prostoru. Kaj niso bili slovenski partizanski filmi zgolj del neke širše, bolj ali manj izrazito ideološko obarvane filmske mašinerije, ki je z mnogimi značilnostmi odločno segala preko in mimo republiških, nacionalnih, lokalnih in drugih tovrstnih ločnic? Brez dvoma. Toda v kolikor se raziskovanje ene od »republiških« izpeljav tega »zveznega« žanra mora do neke mere prav gotovo naslanjati oziroma sklicevati na širši okvir, popolna analitična odvisnost od njega le ni nujna. Razlogov za to je več, bistven pa je seveda ta, da je v okviru sicer jugoslovanskega žanra slovenski partizanski film zaznamuje niz vsebinskih, nenazadnje pa tudi formalnih posebnosti, ki nam omogočajo, da ga obravnavamo vsaj do neke mere ločeno.

Prva je prevladujoča tematska *osredotočenost na posameznika* in na njegove eksistencialne dileme v zvezi z vojno, ubijanjem, v prvi vrsti pa sploh samim izbiranjem strani, na kateri se bo (če sploh) udeležil spopadov. Stvari seveda niso črno-bele, toda za večino filmske produkcije tega žanra v drugih jugoslovanskih republikah je nasprotno značilno, da junaka kot posameznika pogosto sploh ni (junak je kolektiv (»goloroki narod«), ki se upira okupatorju), če pa že, nastopa posameznik (kot protagonist) zgolj kot metafora za kolektiv kot celoto, vsekakor pa nima

težav s svojim sodelovanjem v vojni na strani partizanov. Kot rečeno, izjeme seveda obstajajo, tako na strani produkcije v drugih bivših jugoslovanskih republikah (na primer izrazit personalizem v srbskem *črnem valu*, kjer se je dotikal druge svetovne vojne, *Tri Aleksandra Petrovića* (1965), denimo)) kot tudi v slovenskem partizanskem filmu (prvi slovenski partizanski celovečerni film, *Na svoji zemlji* (France Štiglic, 1948) je izrazita, skorajda že sovjetsko obarvana zgodba o kolektivu (narodu), ki se ponosno upira okupatorju), toda to so vendarle izjeme. O čemer konec koncev lepo priča tradicija slovenskega partizanskega filma, ki po prvem, sicer izrazito kolektivističnem filmu zelo hitro preide (preko *Trsta* Franceta Štiglica (1951) in – z nekaj zamika – *Dobrega starega pianina* Franceta Kosmača (1959), ki sta v tem oziru prehodna filma) v svoje vedno bolj prepoznavne subjektivistično-eksistencialistične vode, kjer potem tudi ostane vse do svojega konca (primerjaj: Munitić, 1974: 69; Furlan, 1994: 14).

Ne povsem nepovezano s tem je tudi vprašanje *izbora tematik*: medtem ko partizanski filmi iz drugih bivših jugoslovanskih republik sicer pokrivajo zelo različne teme, a po pravilu podrobno obdelajo tudi vse večje bitke, ki so jih pri njih bili partizani (Sutjeska, Neretva, Kozara, Desant na Drvar ipd.), je za slovenski partizanski film značilno, da se bolj ali manj z eno samo izjemo (spet *Na svoji zemlji*, ki pripoveduje o partizanski ofenzivi na nemške komunikacije v Baški grapi leta 1944)<sup>19</sup> temu, rekli bi »klasično-vojaškemu« branju partizanščine, skorajda v celoti izogiba. In to kljub temu, da je bilo na voljo precej zanimivih snovi za obdelavo: Turjak, Grčarice, velika italijanska ofenziva leta 1942, Vivodina v Beli krajini, Jelenov žleb na

---

<sup>19</sup> Temu bi lahko pridodali še poskus filmske upodobitve Dražgoške bitke, ki pa je zaradi denarja, ki ga je sredi snemanja zmanjkalo, neslavno propadel – posneti material je izšel v obliki televizijske nadaljevanke *Oblaki so rdeči*. Na svoj način je izjema tudi film *Nasvidenje v naslednji vojni* (Živojin Pavlović, 1980), ki sicer tematsko ne obravnava kakšnega posebne bitke, ima pa za slovenski partizanski film netipično vojaški karakter na ravni organizacije mizanscene. Slednje je sicer verjetno do neke mere mogoče pojasniti s tem, da je film režiral srbski režiser.

Veliki gori nad Ribnico, partizanski napad na Žužemberk, pohod XIV. divizije na Štajersko, partizanska ofenziva na Zgornjo Savinjsko dolino leta 1944, to je le nekaj od številnih bitk in operacij, po katerih bi bilo mogoče posneti atraktivne zgodovinske filme. Ampak očitno je bil kulturni, politični in morda še kakšen drug referenčni okvir v Sloveniji takrat drugačen, zgoraj smo zapisali, subjektivistično-eksistencialističen, kar je pomenilo, da so ustvarjalce bolj kot velike teme in spopadi zanimale usode in dileme malih ljudi.<sup>20</sup> To seveda na noben način ni nič slabega, nasprotno, slovenski partizanski film s tem – kljub temu, da se omenjeni subjektivizem v nekaterih filmih sprevrča v blodnjavi hermetizem – pridobiva ne le svoj prepoznaven karakter, temveč tudi določen šarm. Vsekakor pa pomeni, da obstaja znotraj širšega referenčnega okvira jugoslovanskega partizanskega filma kot dovolj samosvoja celota, da ga je mogoče kot takšnega izpostaviti ločeni analizi.

Nadalje je mogoče kot posebnost slovenskega partizanskega filma omeniti tudi njegovo prepoznavno *gledališko oziroma literarno noto*. Ta značilnost sicer ni omejena zgolj na slovenski partizanski film, saj velja za večji del slovenskega filma nasploh,<sup>21</sup> je pa vseeno nekaj, kar v kontekstu partizanskega filma v širšem smislu stoji kot izrazita slovenska posebnost (ki verjetno izhaja iz narave geneze slovenske kulture, ki je rasla prav iz tradicije govorjene in pisane besede, kar pomeni, da pri nas kultura še vedno asocira predvsem gledališče in literaturo, to enačenje pa, razumljivo, kot niz gledaliških in literarnih sledi neogibno pronica tudi v film: »gledališkost« filmske igre, skrb za

---

<sup>20</sup> Kar je sicer mogoče umestiti tudi v nek širši kontekst: slovenska kinematografija je nasploh zelo šibka pri upodabljanju nekih »klasičnih«, »mitskih« trenutkov v slovenski zgodovini. Tako ni filma o (denimo) Krstu pri Savici, o priselitvi Slovencev, turških vpadih, letu 1848, skoraj ničesar ni o »nacionalnih bardih« (velikih poetih in piscih), boju za severno mejo, osamosvojitveni vojni iz leta 1991, da o fiktivnih nacionalnih junakih (Martinu Krpanu, Petru Klepcu, Kralju Matjažu ipd.) niti ne govorimo.

<sup>21</sup> Vsaj do časa slovenske osamosvojitve leta 1991. Slovenski »po-osamosvojitveni« film je bistveno bolj »filmski«.

»lepo besedo«, precejšnja statičnost filmske govornice, relativna pogostost adaptacij literarnih del itd. (Furlan, 1994: 10)). Podobno je za slovenski film nasploh, s tem pa tudi za partizanske filme s tega prostora, značilna ujetost v *elitistični interpretativni okvir*, ki je vodil k relativno pogostemu oblikovanju precej kompleksnih filmskih tekstur (film kot Umetnost z velikim U), čeprav – glede na dejstvo, da je film realno moral biti atraktiven tudi za širše občinstvo, nenazadnje pa tudi glede na to, da je bila slovenska filmska proizvodnja takrat vendarle ujeta v realne politične (ideološke) okvire – ne povsem enoznačno. Morda bi bilo ustrezneje zapisati, da je posebnost slovenskega filma do osamosvojitve leta 1991 kompleksna, mnogokrat ambivalentna pozicioniranost med različnimi ideologijami umetnosti, konkretno med ideologijo o filmu kot avtentični, osebno-izpovedni in angažirani umetnosti na eni strani, ideologijo o filmu kot orodju za propagiranje ideje socializma na drugi in ideologijo filma kot povsem komercialnega podjetja na tretji strani (glej: Furlan, 1994: 10). Kar pa je še vedno precej drugače od umeščenosti druge jugoslovanske partizanske produkcije, ki je bila – če je že bila razpeta zgolj med konfliktne ideje o umetnosti – razpeta predvsem med razumevanje filma kot propagande in povsem hollywoodsko željo po ugajanju, medtem kot je bilo sklicevanje na bolj hermetično umetniške smeri ali vizije relativno redko (denimo pri že črnem valu) ali pa vsaj bistveno bolj neizrazito in nemoteče kot v Sloveniji (uporaba novovalovskih kinematskih prijemov v filmih/nanizankah *Odpisani* (Otpisani) in *Vrnitev odpisanih* (Povratak otpisanih) prispeva na primer zgolj k suspenzu in atraktivni pripovedi v povsem konvencionalnem smislu).

V kontekstu vseh naštetih posebnosti bo torej predmet analize zgolj slovenski partizanski film, konkretnije *vsí slovenski celovečerni filmi, ki se v kakšnem pomembnejšem segmentu dotikajo časa druge svetovne vojne pri nas*. Slednje poudarjamo, kajti kar nekaj filmov je na meji: njihova vsebina in dogajanje nista nujno tesno vezana na čas tako imenovane narodno-osvobodilne borbe,<sup>22</sup> čeprav vključu-



jejo kakšne elemente ali sklice na to obdobje. Ker pa je relevantnih filmov na temo partizanov v slovenski filmski zakladnici relativno malo in ker nas zanima čim več pomenskih odtenkov in različic, ki se v slovenskem filmu nanašajo na tisto obdobje, vključujemo torej v analizo filme po najširšem, najbolj inkluzivnem kriteriju, dasiravno vsaj nekateri od njih niso »partizanski« v nobenem, še tako širokem smislu (*Tistega lepega dne* Franceta Štiglica (1962), *Christophoros* Andreja Mlakarja (1985) in *Dediščina* Matjaža Klopčiča (1984), v mnogočem tudi *Draga moja Iza* Vojka Duletiča (1979)). Poglejmo si nabor vseh analiziranih filmov z režiserji in letnicami produkcije (slednjih v nadaljevanju ne bomo več pisali, da ne bo preveč ponavljanja):

*Na svoji zemlji* (France Štiglic, 1948);  
*Trst* (France Štiglic, 1951);  
*Trenutki odločitve* (František Čap, 1955);  
*Dolina miru* (France Štiglic, 1956);  
*Kala* (Andrej Hieng in Krešo Golnik, 1958);  
*Dobri stari pianino* (France Kosmač, 1959);  
*Akcija* (Jane Kavčič, 1960);  
*X 25 javlja* (František Čap, 1960);  
*Balada o trobenti in oblaku* (France Štiglic, 1961);  
*Tistega lepega dne* (France Štiglic, 1962);  
*Ne joči, Peter* (France Štiglic, 1964);  
*Nevidni bataljon* (Jane Kavčič, 1967);  
*Peta zaseda* (France Kosmač, 1968);  
*Sedmina* (Matjaž Klopčič, 1969);  
*Onkraj* (Jože Gale, 1970);  
*Begunec* (Jane Kavčič, 1973);  
*Čudoviti prah* (Milan Ljubić, 1975);

---

<sup>22</sup> Termin je ideološko nabit, saj kompleksno dogajanje tistega časa reducira na boj slovenskega naroda proti okupatorju. Danes je dovolj jasno, da ni šlo zgolj za to (elementi državljanske (morda bolje: bratomorne) vojske; različne rešitve v različnih regijah...), tako da frazo uporabljamo z zadržki, čeprav je po drugi strani brez dvoma koristna spriči jasnosti referenta na katerega se nanaša.

*Med strahom in dolžnostjo* (Vojko Duletič, 1975);  
*Draga moja Iza* (Vojko Duletič, 1979);  
*Nasvidenje v naslednji vojni* (Živojin Pavlović, 1980);  
*Dediščina* (Matjaž Klopčič, 1984);  
*Ljubezen* (Rajko Ranfl, 1984);  
*Christophoros* (Andrej Mlakar, 1985);  
*Doktor* (Vojko Duletič, 1985);  
*Čas brez pravljic* (Boštjan Hladnik, 1986);  
*Živela svoboda* (Rajko Ranfl, 1987).

V teh filmih<sup>23</sup> bomo torej poskusili identificirati režim reprezentacije, preden pa se zadeve lotimo, je verjetno potrebno spregovoriti še nekaj besed o samem obdobju druge svetovne vojne pri nas. Seveda tu ne želimo obnavljati dogajanja, ki ga tako ali drugače večinoma poznamo. Gre za nekaj drugega: po padcu enostrankarskega sistema konec osemdesetih let se je v Sloveniji vnela žolčna razprava o pomenu in smislu tako imenovane narodno-osvobodilne borbe (NOB), razprava, ki še traja in ki za nas pomeni, da se s pričujočo analizo spuščamo na ideološko zelo nestabilen teren. Tako zaradi tega razloga kot tudi zaradi splošnih načel znanstvene objektivnosti bi seveda bilo koristno, če bi lahko zavzeli nevtralno vrednotenjsko pozicijo, toda v družboslovju je to težko – tako ali drugače smo vedno vpeti v mrežo različnih vrednot in interpretacij. Glede na to je morda najbolj pošteno, če se že vnaprej odrečemo iluziji, da bo naše raziskovanje povsem nepristransko ali nevtralno, in namesto tega jasno artikuliramo svojo vrednotno oziroma interpretativno pozicijo v zvezi z NOB, bralcem pa prepustimo, da do nje, s tem pa tudi do

<sup>23</sup> Slovenski partizanski film, ki ne bo vključen v analizo, je *Črna orhideja* Matjaža Klopčiča (1990). Razloga za to sta dva: prvič, film je precej kratek in v tem smislu je vprašanje, če sploh kvalificira kot celovečerni film, in drugič, nastal je po koncu socializma v Sloveniji, kar pomeni, da za pričujočo raziskavo ni pretirano relevanten, saj nas na tem mestu zanima predvsem dinamična medigra med bolj ali manj zavezujočim socialističnim ideološkim okvirom in relativno avtonomno umetniško formo. Ne da bi sugerirali, da je kapitalistična družbena ureditev brez ideološkega »kritja«, sicer: zgolj drugačno je. Je pa tudi sicer *Črna orhideja* v smislu reprezentacije precej nezanimiv film, tako da njegova odsotnost ne bi smela motiti.

branj partizanskih filmov, ki jih motivira, zavzamejo kritično distanco. Poglejmo.

Za različne poglede na NOB, ki jih srečujemo v Sloveniji vse do današnjega dne, je značilno, da kot bolj ali manj neprevprašano predpostavko jemljejo obstoj slovenskega naroda kot neke povsem realne entitete, pri čemer se med seboj razlikujejo predvsem glede na vprašanje interesov tega naroda: je bilo v interesu Slovenije, da so komunisti v navezi z nekaterimi drugimi skupinami pričeli oborožen boj proti okupatorju (vzporedno s tem pa tudi socialno revolucijo)? Nekateri pravijo da je bilo (boj za svobodo je vedno pozitivna vrednota, socialna revolucija je bila v luči ogromnih socialnih prepadov v stari Jugoslaviji legitimna, celo nujna ...), drugi pa ne (komunisti so boj proti okupatorju izrabili za osnovanje enostrankarske diktature, zaradi upora je veliko ljudi pomrlo, začela se je bratomorna vojna...). Takšni pogledi so možni, toda v kontekstu v uvodu omenjenih konstruktivističnih premikov v znanostih o družbi sami zavzemamo neko tretje gledišče, ki ga utemeljemo na predpostavki, da ne slovenski narod ne njegovi interesi in podobne kategorije niso neke objektivno obstoječe entitete, temveč *diskurzivni konstrukti*, preko katerih so se ljudje v tistem času umeščali v kompleksno družbeno dinamiko, hkrati pa tudi konstrukti oziroma interpretativni okviri preko katerih Slovenci še vedno pretežno motrijo dogajanje med letoma 1941 in 1945. Skratka, podmena, ki jo tu ponujamo, je, da slovenski narod sam po sebi ni realna, objektivna ali esencialna kategorija, temveč zgolj ena od dominantnih diskurzivnih formacij, ki so ljudi s prostora, ki mu danes pravimo Slovenija, šele konstruirali v določen tip subjektivnosti, v tem primeru v »pripadnike slovenskega naroda«, »Slovence«.

Prednost takšnega naziranja ni zgolj v tem, da je v skladu z aktualnimi spoznanji v družboslovju o temeljni konstruiranosti, ne-esencialnosti človekovih identitet (tudi nacionalne), temveč je prednost tudi ta, da tako naziranje razpira prostor nekemu precej novemu, konec koncev tudi razmeroma nekonfliktnemu pogledu na dogajanje v času

NOB. Medtem ko esencialistično razumevanje naroda oziroma nacionalne identitete precej enoznačno vodi k *sporom* o tem, katere smeri delovanja so bile za Slovenijo oziroma Slovence »v resnici« boljše, konstruktivizem *razume*, da so v luči konstruiranosti posameznikov v terminih različnih diskurzivnih formacij ljudje s tega prostora v času druge svetovne vojne iz vidika svojih raznolikih subjektivnih pozicij ubirali različne smeri delovanja. Tu je namreč potrebno vedeti, da je bila ideologija naroda oziroma nacionalizma resda dominantna, vendar nikakor ne edina. Iz konstruktivističnega analitičnega kota bi bilo tako mogoče zatrditi, da so bili dominantni diskurzivni, interpretativni oziroma ideološki okviri, preko katerih so ljudje s tistega časa vstopali v svet, v resnici štirje:

1. *ideologija naroda*, narodne samobitnosti, nacionalizma,
2. *ideologija katolicizma* (Boga, vere, poslušnosti, solidarnosti, vdanosti, legitimnosti obstoječe distribucije moči itd.),
3. *ideologija socialne pravičnosti* oziroma nujnosti socialne revolucije, ki bo odpravila zevajoče družbene neenakosti, in
4. *ideologija liberalizma* (bolj ali manj meščanska ideologija osebne in podjetniške svobode, parlamentarne demokracije itd.).

V tem kontekstu lahko torej zapišemo, da problem ideološkega konflikta, ki se je v času druge svetovne vojne pojavil na Slovenskem, ni bil problem ideološke zaslepljenosti ene ali druge strani, njunih morebitnih sebičnih interesov ali celo moralne izprijenosti, temveč enostavno ta, da so zgoraj omenjeni diskurzivni okviri različne družbene in politične skupine v obstoječi konstelaciji dogodkov in razmer silile v različne, nenazadnje izključujoče si smeri delovanja. Povedano nekoliko drugače: v času druge svetovne vojne pri nas na temeljni ravni ni bilo »dobrih« in »slabih« (pri čemer začasno postavljamo v oklepaje vojne zločince in podobne problematične karakterje); bili so le posamezniki, ki so bili *vsi* na različne načine in preko različnih

interpretativnih okvirov (rečeno z Althusserjem)<sup>24</sup> interperilirani v različne subjektne (*ideološke!*) pozicije, iz teh pa so ravnali vsak na svoj način. Nesreča je bila zgolj v tem, da sta se v dani situaciji dve od pomembnih ideologij izključevali, kar je potem v eskaliranih razmerah vojne vodilo k bratomornim spopadom, toda bistveno je, da razumemo, da nobena od teh ni bila resničnejša, pravilnejša od druge. Obe (oziroma vse), so bile zgolj ideologije.

Ampak zadržimo se še za trenutek pri tezi o štirih dominantnih ideoloških okvirih v Sloveniji v času druge svetovne vojne. Zgoraj smo zapisali, da je teza pomembna, ker nam omogoča drugačen pogled na čas NOB, saj nas opozarja, da v tem obdobju ni šlo za spopad med dobrimi in slabimi, kakorkoli že te definiramo, temveč za konflikt med različnimi konstrukcijami resničnosti. Vendar pa je v tej navezi potrebno poudariti, da omenjene štiri ideologije niso bile razporejene povsem simetrično: med njimi je obstajala določena napetost, hkrati pa so se v nekaterih segmentih prekrivale, kar po eni strani situacijo sicer nekoliko komplicira, po drugi pa predstavlja zanimivo izhodišče za poskuse razumevanja ideološke dinamike, ki je usmerjala konflikte in zavezništva v tistem času. Za zadnje tri od naštetih ideologij namreč velja, da so bile v precejšnji meri vezane na konkretne družbene razrede in sloje (*ideologija katolicizma* predvsem na ruralno populacijo, duhovništvo in konzervativno meščanstvo, *ideologija socialne pravičnosti* na delavce, kritično izobraženstvo in del študentske populacije (primerjaj: Lešnik, 1995. 18, 24 in 43) ter *ideologija liberalizma* na (zmerno) napredno meščanstvo), medtem ko je prva ideologija, *nacionalizem*, sekala vse socialne, kulturne, verske, politične in podobne ločnice in je bila intenzivno prisotna pri vseh. To je namreč pomenilo, da ideološki konflikt med NOB ni bil zgolj konflikt med ideologijo socialne pravičnosti in ideologijo katolicizma, med tako imenovanimi »levimi« in »desnimi«, temveč hkrati, v mnogočem celo predvsem, *konflikt* med tema

---

<sup>24</sup> Glej: Althusser, 2000.

dvema ideološko konstituiranim skupinama za *prisvojitve ideologije nacionalizma*. Kot je znano, je v tem konfliktu zmagala stran Osvobodilne fronte (s komunisti na čelu), saj je nasproti politični neodločnosti nasprotne strani ponudila atraktivno vizijo aktivnega odpora okupaciji, pa čeprav v tesni navezi z ne nujno vsem simpatično vizijo socialne revolucije (tretja stran – relativno majhna meščanska (liberalna) sredina – je kolebala nekje vmes, posamezniki tu oblikujejo različne rešitve)<sup>25</sup> (glej: Drnovšek in Bajt, 1997: 36), vsekakor pa je za razumevanje dinamike NOB, nenazadnje pa tudi za razumevanje fenomena slovenskega partizanskega filma, ta moment ključen. V zvezi s prvim je mogoče ugotoviti, da je slovenska politična levica pod komunističnim vodstvom uspela ravno z uspešno reprezentacijo svojega boja *kot* boja za narodovo osvoboditev (primerjaj: Lešnik: 1995, 87–88) zamajati politično ravnotežje v svoj prid, kar ji je omogočilo veliko nacionalno mobilizacijo v partizansko gibanje med samo vojno kot tudi relativno gladko vzpostavitev enostrankarske diktature po njej (primerjaj: Prunk, 2004); kar pa se tiče drugega, fenomena partizanskega filma, pa je potrebno v tem kontekstu razumeti, da je spričo dejstva, da je bila ena ključnih ideoloških dinamik med NOB ravno boj za prisvojitve nacionalistične ideologije, legitimacija partizanske vstaje vse od časov vojne pa do danes v pretežni meri strukturirana okoli njene reprezentacije kot boja za *nacionalno* osvoboditev – kljub temu, da je šlo tako za nacionalni odpor *kot tudi* za socialno revolucijo. O slednjem priča že sam naziv, ki se je uveljavil za partizanščino, *narodno-osvobodilna* borba – nikjer ni mogoče razbrati, da je šlo tudi za komunistično revolucijo –, je pa bila (in še vedno marsikje je) legitimacija NOB predvsem (ali celo zgolj) v nacionalnih terminih prisotna na različnih tekstualnih ravninah, zelo tipično v slovenskem partizanskem filmu. Kot bomo videli v nadaljevanju, slovenski partizanski filmi

---

<sup>25</sup> Od vključevanja v NOB ali nevpletanja v konflikt do aktivnega sodelovanja z vedno bolj (spričo kolaboracije) diskreditiranim konzervativnim blokom.

pretežno ne preigravajo konflikta med ideologijo katolicizma in ideologijo socialne pravičnosti v tema ideologijama lastnih terminih, temveč ta ideološki konflikt praviloma rešujejo v partizansko korist tako, da ga premeščajo v nacionalistične termine, kjer potem sugerirajo, da so bili partizani »dobri« zato, ker so bili »dobri Slovenci«, belogardisti, domobrancji in ostali »domači izdajalci« pa »slabi«, ker niso bili dovolj narodnozavedni.

S tem sicer že nekoliko prehitavamo in nakazujemo na argumente, ki jih bomo razvijali na osnovi konkretnih filmov, toda verjetno drugače ne gre: če želimo razumeti fenomen slovenskega partizanskega filma, smo morali najprej vsaj v grobem opredeliti ključne ideološke nestabilnosti, ki jih ti filmi kot neke vrste levi-straussovski miti razrešujejo, še posebej, če se analize lotevamo iz konstruktivističnega analitičnega zornega kota, kjer nas ne zanimajo posamezniki, skupine in podobno kot neke realne entitete, temveč predvsem diskurzi in ideologije, ki te posameznike in skupine šele konstruirajo, s tem pa tudi usmerjajo. Poglejmo si sedaj, kako je z reprezentacijo v slovenskem partizanskem filmu. V nadaljevanju bomo izpostavili nekaj ključnih točk produkcije ideoloških pomenov v tem žanru in na ilustrativnih primerih pokazali, kako konkretno so ti momenti v izbranih filmih preigrani, na koncu pa bomo poskusili pogledati celotno sliko in vsaj v grobem razbrati nekaj osnovnih značilnosti režima reprezentacije v slovenskem partizanskem filmu.

## Osi reprezentacije

### *Partizani*

Začnimo kar na začetku: partizanski filmi so konec koncev v prvi vrsti filmi o partizanih. Kako so torej prikazani partizani v slovenskem partizanskem filmu, kakšne so asociacije, ki jih zbuja, na kakšna branja NOB nas usmerjajo? Tu seveda ni smiselno, da bi ponavljali stvari, ki so očitne, v prvi vrsti seveda, da so partizani v žanru, ki ga analiziramo, predstavljeni kot »dobri« fantje (in punce). Zanima nas, bolj natančno, kako *konkretno* so partizani predstavljeni kot »dobri«, z umeščanjem v katere pomenške okvire in v navezi s katerimi referencami, nenazadnje pa tudi ali obstajajo kakšne razpoke v reprezentaciji partizanov kot »dobrih«.

Ena od osnovnih stvari, ki jih lahko ugotovimo na povsem splošni ravni, je, da so partizani v slovenskem partizanskem filmu reprezentirani kot »dobri« predvsem v tistih kontekstih, ki bi jih najsplošneje lahko poimenovali kot *toplina*. So skrbni, prijazni, sočutni, nesebični, duhoviti (mestoma celo hudomušni, na primer v filmih *Dobri stari pianino* in *Ne joči, Peter*), čuteči, preprosti in dobrodušni. Skupaj z Nemci, ki so – o tem več v nadaljevanju – kot nasprotniki izredno konsistentno portretirani kot hladni, tako tvorijo partizani zelo črno-belo binarno opozicijo toplega nasproti hladnemu, kar je sicer za mitološke tekste, kamor partizanski filmi po mnogih svojih značilnostih tudi sodijo, običajno (Levi-Strauss pravi, da je bistvo mitov prevajanje travmatičnih paradoksov človeške kulture v obvladljive binarne opozicije (Strinati, 1998: 102)). Je pa po drugi strani, vsaj v kontekstu konstrukcije slovenske nacionalne identitete, tudi sila zanimivo. V času pred slovensko osamosvojitvijo leta 1991 se je namreč v Sloveniji oblikovala močna nacionalna samopodoba, ki je bila strukturirana v prvi vrsti okoli označevalcev, kot so zanesljivost, poštenost, redoljubnost, natančnost in podobno, kar pa je v precejšnjem nasprotju s konstrukcijo »slovenskosti«, kot jo preigravajo slovenski partizanski filmi.



Medtem ko so različni označevalci »topline« danes v slovenskem popularnem diskurzu delegirani na »jug«, na »Balkan«, so v preteklih desetletjih bili ravno to označevalci »slovenskosti«, zgoraj omenjena redoljubnost, zanesljivost in podobne lastnosti pa so bile precej enoznačno razumljene kot znaki »nemškosti«. Stvar je nekoliko paradoksalna, ampak v resnici imamo opravka z lepo ilustracijo konstruktivističnega argumenta, da identitete ne odražajo narodove (ali kakršnekoli druge) esence, saj nikoli niso nič drugega kot mesto v nenehno spreminjajoči se mreži binarnih opozicij (primerjaj: Woodward, 1997). Slovenske nacionalne identitete (tako kot katerekoli druge) sploh ni, vedno obstaja zgolj začasno in v popolni odvisnosti od simbolnega drugega, nasproti kateremu se konstituira, slovenski partizanski film, ki nas kot neke vrste zgodovinski dokument spominja na drugačno samorazumevanje »slovenskosti«, pa je lepa priča tega dejstva.

Nadalje je za reprezentacijo partizanov v slovenskem partizanskem filmu značilno, da so, kljub temu, da stvari niso enoznačne, v razrednem smislu pretežno predstavljene kot pripadniki nižjih razredov. Pogosto s pomočjo različnih namigov, nenazadnje pa tudi s pomočjo očitnih referenc mogoče razbrati, da so delavskega porekla, ne manjka pa tudi kmetov, medtem ko je predstavnikov drugih razredov relativno malo, če pa so že, so neredko – predvsem pripadniki meščanstva – spričo svojega porekla bodisi sumljivi (Bregar v *Peti zasedi*) bodisi izdajalci (nemški vohun v *X-25 javlja*), ali pa so enostavno neprilagojeni in vsaj v nekaterih segmentih problematični (Bregar v *Peti zasedi*, Berk v *Nasvidenje v naslednji vojni*, Niko v *Sedmini*, do neke mere tudi Andrej v *Dragi moji Izi*). Toda stvari vendarle niso povsem enostavne: proletarska oziroma kmečka sestava partizanskih enot je zelo redko poudarjena (morda le v *Trstu in Beguncu*), poleg tega pa je v slovenskih partizanskih filmih prisoten tudi niz izrazito meščanskih značajev (na primer dr. Koren v *Trenutkih odločitve*, Mirko v *X-25 javlja*, Anuška v *Dobrem starem pianinu* in dr. Kante v *Doktorju*), ki so predani borci ali pa vsaj sodelavci OF.

Glede na to je mogoče zaključiti, da je v slovenskem parti- zanskem filmu prisotna vsaj sled enačenja partizanščine z nižjimi družbenimi razredi, da pa je ta poudarek dokaj neizrazit in da vključevanje mnogih junakov izrazito meš- čanskega porekla gledalcu v resnici sugerira branje NOB predvsem v zgoraj nakazanem referenčnem okviru nacio- nalnega odpora tuji okupaciji, medtem ko je vidik socialne revolucije potisnjen v ozadje. Slednje še toliko bolj bode v oči, če upoštevamo podatke, ki kažejo, da je bila sestava slovenske partizanske vojske med drugo svetovno vojno v resnici izrazito delavsko oziroma kmečko obarvana.<sup>26</sup>

Posebna dimenzija, ki je pri reprezentaciji partizanov zanimiva, je vprašanje junaka. Razumljivo je, da so junaki partizanskih filmov pretežno partizani ali vsaj njihovi so- delavci, toda v slovenski različici tega žanra junaki niso povsem klasični junaki. Nekaj časa (zgodovinsko gledano) sicer so, bodisi v smislu odločnega in predanega kolektiva, ki se bori za svobodo (*Na svoji zemlji, Trst*), bodisi kot pogumni in požrtvovalni posamezniki, ki so za boljšo pri- hodnost pripravljeni žrtvovati prav vse (*Trenutki odločitve, Dobri stari pianino, X-25 javlja, Balada o trobenti in oblaku*), toda kakor hitro se je v šestdesetih letih v Sloveniji pričela mehčati ideološko ortodoksna klima, se pojavi nov tip ju- naka: negotov, zmeden in politično, ideološko, nenazadnje pa tudi eksistencialno povsem dezorientiran. V filmih, ki nastajajo v petdesetih letih, tudi prvi polovici šestdesetih, sicer lahko najdemo mnoge primere eksistencialne in poli- tične negotovosti, ki gnetejo junake (*Balada o trobenti in oblaku, Trenutki odločitve, X-25 javlja, Akcija*), toda junaki vedno zberejo notranjo moč, ki jim omogoči »pravo« odlo- čitev, pogumno dejanje v korist partizanov. Od druge polo- vice šestdesetih pa je tega vedno manj, vedno bolj ostajajo le še dileme. V *Peti zasedi* junak omaguje v klimi vsesplo- šne paranoje in sumničavosti, ki razjeda partizanski odred ob sumu, da je med njimi izdajalec, v *Sedmini* junaka

<sup>26</sup> Doroteja Lešnik poroča, da je bilo denimo leta 1941 socialno poreklo partizanov naslednje: iz delavskih družin jih je bilo 40 %, kmečkega stanu 27 %, iz obrtniških družin 17 %, otrok uradnikov 6 % (Lešnik, 1995: 43).

(Niko) ves čas razjedajo filozofske dileme,<sup>27</sup> v *Onkraj* je Damjan zveden na alkoholizirano razvalino, ki jo preganjajo moreči spomini na dogodke, ko je bil v partizanih, v *Beguncu* Ernesta zanima stvarnost zgolj v tako, da ji želi uteči, v *Čudovitem prahu* junaka blodita v nikoli dokončani misiji iskanja svoje enote po neki čudni pan-jugoslovanski, post-apokaliptični vojni krajini, v *Dragi moji Izi* Andrej zgolj nemočno opazuje, kako se okoli njega sesuva svet, ki mu je bil nekoč domač, pri čemer je edina stvar, ki ga še ohranja pri življenju, bežen spomin na neko deklo, ki jo je nekoč za trenutek videl, Berku v *Nasvidenje v naslednji vojni* je v partizanih »dolgčas« oziroma je »utrujen« (citatat!), v *Dediščini* se člani družine, ki so v središču pripovedi, vdajajo pijači in depresijam...

S čim imamo torej opravka? Oziroma, kako pojasniti vsesplošno malodušje, negotovost, neodločnost, predvsem pa pasivnost partizanskih junakov od druge polovice šestdesetih let naprej? Razmišljati je mogoče v več smereh. Prva možnost je navezava na slovensko literarno teorijo, ki v nekaterih svojih segmentih ugotavlja, da je že za slovenskega literarnega junaka v prvi vrsti značilno, da ni klasičen junak, takšen kot ga pozna tradicija klasičnega evropskega romana vsaj do pojava modernega romana (od Kafke do francoskega novega romana; primerjaj: Pirjevec, 1974; Virk, 1997). Medtem ko naj bi klasičnega junaka velikih evropskih proznih stvaritev zaznamovala ideja, ideal, ki ga želi v praksi s svojim *aktivnim* delovanjem udejanjiti, pri čemer praviloma tragično propade, tipični slovenski literarni junaki nimajo niti ideala, še manj pa so aktivni (arhetipski primer je Lovro Kvas, junak Jurčičevega *Desetega brata*). Dušan Pirjevec v tem kontekstu oblikuje tezo, da je to posledica politične neformiranosti slovenskega naroda v 19. stoletju, saj je ta silila junaka, da se je konstituiral v polju ideje naroda, ne pa – tako kot v klasičnih evropskih romanih – v razkoraku med bitjo in bistvom,

---

<sup>27</sup> Čeprav se na koncu uspe odločiti: z ubojem italijanskega oficirja se pogumno opredeli za partizane.

kar pomeni, da je bila junakova subjektivnost že na začetku blokirana, literatura pa je učinkovala zgolj kot ideologija (in ne kot umetnost) (Virk, 1997: 89–90). Po Pirjevcu se stvari sicer spremenijo s Cankarjem, kjer junak resda ostaja zavezan pasivnosti, hrepenenju in sanjaštvu, vendar to poveže s Cankarju sodobnimi premiki v literaturi tistega časa (pojav modernega romana), kar mu omogoča oblikovanje ugotovitve, da s Cankarjem slovenska romaneskna literatura končno postane tudi umetniška. Takšen sklep je seveda mogoče problematizirati (primerjaj: Virk, 1997: 98–101), prav tako ni nujno, da se strinjamo s celotno pojasnitvijo pasivnosti slovenskih literarnih junakov, kot jo ponuja Prijevec, toda kar ostaja kot precej nesporno dejstvo, je temeljna nedinamična struktura slovenskega romana, bistveno zaznamovana s pasivnim junakom. V tem kontekstu je torej mogoče postaviti tezo, da je pasivnost junakov v slovenskem partizanskem filmu zgolj nadaljevanje neke starejše, tipično slovenske literarne tradicije, še posebej, če upoštevamo, da je slovenski film v mnogih svojih segmentih krepko zavezan nacionalni literarni tradiciji.

Druga možna interpretacija pasivnosti oziroma zmedenosti slovenskega partizanskega junaka je precej – dasiravno ne v celoti<sup>28</sup> – nasprotna pravkar omenjeni: pri njegovi medlosti namreč ne gre za neko slovensko kulturno posebnost, temveč obratno za to, da slovenski partizanski film s to potezo v resnici zgolj reproducira premik v konceptualizaciji junaka, ki se dogaja v tistem času širše v zahodni kulturi. V petdesetih in šestdesetih letih je na primer v beletristiki zelo popularen francoski *novi roman*, za katerega je značilno, da so junaki tipično pasivni<sup>29</sup> – zgolj obstajajo, potopljeni v svoj svet in male skrbi, brez kakršnih koli globokih filozofskih implikacij, da ne govorimo o tem, da se pogosto zdi, da je svet objektov okoli njih

---

<sup>28</sup> V prejšnjem odstavku smo nakazovali, da Pirjevec pasivnost Cankarjevih junakov povezuje s splošnimi značilnostmi junakov sočasnega evropskega modernega romana.

<sup>29</sup> V slovenščino sta prevedena dva klasična dela tega žanra, Butorjeva *Modifikacija* in Robbe-Grilletov *Videc*.

pomembnejši od njih samih, njihove subjektivnosti (glej: Pirjevec, 1974). Podobno se konec šestdesetih let tudi v hollywoodski produkciji s popularizacijo tako imenovane *anti-junaka* pojavi odmevna transformacija klasičnega junaka. V različnih filmih, predvsem v filmih, ki jih v tistem času snemajo mlajši režiserji, se pojavlja množica čudnih, zmedenih, negotovih in nekonvencionalnih junakov, vse od Al Pacina in Jona Voighta v *Polnočnem kavboju* (Midnight Cowboy; 1969) Johna Schlesingerja pa do legendarne vloge Jacka Nicholsona v *Kitajski četrti* (Chinatown; 1974) Romana Polanskega, kjer Nicholson igra na prvi pogled klasičnega vsevednega detektiva, v resnici pa mu ves čas prav nič ne uspeva (ljudi ocenjuje napačno, njegovi sklepi so povsem zgrešeni...), pri čemer je njegova detektivska impotentnost odlično poudarjena že na vizualni ravni, saj ima večji del filma čez nos prilepljen velik obliž (detektiv bi moral biti »vohljač«, Nicholsonov obliž pa poudarja, da z njegovim osrednjim profesionalnim organom – nosom – nekaj ni v redu). Gre torej pri pasivnosti slovenskega partizanskega junaka zgolj za odmev nekih širših premikov v umeščenju junaka v takšno ali drugačno naracijo? Morda, toda preden odgovorimo, velja premisliti še tretjo možnost.

Zmedenost, negotovost in pasivnost junaka v slovenskem partizanskem filmu je namreč mogoče razumeti tudi kot način artikulacije dvomov v ideološko enodimenzionalno interpretacijo NOB, kot je bila uradno predpisana prav nekje do druge polovice šestdesetih let.<sup>30</sup> Ne da bi

---

<sup>30</sup> V tem obdobju je v primeru, če se je kakšen film preveč oddaljeval od predpisanega ideološkega vzorca, oblast znala tudi intervenirati. Znano je denimo, da so *Trenutke odločitve* filmarji zaradi »kocbekovščine«, ki so jo filmu očitali partijski kritiki, morali celo popravjati (glej: Gabrič, 1995: 99–101). (»Kocbekovščina« je izraz, ki se je v tistem času uporabljal za označitev (diskvalifikacijo) po eksistencializmu dišečih tekstov. V filmu *Trenutkih odločitve* je bil v tem smislu problematičen prizor, kjer se junak sprašuje, če je prav, da je – glede na to da je zdravnik, ki bi moral reševati življenja – nekemu vzel življenje, četudi je ta bil domobranec. Partijski kritiki so namreč vztrajali, da junak v primeru, ko gre za domobranca, nima kaj zapadati v tovrstne eksistencialistične dileme).

sicer bilo kasneje bistveno drugače, toda v času političnega liberalizma ob koncu šestdesetih let so se vendarle odpirale različne niše politične, svetovnonazorske in kulturne drugačnosti, kjer so se pojavljali zametki manj ortodoksnih pogledov na socializem, nenazadnje tudi na NOB. Ker so bile te niše neredko vezane predvsem na sfero kulture, ni nemogoče, da so tudi filmi tistega časa predstavljali eno od osi, okoli katerih so se pričeli pojavljati dvomi o tem, da so bili partizani med NOB enoznačno dobra stran, vsi ostali pa slaba, dasiravno – glede na dejstvo, da politično okolje takrat ni bilo povsem liberalizirano, sploh pa je bilo samo obdobje liberalizacije relativno kratko –, kritično prevpraševanje poteka in pomena NOB v filmih vendarle ni moglo biti zelo eksplicitno, tako da je mogoče špekulirati, da je potekalo prav na način projekcije tlečega dvoma v do tedaj neomajne junake, saj takšna rešitev na manifestni ravni ni nujno motila ideološko koherentnega sporočila o nujnosti oziroma pravilnosti NOB, čeprav je po drugi strani vsaj v tem detajlu vendarle puščala priprta vrata tudi za kakšne drugačne poglede na medvojno dogajanje.<sup>31</sup>

Katera od teh treh interpretacij torej drži? Verjetno vsaka (pa še kakšna druga) na svoj način. Filmske teksture so kompleksne stvaritve, kjer se križajo zelo različni vsebinski, stilistični, ideološki in še kakšni drugi nastavki ter vplivi, tako da fenomena pasivnega junaka v slovenskem partizanskem filmu verjetno ni smiselno zvajati na en sam določujoč faktor. V našem primeru gre verjetno za preplet različnih dejavnikov, kar pomeni, da pojav v nobenem smislu ni enoznačen, je pa po drugi strani zanimiv kot neka posebnost slovenske različice partizanskega žanra, nenazadnje pa tudi pomenljiv kot točka, kjer se vsaj v fragmentih krha ideološka enodimenzionalnost reprezentacije NOB. Ker je ta moment eno osrednjih zanimanj v

---

<sup>31</sup> Stvari so se v Sloveniji s tem v zvezi pričele v resnici premikati šele po letu 1975, po »škandalozni« Kocbekovi omenitvi povojnih pobojev v časopisu *Tržaški zaliv*.

pričujočem delu, ga bomo seveda imeli ves čas pred očmi, še posebej v navezavi z zadnjim elementom, ki nas bo zanimal pri reprezentaciji partizanov v slovenskem partizanskem filmu, razpokah v ideološko koherentnih reprezentacijah.

Ko smo v teoretskem uvodu pisali o reprezentaciji, smo večkrat poudarili, da je za večino tekstov sicer mogoče zatrditi, da so ideološki, da torej preko različnih postopkov reprezentiranja naturalizirajo specifično podobo sveta, s tem pa tudi obstoječo distribucijo družbene moči, ki stoji za njo, da pa je tudi v še tako ideološko enobarvnih tekstih praviloma mogoče najti različne razpoke, ki vsaj omogočajo – če že ne spodbujajo – branja, ki si jih njihovi producenti ne želijo. Poglejmo sedaj, kako je s tem pri reprezentaciji partizanov v slovenskem partizanskem filmu. Je mogoče identificirati točke, kjer pomeni, ki jih ti filmi ponujajo, uhajajo interpretaciji zgodovine, kot je bila v času socializma uradno predpisana?

Vsekakor, pri čemer pa niti nimamo v mislih kakšnih podrobnosti, ki skorajda v vsakem filmu štrlijo iz bolj ali manj skrbno zgrajene konotativne arhitektonike, temveč niz močnih in zelo očitnih poudarkov, ki pa jih spet srečujemo predvsem v filmih od druge polovice šestdesetih let naprej. Če so tako partizani v začetnem obdobju slovenskega partizanskega filma reprezentirani izrazito konsistentno kot dobri, oziroma kot topli, pogumni, nesebični, duhoviti, tovariški, premeteni, predani, disciplinirani, čuteči, zdravi, predvsem pa narodnozavedni (to velja za prav vse filme do leta 1967 oziroma do *Nevidnega bataljona* kjer partizani sicer ne nastopajo, vendar pa ves čas stojijo v ozadju kot povsem nevprašljiv in samoumeven ideal), se ta reprezentacija leta 1968 hitro skrha v *Peti zasedi*, v pretresljivo kritičnem filmu, kjer so gledalci prvič lahko videli, da partizanske enote niso bile samo homogene oziroma enoznačno tovariške enote: v pričujočem filmu njihove medsebojne odnose zastruplja partikularizem, sebičnost, sumničavost, ekskluzivizem, sektaštvo in nestrpnost komunistov. Tu je tudi prvič v slovenskem partizanskem

filmu omenjen pojav *vojvodstva*<sup>32</sup> (komandant Hari v nekem dialogu prizna, da je »nagnjen k vojvodstvu«), vse-kakor pa so partizani pretežno prikazani kot nezadovoljni, naveličani in celo kot pokvarjeni, pri čemer jih drži skupaj bolj kot karkoli drugega stroga disciplina (in ne vsesplošno navdušenje nad NOB, kot je bilo običajno prikazano v filmih prej). Ena redkih pozitivnih figur v filmu je glavni junak, Bregar, ki je v partizane – pomenljivo – prišel iz neke druge skupine OF, ne komunistične.<sup>33</sup>

Filmi po *Peti zasedi* sicer niso več tako zelo ostri – mor-da le še *Nasvidenje v naslednji vojni*, ki je bil prav tako kot *Peta zaseda* posnet po scenariju znanega disidenta, Vitomila Zupana, kljub temu pa reprezentacija partizanov nika-kor ni več tako enobarvna, kot je bila pred tem. Vodja ile-galcev v *Sedmini*, Tiger, je mestoma portretiran kot precej hladen (junaka Nika opozarja, da je »ljubezen v teh časih neprimerna«), bivši partizan Damjan je v *Onkraj* zgolj raz-valina življenja, partizani v *Dragi moji Izi* takoj po tem, ko zmagoslavno vkorakajo v mesto, navalijo v kupleraj, v *Lju-bezni* smo priča nizu umorov političnih nasprotnikov, ki se dogajajo med vojno v Ljubljani, pri čemer aktivisti OF prednjačijo, nekoga denimo ubijejo zgolj zato, »ker je mislil s svojo glavo«, v *Christophorosu* kmalu po vojni lokal-na partizanska enota pod poveljstvom oficirja Ivana povsem nediskirminatorno pobije vse domobrance, ki so jim padli v roke, tudi Pavla, ki je nekaj pred tem Ivanu rešil življenje.

Kot rečeno, poglavje zase je v tem oziru film *Nasvidenje v naslednji vojni*. Film je posnel eden od razvpitih režiserjev srbskega črnega vala, Živojin Pavlović, po literarni predlo-gi Vitomila Zupana. Povsem v skladu s politično neorto-doksko izbiro režiserja in scenarista je tudi reprezentacija partizanov (ki je filmu prislužila tudi nekaj kazni »v bun-

---

<sup>32</sup> Izraz se nanaša na avtokratske partizanske komandante, ki so delova-li precej samosvoje, celo odkrito sebično in v nasprotju z direktivami po-veljstva, predvsem pa so s svojo brezobzirnostjo in domišljavostjo neredko uspeji lokalnemu prebivalstvu partizane dobra priskutiti.

<sup>33</sup> V filmu ne izvemo is katere konkretno.



kerju«): partizani so bodisi – predvsem seveda tisti, ki jih junak Berk sreča v kazenskem bataljonu – neresni, nemo-tivirani, vdani v usodo in nagnjeni k pijančevanju, bodisi fanatično predani ideji revolucije, pri čemer je bistveno, da tudi slednji sčasoma izgubljajo svoje ideale in entuziazem. O tem lepo priča lik Kristine, partizanke, ki pooseblja pre-danost ideji revolucije in narodno-osvobodilne borbe, a sčasoma izgubi ves svoj zanos in se pričinja povsem resig-nirano vdajati prav Berku, ki ga je prej zaradi njegovega neprilagojenega meščanskega individualizma najbolj pre-zirala. Nekoliko podoben Kristininemu je tudi lik izkuše-nega španskega borca Antona, Berkovega prijatelja: tudi on je očitno že zdavnaj izgubil vse veselje do revolucije in upora. Glavni junak sam, Berk, je v nasprotju s fanatično partizanko Kristino portretiran na naklonjen način in po-menljiva je sugestija filma, da je simpatičen ravno zaradi svoje nedogmatičnosti. »Sem proti Hitlerju, nisem pa za enopartijski sistem«, odgovori na primer nekemu soborcu, ki ga sprašuje, zakaj je sploh prišel v partizane. »Jaz sem za slovenske gozdove«, zaključí. Da niti ne omenjamo nje-govega legendarnega vprašanja, ki ga, nejeverno opazujoč neki politični miting, zastavi mimoidečemu visokemu poli-tičnemu komisarju: »Koga pa vi zajebavate?«

V *Nasvidenje v naslednji vojni* je tudi kratek, a pretresljiv prizor, kjer partizani hladnokrvno postrelijo skupino uje-tih domobrancev, vsekakor pa imamo opravka z reprezen-tacijo partizanov, ki sicer ni nujno odklonilna ali omalova-žujoča, je pa brez dvoma svetlobna leta daleč od zgodnjih partizanskih filmov oziroma njihovega navdušenega por-tretiranja partizanov kot zgolj in edino dobrih. Toda po drugi strani je potrebno takoj opozoriti, da so vse našete razpoke v koherentni podobi partizanov v slovenskem partizanskem filmu od druge polovice šestdesetih let naprej v resnici bolj kot ne zgolj izjeme; reprezentacija partizanov je tudi v tem obdobju relativno konsistentna v smislu njihovega predstavljanja kot »dobre« strani v vojni (*Begunec, Čudoviti prah, Med strahom in dolžnostjo, Dediščina, Doktor, Čas brez pravljic* in *Živela svoboda* so v tem smi-

slu zelo klasični filmi, poleg tega pa bi kljub omenjenim razpokam nekaj podobnega lahko zapisali tudi za *Onkraj*, *Sedmino* in *Ljubezen*; resnične izjeme so le *Draga moja Iza*, *Christophoros*, predvsem pa seveda *Peta zaseda* in *Nasvidenje v naslednji vojni*).

V slovenskem partizanskem filmu imamo v grobem torej opravka z dvema različnima obdobjema, na eni strani stojijo filmi do leta 1967, ki predstavljajo partizane zelo črno-belo, kot poosebljeno dobro, na drugi strani pa imamo produkcijo od leta 1968 naprej, kjer se mestoma pojavljajo razpoke v portretiranju partizanov, razmik med njima pa kljub vsemu ni zelo velik. V resnici je za celotno slovensko partizansko kinematografijo značilno izrazito naklonjeno portretiranje partizanov, obdobje po letu 1968 je drugačno zgolj v toliko, da se takrat *vsaj mestoma* pojavljajo kakšna odstopanja od tega standarda. Upoštevati pa je treba dejstvo, da so ta odstopanja v tistem času brez dvoma imela večjo težo, kot se to morda zdi danes: v kontekstu precej homogene in ideološko obarvane kulturne produkcije so bili tudi majhni zdrsi z uradno predpisane poti pomenljivi.

## Nemci

Poglejmo si sedaj drugi pol binarne dvojice, ki strukturira partizanski film (ne le slovenski), Nemce.<sup>34</sup> Ne bomo izgubljali besed o tem, da so Nemci predstavljeni kot »slabi«, to je več kot očitno. Bolj je zanimivo vprašanje, *kako konkretno* so predstavljeni kot slabi. V tej navezi je mogoče identificirati nekaj tipičnih strategij predstavljanja.

---

<sup>34</sup> Pri čemer je potrebno poudariti, da je oznaka »Nemci« strogo gledano neustrezna: gre predvsem za nemške vojake. Toda ker je v popularni mitologiji iz časa socializma v bivši jugoslaviji obstajal tipično stereotipiziran konstrukt o »Nemcih« (»Švabih«) iz časa med drugo svetovno vojno in ker nas v pričujočem spisu zanimajo ravno ti stereotipi, takšno oznako ohranjamo. V tem poglavju tako v resnici obravnavamo reprezentacijo nemških vojakov kot stereotipiziranih »Nemcev«. Enako velja v nadaljevanju tudi za »italijane«.

Prva strategija je, da so Nemci v slovenskem partizanskem filmu tako rekoč po definiciji fiksirani na mestu dveh osnovnih označevalcev, »hladnega« in »stroja«. Slednja sicer nista povsem nepovezana, ju pa je morda vendarle smiselno vsaj za trenutek ločiti in pogledati, kako vsak po svoje prispevata h koherentni podobi nemškega sovražnika. Najprej »hladno«: Nemci so v slovenskih partizanskih filmih vedno prikazani kot brezčutni, nekomunikativni, resni, zadirčni, brezobzirni, zadržani, togi, neredko tudi okrutni ali celo odkrito zlobni,<sup>35</sup> kar seveda usmerja gledalce k temu, da jih razumejo kot hladne, pri čemer ta vtis neredko poudarjajo tudi:

- raba glasbe, ki je takrat, ko so na platnu Nemci, praviloma stroga in grozeča,
- maska (v *Baladi o trobenti in oblaku* je nemški oficir tako zelo ekspresionistično napudran, da spominja na smrt) in
- kostumografija (obrazi – simbol človeškega čustvenega izraza – nemških vojakov so praviloma skriti pod njihovimi prepoznavnimi čeladami (kljub temu, da jih v času NOB nemške enote v Sloveniji verjetno niso vedno uporabljale<sup>36</sup>), njihove uniforme pa so v nekaterih filmih celo črne (na primer v *Kali* in *Baladi o trobenti in oblaku*), kar je očitna poneverba zgodovine<sup>37</sup> v funkciji sugeriranja vsesplošne nemške hladnosti).

Po drugi strani pa so Nemci portretirani tako, da pri gledalcih vzbujajo asociacije na »stroj«. Seveda: ves čas korakajo v strogo poravnanih formacijah, njihovi gibi so asketsko odmerjeni, odrezavi in strogo funkcionalni, ukaze izvršujejo brez pomisleka, nikoli ne vidimo, da bi se

---

<sup>35</sup> Zanimivo je sicer, da so kot izraziti zlobneži praviloma prikazani zgolj oficirji: Kutschera v *Na svoji zemlji*, major Schmiedke v *Trstu* ter nemški oficir v *Med strahom in dolžnostjo*.

<sup>36</sup> V tem smislu imamo z realistično reprezentacijo opravlja le v filmu *Živela svoboda*.

<sup>37</sup> Nemška vojska je imela sivkaste uniforme s pridihom mordo-zelene ga odtenka, črne so bile zgolj uniforme tankistov, pa še to zgolj v prvih letih vojne.

šalili ali počeli karkoli »toplo« človeškega ... Tako v skupini kot tudi kot posamezniki Nemci v tem smislu ves čas funkcionirajo kot stroj, pri čemer je pomenljivo, da nam tako rekoč vsi filmi, ki jih tu obravnavamo, na nobenem mestu ne dovoljujejo vpogleda v kakršen koli moment, ki bi vsaj za trenutek omogočil bolj humano branje nemške vojske. Denimo v obliki portreta kakšne enote ali vsaj posameznika, ki ne bi bil zgolj del zlobne mašinerije, ali pa – morda še bolje – v obliki prikaza Nemcev v kakšnem bolj sproščenem okolju (ko si umivajo zobe, odpravljajo spat, jedo kosilo ...). Tako pa se zdi, kot da ne počnejo čisto nič drugega, kot da od jutra do jutra tleskajo s petami in maltretirajo nedolžno civilno prebivalstvo.

Tu seveda ne želimo trditi, da za nemško vojsko na Slovenskem vsaj nekatere od potez, ki smo jih omenili, niso bile značilne, ali da marsikaj od tega, kar so Nemci kot okupatorji storili ni več kot problematično, ampak vprašanje je, če je bilo zanje značilno *zgolj* to, da »so funkcionirali kot stroj«. Oziroma da so bili povsem hladni, depersonalizirani in brezčutni. Bolj je verjetno, da gre pri reprezentaciji Nemcev v slovenskem partizanskem filmu za tipičen proces fiksacije kompleksnosti neke družbene skupine na nekaj prepoznavnih negativnih referenc (»hladno«, »stroj«), skratka za tipično operacijo stereotipiziranja, kjer so Nemci potisnjeni v temno polje »nečloveškega«,<sup>38</sup> partizani pa nasprotno na bleščeč pedestal sinonima ne le za »pravo« slovenskost oziroma čisto »dobroto«, temveč tudi za človečnost kot tako.

Z operacijo razločevanja, kjer enačenje enega pola z absolutnim zlom omogoča ustrezen dvig drugega, je povezana še ena značilnost reprezentacije Nemcev v slovenskem partizanskem filmu: njihova vsestranska oziroma vsesplošna *moč*. Nemških vojakov je tako v partizanskih filmih vedno veliko, so dobro organizirani, odločni, neomahljivi, predvsem pa brezhibno oboroženi, kar spet samo po sebi ni povsem neskladno z zgodovinskimi dejstvi, je

---

<sup>38</sup> »Hladen« in »stroj« je verjetno moč zvesti na ta skupni imenovalc.

pa vseeno potrebno poudariti, da spričo situacije permanentne krize, s katero se je nemška vojska soočala na vseh frontah vsaj od konca leta 1942 naprej, Nemci na strateško manj pomembnih bojiščih – kamor je brez dvoma sodila tudi Slovenija – v resnici niso imeli ne številnih, ne kvalitativnih,<sup>39</sup> še manj pa dobro oboroženih enot (v glavnem so red vzdrževale policijske enote; izjema so bile le kakšne ofenzive oziroma »hajke«, ko so se vključile tudi kakšne boljše enote, toda to je bilo redko, predvsem pa kratkotrajno (primerjaj: Ferenc in Repe, 1997)). Mogoče je torej ugotoviti, da so slovenski partizanski filmi tendenciozni, da umetno poudarjajo nemško moč. Če lahko navržemo zgolj nekaj očitnih primerov: medtem ko so bile v nemški vojski, tudi v prvorazrednih enotah, znamenite brzostrelke MP-38 in MP-40 – popularni »šmajserji« – relativno redka dobrina, jih imajo nemški vojaki v partizanskih filmih vedno v izobilju (najizrazitejši primeri so *Na svoji zemlji*, *Trst*, *Dobri stari pianino* in *Ljubezen*), medtem ko so Nemci svoje elitne enote praviloma uporabljali na najzahtevnejših bojiščih in so v okupacijske namene uporabljali predvsem drugorazredne oziromja policijske enote, so nemški vojaki v partizanskih filmih praviloma pripadniki elitnih SS enot (z res redkimi izjemami), in končno, medtem ko je nemški vojski kronično primanjkovalo goriva in so svoje boljše orožje pošiljali na najbolj kritična bojišča, predvsem seveda na vzhod, se nemški vojaki v naših filmih vseskozi prevažajo s tovornjaki, avtomobili in motorji, uporabljajo pa tudi tanke in celo letala. V *Dolini miru* lahko denimo vidimo posnetek uničenega nemškega težkega tanka tipa Tiger: vprašanje je, če so Nemci kdaj uporabljali ta svoj prestižni tank v Sloveniji, vsekakor pa je mogoče resno podvomiti, da bi lahko partizani kakšen tak primerek uničili s svojim (prelahkim) orožjem. Tu je sicer mogoče najti opravičilo, namreč da partizanski filmi v tem oziru sicer niso *dejstveno* realistični, so pa realistični na neki *psihološki*

---

<sup>39</sup> Znamenit primer so »Nemci«, ki so sodelovali v Dražgoški bitki: v resnici so bili to prisilno mobilizirani, s tem pa tudi za boj ne najbolj zagreti, Luksemburžani.

ravni, saj preko pretiranega prikazovanja nemške moči reprezentirajo resnično psihološko podobo nemške vojske pri lokalnem prebivalstvu, podobo, ki je prav gotovo vsaj na neki ravni utemeljena, in sicer glede na to, da je bila nemška vojska vendarle ena od najmočnejših vojsk, ki so sodelovale v drugi svetovni vojni. Konkretno njenih najboljših enot v Sloveniji sicer v glavnem ni bilo, so pa bile »nekje blizu« in med ljudmi je razumljivo vladalo ustrezno strahospoštovanje do okupatorja.

Toda medtem ko slovenski partizanski filmi s tendencioznim upodabljanjem nemške vojske kot absolutno suverene in močne morda na neki ravni pričajo o nečem resničnem, namreč o resničnem strahu, ki ga je zbudila nemška vojska, lahko takšno reprezentacijo primemo tudi iz nekega drugega konca: to s čemer imamo opravka pri umetnem napihovanju moči in grozovitosti nasprotnika, je tipičen postopek konstruiranja mitov. V mitih imamo opravka z različnimi zmaji, pošastmi, Goljati, Brdavs in podobnimi giganti, saj ravno nasprotnik, ki mu nihče drug ne more do živnega, šele omogoča, da se junak, ki ga spektakularno premaga, vzpostavi kot junak. Portretiranje nasprotnika kot neskončno močnega je torej vedno v funkciji oblikovanja mitskega teksta in prav tako, kot so to vedeli nekoč pravljicarji in kakor ta postopek danes s pridom uporabljajo v Hollywoodu (kjer se zdi, da so mračne sile, ki jih mora junak premagati, iz filma v film mogočnejše), so se k takšnemu režimu predstavljanja zatekali filmarji slovenskih partizanskih filmov.

S tem jasno ne želimo zmanjševati pomena upora okupaciji ali – konec koncev – resničnega poguma, ki je bil zanj v času druge svetovne vojne brez dvoma potreben; naš argument je zgolj, da je bil partizanski boj v partizanskem filmu v mnogih segmentih mitiziran, razumljivo v tipično ideološki funkciji legitimizacije takratne (povojne) oblasti. To sicer ni nič posebnega, kot smo videli že v teoretskem uvodu, pred takšnim mitiziranjem zgodovine s pomočjo postopkov umetnega napihovanja moči nasprotnika niso imuni niti v deželi, ki se ima za sinonim svobode

(film *Reševanje vojaka Ryana*), je pa vendarle potrebno biti v kontekstu naše razprave pozoren na omenjeni mehanizem konstruiranja »junaškosti«.

Kaj pa kakšne razpoke? Ko smo obravnavali reprezentacijo partizanov v slovenskem partizanskem filmu, smo ugotovili, da je mogoče identificirati kar nekaj pozornosti vrednih konotacij, ki napeljujejo na relativno neortodokсна branja NOB; je torej mogoče kaj podobnega zaslediti tudi pri portretiranju Nemcev? Odgovor je razmeroma enostaven: ne. Če lahko rečemo, da je monolitna, idealizirana podoba partizanov v slovenskem partizanskem filmu vsaj mestoma skrhana, je reprezentacija Nemcev izredno koherentna. Nemci so tako rekoč prav v vseh filmih hladni, brezobzirni, močni, naduti in podobno, da ne ponavljamo, pri čemer o razliki, ki jo je mogoče opaziti pri portretiranju partizanov pred in po letu 1967, tu ni ne duha ne sluha. Obstajata zgolj dve drobni izjemi, prva je relativno marginalen lik nemškega stražarja pred skladiščem v filmu *Ljubezen*, ki je nek starejši, povsem dobronameren gospod (skratka ni ne hladen, ne dehumaniziran, nenazadnje pa tudi ne močen), druga pa tisti starejši nemški vojak iz *Ne joči, Peter*, ki »tudi pade v jamo« in ni videti pretirano strašljiv, celo posmeji se otroku, toda to je prav vse. V vseh ostalih filmih so Nemci tipično zagrizeni, mladi, vitalni in podobno, praviloma vsaj blago sadistično orientirani SS-ovci, tudi vsi ostali Nemci, ki jih lahko vidimo v *Ljubezni* in *Ne joči, Petru*. Dve majhni izjemi sta še *X-25 javlja*, kjer je glavni junak delno nemškega porekla (dasiravno v srcu zaveden Slovenec), na tihem pa mu tudi pomaga nemška tajnica (ni povsem razumljivo zakaj; zdi se, da je bil njen zaročenec anti-nacist, pa so ga likvidirali), in *Živela svoboda*, ki se dogaja ob koncu vojne in kjer nemške enote sicer niso na noben način prikazane humano, vseeno pa tudi niso več neka zelo grozljiva sila. Da o *X-25 javlja* niti ne govorimo: razen junaka Mirka in omenjene tajnice so Nemci povsem standardni, se pravi togi, naduti, hladni in brezobzirni pripadniki SS, kjer so predstavniki »klasične« nemške vojske, *Wehrmachta*, dodani zgolj za vzorec.

Za razliko od reprezentacije partizanov je torej v slovenskem partizanskem filmu reprezentacija Nemcev izredno konsistentna, enoznačna. Tako ali drugače so vsi slabi, pri čemer se postavlja vprašanje, kaj to pomeni? Spet so možne različne razlage, toda naša teza je, da so Nemci v partizanskem filmu predstavljeni tako preprosto zato, ker sploh niso resnični nosilci dogajanja: so enostavno vztrajna in od ljudi neodvisna konstanta negativnosti, ki – podobno kot slabo vreme – sicer predstavlja neko neprijetnost, a v resnici ne pomeni ničesar, saj pomenska os seka filmsko pripoved nekje povsem drugje, na mestu vprašanja/opravičevanja legitimnosti NOB. Ker se ta moment kristalizira predvsem v binarističnemu portretiranju partizanov na eni in »domačih izdajalcev« na drugi strani, se različne variacije na temo človečnosti, odločitev, ravnanja, odgovornosti in podobnega, preigravajo na tej ravni, Nemci pa ostajajo zunaj vsega tega kot zgolj v naprej programiran stroj.

### *Italijani*

Tudi v primeru italijanske vojske imamo opravka s povsem brezbarvno, stereotipno reprezentacijo. Na eni strani imamo tako tipično redukcijo vseh njenih pripadnikov na nekaj poenostavljenih, predvsem pa posmehljivih označevalcev, na drugi pa skorajda ni nobenih pomembnih izjem, ki bi vsaj mestoma zamajale – intertekstualno gledano – njihovo izredno konsistentno predstavljanje. Ampak pojdemo po vrsti, najprej redukcija.

Italijanski vojaki so v slovenskem partizanskem filmu fiksirani na nekaj prepoznavnih, tipično stereotipnih točkah:

- strahopetnost: italijanski oficir v *Na svoji zemlji* je posebljena šleva, italijanska vojska kot celota je v *Tistega lepega dne* od začetka do konca strahopetna, povsem neodločna okupacijska sila, ki ji (pogumni!) slovenski živelj brez sramu odkrito izkazuje svoje zaničevanje, v *Sedmini* Italijani nimajo nobene avtoritete, italijanskemu



profesorju se učenci v šoli odkrito rogajo, v *Čudovitem prahu* Goli in Deček proti njihovim položajem nekajkrat za šalo ustrelita, potem pa se krohotata, ko pričnejo Italijani panično streljati na vse strani, v *Času brez pravljic* Italijani vkorakajo v neko nepomembno vas z absurdno močno enoto (si z manjšo ne bi upali?);

- obsedenost s površino, zunanjim vtisom, ki jo lahko razberemo na različnih ravneh, od te, da so prikazani kot vojska, ki nenehno zgolj paradira (*Tistega lepega dne*, *Sedmina*, *Begunec*, *Doktor*), do te, da ves čas skrbijo za svoje uniforme (*Sedmina*, manj izrazito, a vseeno prisotno pa tudi v vseh drugih ravnokar omenjenih filmih), pri čemer (moška) skrb za lastni videz sama po sebi sicer ni nujno slaba (sploh ne v kontekstu pojava »stilsko ozaveščenega novega moškega« v zadnjem desetletju ali dveh), je pa konotirana kot takšna v slovenskem partizanskem filmu glede na to, da ta v osnovi preigrava bolj ali manj tradicionalne konstrukte moškosti, konstrukte torej, v kontekstu katerih se moško posvečanje pozornosti videzu očitno kaže kot nekaj manjvrednega, »nemoškega« (kar je lepo razvidno v filmu *Tistega lepega dne*, kjer je Italijanom v nasprotju s preprosto oblečenimi – a »klenimi« – slovenskimi »možmi«, v precejšnji meri ravno zaradi njihovega mediteranskega ukvarjanja s stilom odvzeta kakršnakoli možnost, da bi učinkovali kot »pravi« moški)<sup>40</sup>;
- ženskarstvo: Italijani so v slovenskih partizanskih filmih prikazani ne le kot povsem poženščeni, temveč tudi kot povsem nesposobni upreti se ženskim čarom, ne glede na to, da bi (kot vojaki) verjetno morali početi kaj drugega kot zgolj omedlevati za vsakim krilom, ki slučajno prišelesti mimo (*Tistega lepega dne*, delno tudi *Sedmina*).

---

<sup>40</sup> V tem kontekstu je pomenljiv komentar, ki ga zasika Popaj – illegalec v *Sedmini* – ob poslušanju koračnice, ki jo v filmu igra italijanski vojaški orkester. »Sračja koračnica,« pravi. Stvar je pomenljiva, ker so v slovenskem partizanskem filmu zgolj pri italijanski vojski simboli njene moči – tradicionalnega označevalca moškosti – diskreditirani, reducirani na prazen pomp.

Če te elemente postavimo skupaj, vidimo, da imamo opravka s tipično stereotipno reprezentacijo Italijanov, reprezentacijo, ki konec koncev zgolj reproducira obstoječe stereotipe, ki pa resda niso značilni zgolj za slovenski partizanski film oziroma slovensko kulturo širše, saj jih lahko najdemo tudi drugod.<sup>41</sup> Problem pri tovrstni reprezentaciji spet ni ta, da bi bila povsem neskladna s tem, kako je funkcionirala italijanska okupatorska vojska pri nas, temveč enostavno v tem, da zanika možnost, da bi *vsaj kdo* od Italijanov bil drugačen oziroma, da bi bili razlogi italijanske vojaške nekompetentnosti še kje drugje kot zgolj v tem, da so Italijani »po svoji naravi« strahopetni napol-moški. Konec koncev: dejstvo je, da je italijanska vojska tudi med drugo svetovno vojno lahko delovala kompetentno, neredko celo zelo pogumno,<sup>42</sup> poleg tega pa je vsaj načelno možno, da vsaj nekateri od italijanskih vojakov niso bili preveč suvereni okupatorji enostavno zato, ker se z okupacijo intimno enostavno niso strinjali. Nekaj podobnega bi seveda lahko rekli tudi za Nemce, toda pri reprezentaciji Italijanov to dejstvo še toliko bolj bode v oči, saj njihova kultura počiva na močnih mediteransko-humanističnih temeljih.<sup>43</sup>

Skratka: nekaj kar bi vsekakor lahko razumeli kot pozitivno vrednoto, se pravi zavračanje vojne, ubijanja in preganjanja civilnega prebivalstva v imenu (katoliškega ali sekularnega) humanizma, je v slovenskem partizanskem filmu povsem enodimenzionalno preinterpretirano v strahopetnost. S tem seveda nikakor ne želimo reči, da je bil pri vseh italijanskih vojakih vzrok njihove vojaške nesposobnosti (ki je sicer že sama po sebi reprezentirana pretirano) etičen dvom v okupacijo oziroma smisel vojne, toda s svojim enosmernim prikazovanjem italijanske vojske slovenski partizanski film gledalcu vendarle odreka možnost,

---

<sup>41</sup> Na primer, zelo očitno, v angleški humoristični nanizanki *Alo, alo*.

<sup>42</sup> Na primer italijanske divizije v bitki pri El Alameinu.

<sup>43</sup> Tu se navezujemo na izvajanje znamenitega francoskega eksistencialista Alberta Camusa v njegovem spisu *Uporni človek* (*L'Homme révolté*; glej: Mairowitz in Korkos, 1998: 130–136).

da bi italijansko nekompetentnost interpretiral kakorkoli drugače kot izraz njihove esencialne strahopetnosti. Oziroma njihove domnevne poženščenosti.

Na tem mestu bi sicer lahko kdo, ki je videl film *Med strahom in dolžnostjo*, protestiral. Kaj niso tu Italijani reprezentirani kot nestrahopetna, suverena, celo surova okupatorska sila? Po svoje so, na neki način celo presenetljivo podobno standardu reprezentacije Nemcev – v sceni, ki je za nas relevantna, se pravi ko pritiskajo na Kozlevčarjeva, so pretežno tiho (sic!), delujejo hladno in brezobzirno. Toda v kolikor ta scena morda odpira vsaj nekoliko drugačen pogled na italijansko vojsko, stvari postavi na svoje mesto prizor njihovega spopada z nekim partizanom, ki je morda edini v slovenskem partizanskem filmu, kjer lahko zasledimo v jugoslovanskih partizanskih filmih sicer pogosto uporabljano konvencijo pretirane, skorajda komične uspešnosti partizanov v spopadih s sovražniki. Omenjeni partizan v *Med strahom in dolžnostjo* izstrelil proti Italijanom kratak rafal, ti pa potem popadajo kot snopi na vse strani (še ena »trademark« jugoslovanska konvencija – v svoji želji po dramatičnem prikazu umiranja sovražnikov so statisti pogosto spektakularno padali na vse strani, kar je tehnično precej neverjetno v primeru, če jih naboji vse pokosijo iz ene same smeri, kaj šele – kot v *Med strahom in dolžnostjo* – iz istega puškomitraljeza). Težko bi rekli, da so Italijani »močni«, torej. V tej navezi je pomenljivo, da je edini podoben prizor v slovenskem partizanskem filmu, kjer en sam partizan pobije kopico sovražnikov, spet prizor spopada z Italijani. V mislih imamo trenutek, ko ilegalec Popaj v *Sedmini* sam z dvema pištolama pobije šest ali sedem Italijanov, preden ga ti v veliki premoči pokončajo. Prizor je sicer zanimiv: dogaja se pred Moderno galerijo v Ljubljani in je posnet v novovalovski fragmentiranem stilu, kar daje vsemu skupaj za slovenski partizanski film precej netipično dinamično, nenazadnje pa tudi urbano atraktivnost. Da ne omenjamo tega, da Popaj pri vsem svojem besnem streljanju niti enkrat ne zamenja okvira z naboji. Kul.<sup>44</sup>

Drugi vidik, ki smo ga omenjali, pa je odsotnost izjem: tako kot pri reprezentaciji Nemcev imamo tudi tu opravka z izredno konsistentno reprezentacijo, z režimom predstavljanja torej, ki nikjer ne pušča. Italijanski vojaki so strahopetni in poženščeni,<sup>45</sup> to pa je tudi vse. Na svoj način bi lahko kot izjema stal film *Trst*, toda ta primer je precej specifičen, saj se zgodba dogaja ob koncu vojne, ko nasprotniki niso več italijanski vojaki, ampak nemški. V *Trstu* tako vidimo, da so lahko tudi Italijani dobri ljudje – arhetip dobrega Italijana je tu oče Piero – ampak kot rečeno, v tem primeru ne gre za reprezentacijo italijanske vojske, poleg tega pa so »dobri« Italijani zgolj tisti delavskega porekla. Vsi ostali, predvsem pa pripadniki meščanstva, so prikazani kot fašisti oziroma nemški pomagači, praviloma seveda tipično strahopetni, pomenljivo pa je tudi to, da v filmu nikjer ni niti za trenutek omenjen teror, ki so ga partizanske enote izvajale v Trstu po njegovi osvoboditvi/osvojitvi.

### »Domači izdajalci«

»Domači izdajalci« je ideološko nabita sintagma, ki se je uveljavila kot del zmagovite partizanske/komunistične interpretacije dogajanja v Sloveniji med drugo svetovno vojno, in v tem smislu jo uporabljamo z zadržkom: pripadniki različnih vojaških formacij, na katere se nanaša (MVAC<sup>46</sup> oziroma popularno »bela garda«,<sup>47</sup> domobranci,

---

<sup>44</sup> Tale »kul« je vzklik generacije, ki je v osemdesetih rasla z jugoslovan-skimi partizanskimi filmi in se je navduševala nad njihovimi pretiranimi prikazi partizanske uspešnosti. Pri čemer pa velja poudariti, da to navdušenje ni izhajalo iz gorečega identificiranja s partizani, temveč enostavno iz tega, da so bila omenjena pretiravanja pogosto tako zelo nesmislena in neokusna, da so nam – posameznikom, ki smo slavili predvsem raznovrstne bizarne iztebke sodobne popularne kulture – enostavno morala biti všeč.

<sup>45</sup> Dasiravno – v nasprotju z Nemci – praviloma ne zlobni. V tem kontekstu bi bilo morda mogoče zaključiti, da je osnovni označevalec italijanske vojske »šibkost« – v nasprotju z vsesplošno močjo in etično spirjenostjo, ki sta značilni za reprezentacijo Nemcev.

<sup>46</sup> *Milizia volontaria Anti-Communistica* (prostovoljna protikomunistična milica).

»plava garda«), sebe nikakor niso doživljali kot narodne izdajalce, nasprotno, prepričani so bili, da z bojem proti komunistični revoluciji zgolj služijo interesom svojega naroda. Toda ker se je izraz uveljavil in ker so pripadniki omenjenih enot v slovenskem partizanskem filmu konsistentno reprezentirani ravno kot »izdajalci«, s poimenovanjem v pričujoči študiji drugače niti ne gre: če so bili domači nasprotniki partizanov interpretirani na ta način, jih moramo kljub vsem zadržkom pač obravnavati pod to oznako.

Kako so torej prikazani »domači izdajalci« v slovenskem partizanskem filmu? Tudi tu lahko identificiramo nekaj prepoznavnih skupnih imenovalcev režima reprezentacije. Prvi je seveda ta, da so vedno »slabi«: so zlobni, zahrbtni, zamorjeni, nasilni in neumni. Primerov je tu ogromno, tako da bomo navrgli zgolj nekaj tipičnih. V *Ljubezni* belogardist Ciril sredi belega dne ubije svojega sosedo in to zgolj zato, ker domneva, da sta njegova sinova pri partizanih, v *Času brez pravljic* domobranci skupaj z Nemci iz čistega mira na veliko pobijajo civiliste v vasi, ki jo napadejo, v *Beguncu* belogardist Ivan ukaže požig neke kmetije, čeprav ni kmet z ničemer izzival vojakov, v tako rekoč vseh filmih, kjer lahko vidimo »domače izdajalce«, so ti tudi zamorjeni in malodušni (še posebej če jih primerjamo z vedno prešernimi partizani), pri čemer nadlegujejo in sumničijo vse okoli sebe, v *Dobrem starem pianinu* nadalje srečamo v vlaku lik domobranca, ki dobesedno poseblja neumnost, v *Baladi o trobenti in oblaku* izdajalec Janez bolj potuhnjen, kot je prikazan, niti ne bi mogel biti, v tem filmu pa belogardisti celo sami priznavajo, da so slabi. Na izjavo lastnega kolega: »Odpočijmo si, saj smo ljudje,« eden od njih namreč zarentači: »Moja mati pravi, da tudi to nismo«. V tem kontekstu je več kot tipičen tudi prizor v filmu *Med strahom in dolžnostjo*, ko se pri Kozlevčarjevih oglasita dva domobranca, preoblečena v partizana. Starejši

---

<sup>47</sup> Ali »vaške straže«, odvisno pač od političnega tipa popularnega diskurza.

par nasede na provokacijo in ju toplo sprejme, s tem pa si seveda podpiše smrtno obsodbo, saj pred vrati čaka nemška enota, toda pomenljivo je, da sta v partizana preoblečena izdajalca že po svojem obnašanju in obrazih tako nesimpatična, da gledalci takoj zaslutimo past. V smislu: če je nekdo aroganten, neprijeten in grd, potem že ne more biti partizan. Zli in grdi so zgolj belogardisti ali domobranci.

V slovenskih partizanskih filmih je običajno prikazano tudi, da so »domači izdajalci« voljni, celo navdušeni okupatorjevi pomagači. Medtem ko je jasno, da je bil odnos med slovenskimi kontrarevolucionarnimi formacijami in okupacijskimi enotami vsaj nekoliko nelagodен – »domači izdajalci« niso bili za okupacijo, temveč proti komunizmu<sup>48</sup> –, v partizanskih filmih belogardisti in domobranci z veliko gorečnostjo sodelujejo z okupatorjem, pri čemer je vedno poudarjeno, da so okupatorju podrejeni, da so zgolj njegovi »lakaji«. Kot pri večini drugih elementov reprezentacije, ki jih omenjamo, je standard v tej smeri postavil že prvi partizanski film *Na svoji zemlji*, tipični tovrstni prizori pa so še zgoraj omenjeni prizor v *Času brez pravljič*, ko domobranci skupaj z Nemci pobijajo nedolžne vaščane, pa dogajanje na domobranski postojanki v *Dobrem starem pianinu*, kjer domobrancem zelo poudarjeno ukazujejo Nemci, podobno je tudi v filmu *Med strahom in dolžnostjo*, v *Dragi moji Izi* po nemškem navodilu domobranci z navdušenjem obesijo nedolžnega – a tipično »slovensko-kleneга« – starčka, pri čemer se jim na obrazih izrisujejo kar najbolj gnusne grimase, v *Doktorju* je nasploh ena od glavnih značilnosti belogardistov in kasneje domobrancev njihovo vsesplošno podrepništvo, dasiravno se ne obnašajo

---

<sup>48</sup> Kar je pomenilo, da so imeli do okupatorjev vsaj nekoliko zadržan odnos; še toliko bolj če upoštevamo, da so se intimno pretežno identificirali z zahodnimi zavezniki, kar so vedeli tudi Nemci in Italijani, ki v tem smislu svojim domačim sodelavcem nikoli niso pretirano zaupali. Edina izjema so tu bili slovenski »ljotičevci«, ki so bili dejansko blizu nacionalsocializmu, toda ta grupacija je bila majhna in politično irelevantna (Drnovšek in Bajt, 1997: 58).

lakajsko zgolj do okupatorjev, temveč tudi med seboj: oficirji se denimo ves čas prilizujejo predsedniku pokrajinske uprave, generalu Rupniku.

Naslednja značilnost reprezentacije »domačih izdajalcev« v slovenskem partizanskem filmu je njihova vztrajno ponavljajoča se podoba kot nezdravih ljudi. Ta element je prikazan na ravni denotacije dobesedno, se pravi da so belogardisti in domobranci v resnici ves čas videti »bolni«: so bledi, grdi, utrujeni in brezvoljni (*Na svoji zemlji, Begunec*, delno tudi v *Trenutkih odločitve, Ljubezni* in v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*<sup>49</sup>), zdi se skratka, da se njihova »nezdrava« odločitev za boj proti partizanom kar neposredno vpisuje v njihova telesa oziroma obraze. Toda na abstraktnejši ravni, na ravni barthesovske konotacije, lahko takšen prijem razumemo tudi kot subtilno – in vendarle očitno – sugeriranje podobe, da je tisti del slovenskega naroda, ki se upira partizanom, nezdrav kot celota, da gre skratka za neke vrste maligni tvor, ki ga je najbolje kar v celoti izrezati iz sicer zdravega narodovega telesa. Glede na to, da je povojna oblast z množičnimi poboji zajetih domobrancev nekaj takšnega celo poskusila storiti, je mogoče razmišljati o tem, da gre pri tovrstni reprezentaciji »domačih izdajalcev« kot nezdravih ljudi za posredno opravičevanje pobojev, toda glede na to, da se politika nedvomno ni vmešavala v takšne podrobnosti prikazov v filmih,<sup>50</sup> je vendarle bolj verjetno, da je šlo za tipično operacijo diskreditiranja nasprotnikov oziroma njihovo umeščanje v poenostavljajoč binarističen interpretativni okvir, kjer je kot »zdravoslovensko« predstavljeno le tisto, za kar so se zavzemali partizani. V tem oziru nas nenazadnje ne more presenetiti, da je prikazovanje pijančevanja v sloven-

---

<sup>49</sup> V tem filmu je prizor, ko partizana Berk in Anton na neki kmetiji naletita na ženo domobranskega oficirja, ki jima grozi, da ju bo prijaviła Nemcem. Značilno je, da se junaka zaradi tega niti ne jezita, prepričana sta namreč, da se je ženski zmešalo. Kot da je odločitev za domobrince lahko zgolj posledica resne mentalne bolezni.

<sup>50</sup> Očitno z izjemo, ki smo jo že omenjali, prikazom »domačih izdajalcev« v filmu *Trenutki odločitve*.

skem partizanskem filmu vedno v navezi z »domačimi izdajalci« (*Na svoji zemlji, Trenutki odločitve, Med strahom in dolžnostjo*).<sup>51</sup>

Pri prikazu »domačih izdajalcev« v slovenskem partizanskem filmu je običajna tudi njihova pretirana oborožitve. Medtem ko lahko za samo kostumografijo v obravnavanih filmih ugotovimo, da je izredno realistična (izjema so, kot smo že omenili, morda le nemški vojaki, ki delujejo pretirano konsistentno v svojih vedno brezhibnih uniformah)<sup>52</sup> tako pri partizanih, ki so praviloma napravljeni v zgodovinsko točen miš-maš uniform in oblek, kot tudi pri »domačih izdajalcih« (belogardisti so denimo pogosto oblečeni kar v običajne obleke, razlikujejo se le po črnih baretkah ali klobukih in rjavih opasačih, kar je korekten prikaz), je oborožitev belogardistov in domobrancev praviloma pretirana. Tipičen primer so trije belogardisti, ki so v *Baladi o trobenti in oblaku* namenjeni pobiti partizanske ranjence: eden ima puško, drugi brzostrelko, tretji pa puškomitraljez. Kar je seveda čisti nesmisel.

Poleg vsega naštetega lahko omenimo še nekaj elementov konstrukcije »domačih izdajalcev«, ki so raztreseni po različnih filmih, vendar ne tako zelo konsistentno kot zgoraj omenjeni. »Domači izdajalci« so tako vsaj mestoma prikazani kot reve in nesposobneži (v *Tistega lepega dne* se še stare mame norčujejo iz lokalnih fašističnih pomagačev, vsakič ko se pojavijo na platnu, zaslišimo iz ozadja komično verzijo *Giovinezze*, fašistične himne), neredko je poudarjen njihov dolenjski izvor, kar bi morda imelo smisel

---

<sup>51</sup> Izjema je sicer *Nasvidenje v naslednji vojni*, kjer tudi partizani pridno nagibajo steklenice. Toda tu gre predvsem za pripadnike kazenskega bataljona; »pravi« parizani so v tem tudi sicer neortodoksnem partizanskem filmu povsem standardno trezni.

<sup>52</sup> Kar se tiče kostumografije, je izjema posebne vrste film *Sedmina*. Medtem ko imajo vojaki relativno realistične uniforme, so civilisti – teh je v filmu največ, glede na to, da se dogaja v Ljubljani – povsem brezsravno oblečeni kar v sodobna oblačila iz poznih šestdesetih let. Da frizur niti ne omenjamo. Če je šlo tu za zavestno odločitev, lahko pohvalno zabrundamo – učinek je nenavaden, celo atraktiven –, če pa so kustumi v filmu takšni, kot so, iz malomarnosti, nemara celo podcenjevanja gledalcev, no, potem smo ogorčeni.



pri belogardistih glede na to, da je MVAC dejansko nastala pretežno na tistih koncih kot lokalna samozaščita pred komunizmom oziroma partizanskim terorjem, toda to vsekakor ne velja tudi za domobrance (*Trenutki odločitve, Dobri stari pianino*<sup>53</sup>), ki so se rekrutirali iz različnih slovenskih regij), organizacije mizanscen pa praviloma poudarjajo, da v ozadju belogardizma ali domobranstva stoji »mračna« in »zatohla« cerkev (najlepši primer je *Begunec*).

Skratka vse prej kot naklonjen prikaz. Ampak ali lahko nemara tu odkrijemo tudi kakšne izjeme, razpoke v konsistentno diskreditirajoči reprezentaciji »domačih izdajalcev«? Odgovor je spet nikalen: izjem skorajda ni, iz standarda štrli morda le prizor v *Nasvidenje v naslednji vojni*, ko partizani vodijo na streljanje skupino domobrancev, pri čemer ti korakajo pogumno (skratka, niso strahopetni), pred zidom pa tudi neustrašno zrejo v puškine cevi in tik pred svojo smrtjo zavpijejo: »Smrt komunizmu!« Nekoliko v tej neortodoksni smeri so morda tudi uvodne sekvence *Christophorosa*, kjer ne-nesimpatičen domobranec Pavle reši ujetega partizana Ivana (ta ga po vojni skupaj z drugimi zajetimi domobranci povsem mirno da ubiti), ampak to je tudi vse.<sup>54</sup> Glede na pogosto pojavljanje lika »domačega

---

<sup>53</sup> V tem filmu ne le da domobranci govorijo z izrazitim dolenskim naglasom, tudi partizan, ki se izdaja za domboranca, ob srečanju z njimi prične zavijati po dolensko. Kot da obstaja dolenska esenca »domačih izdajalcev«.

<sup>54</sup> Morda – ampak res zgolj morda – bi lahko za izjemo šteli tudi prizor iz *Doktorja*. Na nekem mestu je namreč v film vključen relativno dolg dokumentarni posnetek s protikomunističnega shoda na Kongresnem trgu v Ljubljani (leta 1944), ki na prvi pogled sicer učinkuje »standardno«, saj izpričuje/dokazuje domobranksko privrženost Nemcem (s tem pa njihovo »izdajalsko« »bistvo«), toda po drugi strani gledalcu vendarle omogoča, da sliši (v socialistični Jugoslaviji sicer prepovedane in utišane) domobranske argumente za njihov boj proti komunistom, prav tako pa je videti, da je Kongresni trg *poln*. Slednje gledalca napeljuje k temu, da morda podvomi in povojni uradne interpretacije, da je bila NOB zgolj boj slovenskega naroda proti tujemu okupatorju. Ampak kot rečeno, ta prizor je mogoče interpretirati v tej neortodoksni smeri le z veliko mero previdnosti: v osnovi je v film vključen (in pretežno tudi funkcionira tako) zgolj kot »dokaz« domobranskega kvizlinštva.

izdajalca« v slovenskem partizanskem filmu se verjetno lahko strinjamo, da sta ti dve izjemi skoraj toliko kot nič in da je v tem smislu tudi reprezentacija »domačih izdajalcev« izrazito črno-bela, pri čemer podoba ne kazi niti reprezentacija slovenske »plave garde« (enot, zvestih kralju v izgnanstvu – slovenski četniki), čeprav preigrava neke povsem druge stereotipe.

Opravka imamo sicer z enim samim primerom, prizorom iz *Med strahom in dolžnostjo*, tako da je podoba plave garde težko posploševati, je pa ta vendarle dovolj indikativna, da ga omenjamo. Konkretno gre za prizor, kjer h Kozlevčarjevima vdre skupina plavogardistov, ki se ne glede na to, da so Slovenci, obnašajo po v tistem času že dodobra uveljavljenih stereotipih o *srbskih* četnikih. Kakor hitro se razkometijo v hiši, že pijejo žganje (rakija?) in pečejo prašiča, partizanskega ranjenca, ki ga najdejo, v hipu zakoljejo (in ne ustrelijo!), domačinoma nasploh obilno grozijo z noži, pri čemer Kozlevčarjevo ženo tudi posilijo, oficir nosi svoj oficirski plašč po aktualni beograjski predvojni modi obešen čez ramena ... Reprezentacija skratka, ki nima niti slučajno toliko zveze s slovensko plavo gardo, kot jo ima s popularnimi stereotipi o srbskih četnikih, ki so jih do takrat (film je bil posnet leta 1975) dodobra uveljavili prav partizanski filmi (predvsem tisti z drugih jugoslovanskih republik).<sup>55</sup> Pri tem je za nas bistveno, da so uporabljeni stereotipi sicer drugačni od tistih, ki smo jih zgoraj identificirali kot tipične za reprezentacijo belogardistov in domobrancev, a v nekem vsebinskem smislu vendarle podpirajo splošno intertekstualno sliko o »domačih izdajalcih« kot izključno slabih: če že niso goreči okupatorjevi pomagači, so pa brezobzirni »balkanski« klavci.

---

<sup>55</sup> V popularnih srbskih partizanskih nanizankah *Odpisani* in *Vrnitev odpisanih* neortodoksnii ilegalec Prle dodobra uveljavi vizualni standard beograjskega »frajerja« prav s svojo »zrelaksirano« nošnjo suknjiča, obešenega čez ramena. Slovenski plavogardistični oficir, ki smo ga omenili, s ponavljanjem te geste zgolj reproducira povojni stereotip o beograjskih »frajerjih«, saj bi mu moral biti kot medvojnemu Slovencu ta običaj prav toliko tuj kot karkoli drugega netipičnega za slovensko kulturo tistega časa, pranje posode v pomivalnem stroju, denimo.

## *Legitimacija NOB*

V skladu s povedanim lahko zaključimo, da slovenski partizanski film zelo (dasiravno ne povsem) klišejsko preigrava stereotipe o dobrih partizanih in njihovih hudobnih nasprotnikih. Toda to ni nič takšnega, kar ne bi vedeli ali vsaj slutili že pred samo analizo; izpostavili smo sicer različne primere in opozorili na ključne značilnosti (in izjeme) predstavljanja različnih tipov subjektov, ki se pojavljajo v tem žanru, ampak vse to verjetno ne zadošča, če je naš cilj razumevanje reprezentacije v slovenskem partizanskem filmu v nekem abstraktnejšem, strukturnem smislu.

Morda bo drugače, če se vprašamo, kako je v teh filmih opravičena sama partizanska vstaja (narodno-osvobodilni boj). Upoštevati namreč moramo, da partizanska vstaja kot taka morda le ni bila tako zelo samoumevna rešitev v tistem času, ne glede na vsa opravičevanja, ki smo jih bili deležni v desetletjih po koncu vojne: vodila je k nasilju, bratomorni vojni, vsaj mestoma krutemu revolucionarnemu terorju, civilno prebivalstvo je trpelo pod okupatorskimi povračilnimi ukrepi, povojno politično enumje ni bila ravno najboljša od možnih družbenih ureditev (čeprav – to je potrebno poudariti – tudi tako zelo slaba ne) ... Skratka: glede na to, da partizanska vstaja ni imela velikega vojaškega ali strateškega pomena (zavezniki bi vojno dobili tudi brez partizanske pomoči), je vprašanje, če je bila spričo trpljenja, ki ga je povzročila, sploh smiselna. Seveda so tu še protiargumenti, od bolj klasičnih nacionalističnih, v smislu da je NOB pomenila zametek slovenske državnosti in da je konec koncev omogočila priključitev Primorske Sloveniji, do bolj eksistencialističnih (avtorju spisa bližjih), denimo tega, da se je v življenju pač treba aktivno soočiti s težavami, ne pa zgolj pasivno čakati, da minejo. Ampak kar je na tem mestu bistveno, je enostavno to, da stvari niso samoumevne, da je mogoče najti razloge v prid NOB in razloge proti njej. Partizanski filmi so kot poluraden del povojne komunistične propagandne mašinerije v tem smislu seveda morali pomagati razblinjati dvome v upravičenost NOB, skratka jo *legitimirati* kot nujen del narodove

postopne emancipacije, kar pa je moment, ki nas tem mestu zanima: kako konkretno – če sploh – poteka legitimacija NOB v slovenskem partizanskem filmu?

Analiza filmov prinaša zanimive rezultate. Filmi se med seboj sicer razlikujejo, v nekaterih filmih procesa legitimiranja NOB ni mogoče razbrati (*Akcija*), v nekaterih poteka enostavno tako, da je NOB (oziroma partizanska stran) od začetka do konca postavljena kot povsem samoumeven in nevprašljiv ideal (*Nevidni bataljon*), toda v večini primerov pa je vendarle mogoče razbrati zanimiv vzorec: *NOB je legitimirana predvsem v narodnih oziroma nacionalističnih terminih*. To smo sicer že nakazovali v odstavkih pred analizo različnih osi reprezentacije, toda sedaj lahko pogledamo natančneje, za kaj tu pravzaprav gre. V prvi vrsti velja poudariti, da bi bilo glede na to, da je bila NOB tako upor tuji okupaciji kot tudi socialna revolucija (v skladu s programom najpomembnejše skupine v OF, komunistov, o čemer nenazadnje priča dejstvo, da se je vstaja pričela po navodilih iz Moskve šele po nemškem napadu na domovino komunizma, Sovjetsko zvezo), mogoče pričakovati, da bo legitimacija NOB v slovenskem partizanskem filmu dvojna, da bo prikazana kot

1. boj proti tuji okupaciji oziroma kot boj za nacionalno osvoboditev in kot
2. boj za socialno pravičnejšo (komunistično) povojno družbo.

Toda, kot rečeno, temu ni tako. Velika večina slovenskih partizanskih filmov opravičuje NOB *zgolj* v smislu narodovega upora tuji okupaciji. Stvar je presenetljiva tako z vidika, da je bila jugoslovanska (slovenska) predvojna družba v resnici zelo hierarhizirana celota s številnimi točkami izkoriščanja in izključevanja, ki so prav gotovo klicale po poskusih (tudi revolucionarnih) sprememb – v tem kontekstu socialna revolucija ni mogla biti pretirano sporna –, kot tudi glede na dejstvo, da so bili partizanski filmi posneti v času komunističnega enovladja, ki je zaradi svojih neredkih anomalij potrebovalo ustrezno legitimizacijo,

pa ideološko tako potentnega medija, kot je film, kljub temu ni izkoristilo. No, naš argument je, da je povojna oblast film v resnici izkoriščala, le na drugačen način. A preden se zakopljemo v to vprašanje, si pogledjmo nekaj ilustrativnih primerov, da bo sploh razvidno, o čem govorimo.

Vzemimo za prvi primer najbolj arhetipskega od vseh slovenskih partizanskih filmov, *Na svoji zemlji*. Priče smo dramatičnemu spopadu med zlimi tujimi okupatorji in preprostim, a toplimi in srčnim domačim prebivalstvom, pri čemer ne le da nikjer ni govora o komunistični/socialni revoluciji, temveč je boj slovenskega *naroda* celo zelo eksplicitno uprizorjen v klasičnih (paradoksalno!) nemških fundamentalistično nacionalističnih »Blut und Boden« terminih. Ko zlobni nemški oficir zapove streljanje štirih vaščanov, se v dramatičnem prizoru ena od žrtev, Stanetova mati (stereotipno ponosna in odločna Slovenka) sezuje, da bi šla »poslednjic po svoji zemlji« bosa. Podobno je v mnogih drugih filmih, v *Kali* je denimo vojna upodobljena zgolj kot kolosalen spopad dveh narodov, enega krutega, povsem podobnega stroju (Nemcev), drugega toplega, človeškega in povezanega z naravo, pri čemer ni niti besede o socialni revoluciji, *X-25 javlja*, *Balada o trobenti in oblaku* in *Tistega lepega dne* podobno preigravajo NOB zgolj kot narodov boj za osvoboditev izpod tujega jarma, pri čemer nekaj analognega velja tudi za film *Ne joči Peter*, čeprav tu Lovro na nekem mestu vendarle zasanjano omenja povojno družbo brez denarja in davkov. V *Sedmini* nadalje napredni študent Popaj agitira za partizane v izključno nacionalnih terminih (kaj ga potem dela za naprednega?), *Med strahom in dolžnostjo* pa je legitimacija NOB reducirana na nacionalni smisel v stavku nekega partizana, ki pravi, da »bomo po vojni živeli po naše«<sup>56</sup>.

Po drugi strani pa je res, da socialna/revolucionarna legitimacija NOB v slovenskem partizanskem filmu ni povsem odsotna. Prvič se pojavi v *Trstu*, ko slovenski in

---

<sup>56</sup> Kar je resda lahko dvoumno.

italijanski delavci stopijo skupaj in se dvignejo v odločno vstajo; stvar sicer ne pomeni nujno eksplicitne komunistične agitacije oziroma legitimacije NOB, je pa razredna dimenzija vseeno poudarjena, kar ima očitne revolucionarne asociacije. Temu zadržanemu začetku iz zgodnjih petdesetih let potem ne sledi nič podobnega vse do osemdesetih let (z omenjeno izjemo Lovrovega razpredanja v *Ne joči Peter*), ko se legitimacija NOB v terminih socialne revolucije pojavi v več filmih, denimo v *Nasvidenje v naslednji vojni* (kjer jo resda postavlja pod vprašaj Berkov cinizem, nenazadnje pa tudi lik revolucionarke Kristine, katere idealistični zanos s približevanjem osvoboditve vidno kopni), pa v *Dediščini*, kjer na nekem mitingu govorijo o komunistični družbi, kjer bomo vsi enaki (kar je potem spet v filmu problematizirano, saj partizani takoj zatem ustrelijo junakinjo Miro), in v *Času brez pravljic* (tu deček Borut bere iz nekega prevedenega sovjetskega manifesta o boljši, svobodni družbi).

Če povzamemo: ugotoviti je mogoče, da je legitimacijo NOB tudi kot socialne revolucije, kot boja za boljšo (in ne le nacionalno osvobojeno) družbo sicer na nekaterih mestih mogoče razbrati, toda glede na celotno število filmov, ki jih lahko umestimo v partizanski žanr, je teh mest izredno malo. V bistvu sta kolikor toliko čista primera le dva, že omenjeni stavki v *Času brez pravljic* in v *Ne joči Peter*. Povsod drugje je legitimacija nacionalna,<sup>57</sup> če pa je že omenjena socialna dimenzija, je to posredno (*Trst*), ali pa je takšna legitimacija znotraj samega filma že problematizirana (*Nasvidenje v naslednji vojni*, *Dediščina*). Kaj naj to pomeni?

Kot vedno je tudi legitimacijo NOB mogoče interpretirati na različne načine. Lahko bi enostavno rekli, da se politika takrat pač ni pretirano vmešavala v filmsko produkcijo, in da filmi niso linearni ideološki pamfleti, možen je še kakšen drug razmislek, toda kot rečeno, sami se nagibamo k drugačni interpretaciji. Konec koncev slovenski

---

<sup>57</sup> Seveda z izjemo tistih nekaj filmov, ki se NOB ne trudijo legitimirati. Toda teh je relativno malo, resnično čist primer je morda le omenjena *Akcija*.

partizanski filmi v veliki meri *so* precej linearni ideološki pamfleti, problem je le v tem, da to niso v pričakovanem smislu opravičevanja komunistične družbene ureditve, temveč v bolj ali manj nacional(istič)nem smislu. In prav v tem grmu tiči zajec: ker je bilo slovensko predvojno politično (pa kulturno, intelektualno ipd.) prizorišče razklano na pol, je OF lahko mobilizirala večino prebivalstva okoli svojega programa zgolj tako, da ga je predstavila v prvi vrsti kot boj za nacionalno osvoboditev, ne pa kot socialno revolucijo. Ne želimo trditi seveda, da vodilni iz OF niso bili prepričani slovenski nacionalisti in da so s sklicevanjem na narod zgolj manipulirali, nasprotno, vsi po vrsti, vključno s komunisti, so bili zelo očitno privrženi narodni stvari,<sup>58</sup> toda v praksi je bilo mogoče popularizirati program OF zgolj tako, da se ga je artikuliralo v tesni navezi s tisto temeljno slovensko ideologijo tistega časa, ki je, kot smo v tekstu že poskusili pokazati, prečila vse druge sočasne ideologije na Slovenskem (ideologijo katolicizma, socialne pravičnosti in liberalizma), kar je pomenilo, da je bila partizanska vstaja že med vojno iz povsem pragmatičnih razlogov legitimirana – propagirana – predvsem kot *narodno-osvobodilni* projekt, in sicer ne glede na to, da je bila tako ali drugače hkrati tudi socialna revolucija. Nacionalistična legitimacija NOB, ki jo lahko identificiramo v slovenskem partizanskem filmu, v tem smislu torej zgolj reproducira vzorec opravičevanja, ki se je uveljavil že med samo vojno, konkretno pa seveda pomeni, da ideološka funkcija slovenskega partizanskega filma (njen podtekst) ni zgolj nacionalistična, temveč tudi politična, opravičevanje komunistične revolucije. Slednji moment je sicer skrit za v oči bijočo nacionalistično retoriko, toda ne glede na to nič manj prisoten: to, kar nam slovenski partizanski filmi v resnici pravijo, ni nič manj kot to, da je šlo med drugo svetovno vojno pri nas za boj za narodno osvoboditev in

---

<sup>58</sup> Kar je sicer morda nekoliko nenavadno glede na uveljavljeno komunistično internacionalistično politično platformo, toda kot smo videli v desetletju po padcu berlinskega zidu, komunizem v praksi nikakor ne izključuje nacionalizma.

da je ravno OF (oziroma komunistična partija) *edina* sila, ki lahko vodi takšno borbo. Legitimacija NOB v nacionalističnih terminih, ki smo ji priča v slovenskem partizanskem filmu, v tej luči torej ni znak odsotnosti komunistične ideologije, temveč ena od točk posebne (enkratno slovenske?) operacije njenega opravičevanja pretežno v okvirih nacionalistične ideologije.

Ampak če smo že pri vprašanju naroda, kaj sploh je slovensko oziroma »slovenskost«? V zdravorazumskem diskurzu bi rekli, da so to tradicija, navade, jezik, običaji, vrednote in podobno, ki družijo ljudi na nekem prostoru v daljšem časovnem razdobju v narod, konkretno »Slovence«. Toda videli smo, da stvari iz konstruktivističnega zornega kota niso tako zelo enostavne. Vprašanje je, ali res obstajajo jasno ločeni narodi z jasno zamejenimi značilnostmi. Konstruktivizem nam nasprotno sugerira, da gre pri narodu tako kot pri drugih identitetah zgolj za to, da smo ljudje v nekem zgodovinskem trenutku konstruirani (klasificirani) v danih diskurzivnih mrežah v neke nam »naravne« identitete (denimo nacionalne), da skratka naše identitete niso naše bistvo, temveč zgolj *konstrukti*, ki nastajajo na presečišču različnih tekstov, ki nam šele omogočajo, da se prepoznavamo na teh začasnih, dasiravno nam samoumevnih točkah identifikacije.<sup>59</sup> Ti teksti so seveda raznoliki s še bolj raznolikimi implikacijami, v kontekstu pričujočega spisa pa se seveda sprašujemo, kako konkretno slovenski partizanski filmi konstruirajo »slovenskost«, katere so skratka tiste točke, ki jih izpostavljajo, fiksirajo in končno naturalizirajo kot »slovensko bistvo«. Naš argument je tu seveda ta, da če nacionalnega bistva v resnici ni, mora biti to vedno sproti šele proizvedeno na različnih točkah produkcije smisla, in ker so partizanski filmi v povojnem obdobju nedvomno bili ena takšnih točk, nas torej zanima, kako so konstruirali »slovenskost«.

---

<sup>59</sup> V tem smislu tu tudi uporabljamo pri terminih, kot so »Slovenija«, »slovenskost« in podobno, narekovaje – poudarjamo, da gre za *kategorije*, ne esence.



## »Slovenskost«

»Slovenskost« je v slovenskem partizanskem filmu predstavljena (fiksirana) na različnih ravneh; nekaj smo jih že omenjali, denimo reprezentacijo partizanov kot »pravih« Slovencev v terminih neke (pan- ?) slovanske topline (nasproti »hladnim« Nemcem), nekaj se jih bomo še dotaknili v nadaljevanju v navezi z drugimi tematikami, tako da nam tu ostaja kot relevanten predvsem tisti segment konstrukcije realnosti v partizanskih filmih, ki reprezentira »Slovenijo«, »slovensko bistvo« oziroma »slovenskost« na neki najbolj temeljni ravni. Vprašanje, ki nas tu zanima, je pravzaprav temeljno vprašanje, ki žene celoten proces konstrukcije nacionalne identitete – kaj sploh je »Slovenija« oziroma »slovenskost« –, pri čemer glede na naš konstruktivistični nastavek, ki opozarja, da identitete v resnici obstajajo zgolj kot konstrukti, dilemo postavljamo nekoliko drugače, nekako takole: kako je v različnih tekstih *konstruirana* »Slovenija« oziroma »slovenskost«? V nadaljevanju si bomo ogledali nekaj značilnosti, ki jih lahko v tej smeri identificiramo v partizanskih filmih, toda da bi razumeli njihovo specifičnost, se moramo vendarle najprej za trenutek zadržati na splošnejši ravni in spregovoriti nekaj besed o konstrukt »slovenskosti« v širšem smislu.

Tu žal ni prostora, da bi se spuščali v podrobnosti; naj zadošča opomba, da se je slovenska nacionalna identiteta oblikovala predvsem v 19. stoletju, konkretno nasproti nemški, kar je pomenilo, da se je z namenom diferenciranja od »hladnega«, »racionalnega«, »temeljitega«, »delovnega« in podobno »nemškega« strukturirala v prvi vrsti okoli označevalcev, ki so nasprotno sugerirali neko »pristnost«, »toplino«, »prešernost« in kar je še podobnih. Da gre za začasen zgodovinski konstrukt, ki nima zveze z transhistoričnim »bistvom« naroda, je lepo razvidno, če se znova ozremo na spreminjajočo se vsebino konstrukta »slovenskosti« in opozorimo, da se »slovenskost«, ki se oblikuje nekoliko kasneje – ob prepору slovenskega nacionalizma v osemdesetih letih 20. stoletja –, vrta natančno okoli tistih terminov, od katerih so se »Slovenci« v 19.

stoletju tako goreče distancirali: »pridnosti«, »poštenosti«, »delavnosti«, »čistosti« in podobno (v nasprotju s »toplino« (a »neodgovornostjo«!) »južnjakov« (nasproti katerim se konstituira sodobna »slovenskost«)). Nadčasovnega bistva narodove identitete očitno torej ni, saj je bilo nekoč to razumljeno kot »toplina«, kasneje kot »pridnost«, nekje v prihodnosti bo spet nekaj drugega ... Toda to povsem na kratko nakazujemo zgolj kot ilustracijo konstruktivističnega argumenta o neesencialni naravi identitet. V času, ko so se snemali partizanski filmi, je bil namreč še vedno prisoten predvsem konstrukt o »Slovcnih« kot »toplih« ljudeh, tako da se bomo za naše potrebe zadržali na tej ravni, pri čemer pa seveda ne bomo ponavljali argumentov, ki smo jih predstavljali že zgoraj, namreč da slovenski partizanski film reproducira ta konstrukt »slovenskosti« s prikazovanjem partizanov kot »toplih«, »prijaznih«, »čutečih« in podobno, temveč se bomo osredotočili na s tem povezan moment konstrukcije slovenske nacionalne identitete predvsem v terminih »pristnega stika z naravo«.

V nasprotju z mnogimi drugimi narodi, ki svoje samorazumevanje utemeljujejo v svoji »kultiviranosti«, »civilizaciji«, urbani oziroma kulturni dediščini in podobno, je namreč pri procesih konstruiranja slovenske nacionalne identitete mogoče zaslediti vztrajno pojavljanje podobe o Slovcnih kot narodu, ki je v svojem bistvu vezan predvsem na naravo, delno neposredno, delno preko podmene o »zdravih« kmečkih koreninah »slovenstva«. Ta podoba se pojavlja v različnih oblikah, denimo v literaturi (v Tavčarjem *Cvetju v jeseni* najde meščanski junak svojo srečo šele na kmetih ...), v jezikovni teoriji (na primer v spisih uglednega staroste slovenistike, Janeza Gradišnika, ki ves čas poudarja, da je slovenščina lahko vitalen jezik le, v kolikor zajema iz besednega zaklada, ki so ga ustvarili »naši« kmetje (primerjaj: Gradišnik, 1976: 123)), v slikarstvu (na primer v slikah Franceta Kralja, čigar delo se je oplajalo »iz prvinskosti kmečkega življenja, v katerem je videl temelj slovenstva« (Komelj, 1998: 277)), v pretežno na naravo sklicujoči se ikonografiji slovenske heraldike

(slovenski grb ima dve »naravni« referenci, Triglav in morje, in le one »kulturno«, zvezde Celjskih grofov), v filmih, ki se pogosto fetišizirajo naravo (prva dva slovenska celovečerna filma, *V kraljevstvu zlatoroga* (Janko Ravnik, 1931) in *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932) sta gorniška, polna naravoobčudujočih posnetkov), v rubriki *Vreme* v osrednji informativni oddaji na Televiziji Slovenija (kjer vedno poročajo tudi o razmerah v gorah – neizrečena podmena je, da so te za Slovence zelo pomembne), v običaju pogostih izletov v naravo, ki ga gojimo, v slikah idealizirane družinskega življenja na samotni kmetiji, ki so tako rekoč obvezno ikonografsko ozadje na videospotih žanra slovenske narodno-zabavne glasbe, in tako naprej, naštevati bi bilo mogoče brez konca.

Skratka: razvidno je, da je ena od prepoznavnih značilnosti konstrukcije slovenske nacionalne identitete njeno oblikovanje v terminih pristne povezanosti z naravo, pri čemer je posebno mesto razervirano *hribom* kot tisti točki, ki najizraziteje določa pravo »slovenskost« (več o (in bolje) tem pišeta: Šaver: 2004 in Kučan, 1998).<sup>60</sup> Toda vse to nas samo po sebi ne zanima; vprašanje, ob katerem bi se radi vsaj na kratko pomudili, je bolj konkretno: na kakšen način (če sploh) slovenski film reproducira eno ključnih točk slovenskega samorazumevanja, domnevno temeljno povezanost naroda z naravo (predvsem s hribi)? Je tu podoben *Kekcu*, morda arhetipskemu primeru te vrste, kjer z naravo povezan, preprost (nekultiviran!) fantič pred scenografijo idealizirane gorske krajine in »pristne« vaške skupnosti s pomočjo preproste kmečke domiselnosti užene Bedanca »v kozji rog«? Ali pa nasprotno ponuja kakšne alternativne točke identifikacije »slovenskega«?

---

<sup>60</sup> Tu bi sicer želeli poudariti, da kolega Mitja Velikonja upravičeno opozarja na še en, po svoje nasproten, vidik mitološke konstrukcije »slovensstva«, na dejstvo, da je to (samo)razumljeno tudi v terminih *kulture*, kar se kaže v podmenah kot so »Slovenci smo kulturni narod«, »oblikoval nas je jezik«, »rodila nas je knjiga« in podobno. No, ta moment nas tu ne zanima v podrobnosti, prav tako pa se stvari verjetno niti ne izključujejo: slovenska kultura je v veliki meri ravno *kultura o kmetstvu* oziroma o slovenski kmečki izkušnji, o čemer lepo priča na primer slovenski literarni kánon.

Stvari niso enostavne. Medtem ko bi za zgodnji partizanski film – tam nekje do sredine šestdesetih let – morda lahko zapisali, da prikazuje »Slovenijo« oziroma »slovenskost« v pretežni meri v navezi s tradicionalnimi označevalci »slovenskega« (z naravo, hribi, kmetijo ...), je ta moment kasneje skorajda povsem odsoten.

Poglejmo najprej zgodnejše partizanske filme. Kot po pravilu paradigmo odpira *Na svoji zemlji*, ki v zelo stereotipni maniri fiksira »slovenskost« na točki »pristine«, z naravo povezane vaške skupnosti (konkretno v Baški grapi). Slovenci so prikazani kot topli, a krepki, odločni in zdravi kmečki ljudje, medtem ko so tujci in »domači izdajalci« očitno bolj (urbano!) sofisticirani, kar pa jim na noben način ne pomaga: slovenski kmečki živelj jih s svojo trdoživjo vztrajnostjo odločilno premaga. Lepa ilustracija je lik belogardističnega poveljnika, ki se pojavi s svojo enoto v vasi. Poveljnik (oficir?) je tipična podoba meščanskega intelektualca (je suh, nosi očala...), pri čemer je bistveno, da je vseskozi nezdrav, zatohel in zlovoljen. Slabo prikrita podmena v ozadju tega prikaza je seveda ta, da ne le da so belogardisti kot taki vedno nezdrav in zloben del slovenskega občestva, temveč tudi, da je njihova zgodovinska zmeta (oziroma vsaj zmeta njihovih poveljnikov, ki pa očitno zavajajo tudi svoje preprostejše podrejene) vsaj do neke mere posledica izgubljenega stika s »pravim« slovenskim kmetiskim bistvom, ki so ga zavrgli v imenu lažnega blišča mestnega življenja in izobrazbe.<sup>61</sup>

Na nekoliko drugačen, a v osnovi vendarle podoben način, je konstrukcija »slovenskosti« preigrana tudi v *Dolini miru* in *Kali*. V *Dolini miru* iščeta junaka – deček Marko in deklica Lotti – svoje zavetje pred strahotami vojne v tipično slovenski fantazmi o mirni domačiji sredi spokojne in »nepokvarjene« narave (doline), pri čemer nerealnost te fantazme poudarja prizor, ko njun prijatelj, ameriški padalec Jim, umre na vratih natanko te domačije, njeno vztraj-

---

<sup>61</sup> Kar sicer nekoliko diši po Prešernu, toda glede na to, da je Prešeren ena od najpomembnejših figur, ki so oblikovale slovensko nacionalno identiteto, ta naveza ne more biti presenetljiva.

nost v slovenski imaginaciji pa zadnji stavek deklacije Lotti: »Nekje mora biti tista dolina!«. V *Kali* so »Slovenci« portretirani izključno v izrazito naravnem/hribovskem okolju (film je bil posnet na Veliki planini), in sicer kot pristni in trdoživi kmetje. Izjema je Ana, ki prične delati v mestu, toda kmalu tudi ona ugotovi, da mesto vendarle »ni tako lepo«. Film v tem smislu »slovenskost« zelo odločno fiskira na točki planin, narave in kmetov, kar poudarjajo tudi mnogi bolj subtilni kinematski prijemi, od idealiziranih posnetkov narave in kmetskega življenja do avtoritarnega komentatorjevega glasu, ki nam pravi, da je »divjina svoboda«.

Tem filmom bi lahko prišтели še tiste, ki narave oziroma domnevnega slovenskega kmetskega bistva sicer ne glorificirajo tako zelo eksplicitno, vendar pa se s pomočjo različnih prikazov in pogledov vendarle umeščajo v ta okvir. *Balada o Trobenti in oblaku* tako predstavlja ostarelega junaka, ki živi na samotni kmetiji (!) nekje v hribih (!), *Tistega lepega dne* se dogaja v idilični primorski vasici, *Ne joči, Peter* prikazuje preproste (kmečke?) slovenske junake, ki se (za razliko od Nemcev) odlično znajdejo v naravnem okolju ... Tu sicer imamo nekaj izjem, *Akcija* je na mestih prav klavstofobično urbana, *X-25 javlja* pa je celo tako zelo urban film, da so ga posneli v Zagrebu (nobeno slovensko mesto ni imelo primerno urbane teksture?), toda prevladujoč vzorec v slovenskem partizanskem filmu nekje do sredine šestdesetih let je vendarle precej blizu dominantnemu konstrukt slovenskosti kot naroda, ki ga vseskozi določajo njegove kmečke korenine oziroma njegova povezanost z naravo. Konec koncev je junak v *X-25* vsaj deloma Nemec (torej »ne čisto pravi Slovenec«), poleg tega pa je film posnel Čeh (František Čap).

Stvari pa se korenito, celo dramatično obrnejo v filmih, ki so bili posneti kasneje. Nekje od sredine šestdesetih let paradigmatično enačenje slovenstva z naravo izgine, narava ostaja le še kot nema, bolj kot ne grozeča sila, kjer tavajo junaki ne po svoji volji (*Onkraj, Begunec, Čudoviti prah, Nasvidenje v naslednji vojni, Čas brez pravljic*), hribov ne vidimo

več, kmečko življenje pa je izgubilo ves svoj čar (*Peta zase-  
da, Med strahom in dolžnostjo, Christophoros, Živela svoboda*). Namesto junakov, katerih korenine so jasno in zdravo kmečke, v novejših partizanskih filmih praviloma tudi nastopajo junaki izrecno meščanskega porekla (*Peta zase-  
da, Sedmina, Onkraj, Begunec, Draga moja Iza, Nasvidenje v  
naslednji vojni, Ljubezen, Dediščina, Doktor*), pri čemer niti ni tako zelo bistveno, da ti niso več tako enoznačno slabi kot so bili prej;<sup>62</sup> resnični premik se zgodi v sami teksturi fil-  
ma, ki je postala prepoznavno urbana. Prizorišča, ozadje, kulturne reference in podobno, vse to sedaj postane izrazi-  
to mestno, kar ne daje slovenskemu partizanskemu filmu tistega časa zgolj neke posebne atmosfere, temveč tudi postavlja pod vprašaj sam dominantni konstrukt »sloven-  
skosti« kot take. Kaj se je torej zgodilo s samoumevnim enačenjem »slovenskosti« in narave?

Težko je reči, na tem mestu lahko le špekuliramo. Mor-  
da v smeri domneve, da se je v drugi polovici šestdesetih let pričel proces prestrukturiranja slovenske samopodobe, proces, ki sicer še ni končan (glede na mnoge kulturne indikatorje v slovenskem vsakdanu, ki smo jih omenjali prej), je pa nekje na svoji poti. V tistem času se je namreč pričela oblikovati nova prostorska realnost, ki je izhajala iz tega, da so slovenska mesta po nekaj desetletjih ponovno pričela pridobivati prepoznavno mestni/meščanski značaj (med in po vojni močno okrnjen zaradi izseljevanja Nem-  
cev in Italijanov, nenazadnje pa tudi zaradi izseljevanja dela domačega meščanstva; prav tako velja omeniti tudi vpliv povojne načrtne proletarizacije, ki jo je izvajala nova oblast (Litostroj v Ljubljani, Maribor kot celota je tradicio-  
nalno zelo meščanski, pa so ga novi oblastniki uspešno transformirali v industrijsko središče ...). Ta drugačna, na novo urbanizirana realnost je namreč verjetno klicala po drugačnih točkah identifikacije, saj ljudem, ki so živeli v mestih, tradicionalna slovenska, na naravo vezana identite-

---

<sup>62</sup> Čeprav – da ne bomo preveč poenostavljali – tudi v zgodnejših parti-  
zanskih filmih precej pozitivni mestni karakterji niso nemogoči ali v celoti  
odsotni (*Trenutki odločitve, Dobri stari pianino*).

ta ni mogla ponuditi veliko uporabnih točk smiselne orientacije v svetu. V tem oziru lahko torej domnevamo, da se je ravno nekje v šestdesetih letih pri nas pričel proces oblikovanja nove, vsaj delno urbanizirane nacionalne identitete, pri čemer so bili filmarji v svojem, samem po sebi precej urbanem mediju očitno eni prvih, ki so pričeli oblikovati takšno novo, mestno vizijo »slovenskosti«. Kot smo videli, je ta proces zajel tudi partizanski film, čeprav nikakor ni omejen zgolj nanj. Nekateri od najpomembnejših tekstov, ki razpirajo slovensko identiteto preko okvirov njene navezave na naravo, hribe in kmetijo, so denimo »urbani« mla-dinski filmi iz konca sedemdesetih let, *To so gadi* (Jože Bevc, 1977) in še bolj izrazito *Sreča na vrvi* (Jane Kavčič, 1977), vsekakor pa slovenski film še danes ostaja eden od pomembnih medijev prestrukturiranja slovenskega simbolnega prostora v tej smeri. Ste kdaj pomislili, zakaj večina slovenskih filmskih junakov vedno stanuje v starih meščanskih stanovanjih? Realistična upodobitev to prav gotovo ni: realnost večine prebivalcev slovenskih mest so tesna stanovanja v blokovskih naseljih ali pa vsaj slovenske tip-ske enodružinske hiše. Bolj verjetno gre za preigravanje možnosti bivanja ne le v nekem drugem (urbanem) prostoru, temveč tudi v nekem drugem simbolnem univerzumu.

Ampak to je seveda zgolj špekulacija, ki za sam tekst morda niti ni bistvena. Kar je za nas pomembno, je predvsem to, da slovenski partizanski film nekje od sredine šestdesetih let naprej ne reproducira več dominantne paradigme slovenske nacionalne identitete (tako kot jo je včasih v Ljubljani redna letna prireditev *Kmečka ohcet*), saj prav nasprotno stoji kot eden pomembnejših medijev nje-nega restrukturiranja v nekaj sodobnejšega, bolj dinamičnega in urbanega.<sup>63</sup> In katere so tiste lokacije, kjer so

---

<sup>63</sup> Tu moramo vendarle omeniti eno izjemo: film *Draga moja Iza* se konča – ne glede na to, da je s konca sedemdesetih let, iz časa torej, ki smo ga v partizanskem filmu idenificirali kot precej »urbanega« – skorajda v arhetip-sko tradicionalni »slovenski« maniri. Junak Andrej se po osebnih razočara-njih iz Ljubljane umakne na samotno kmetijo, kjer preživlja dneve ob delu na polju in spominih na dekle, ki jo je nekoč zgolj za trenutek videl.

posneti slovenski partizanski filmi z urbanim ozadjem, katere so skratka tiste urbane teksture, ki jih slovenski partizanski filmi fiksirajo kot »tipično slovensko mestno okolje«?

Analiza filmov kaže na neko temeljno dvojnost prikazovanja slovenskega urbanega prostora. Na eni strani imamo filme, ki mesto prikazujejo kot »resnično« veliko urbano teksturo z vso hladnostjo, odtujenostjo in anonimnostjo, ki jih običajno povezujemo s takšnim prostorom, na drugi strani pa stvaritve, ki slovensko urbanost fiksirajo na točki »malega slovenskega mesta«. V navezi s prvim so tu seveda filmi, ki se dogajajo (vsaj delno) v Ljubljani (*Trenutki odločitve*, *Dobri stari pianino*, *Sedmina*, *Onkraj*, *Draga moja Iza*, *Nasvidenje v naslednji vojni*, *Ljubezem*, *Doktor*), ter dve izjemi, *Trst*, ki se dogaja, hm, v Trstu, in *X-25*, ki se dogaja v Zagrebu, v navezi z drugim pa filmi, katerih prizorišče so različna manjša slovenska mesta: Celje (*Akcija*), Kamnik (*Kala*), Ptuj (*Nevidni bataljon*), Škofja Loka (*Begunec*), ter neko neidentificirano mesto v Zasavju (*Dediščina*).<sup>64</sup> V skladu s tem bi bilo mogoče ugotoviti, da je temeljna forma urbanosti, ki jo slovenski partizanski filmi preigravajo, forma, ki je razpeta med predstavo mesta kot velikega, anonimnega prostora, in podobo malega (»idiličnega«?) slovenskega mesteca, nacionalna identiteta, ki v tem kontekstu nastaja, pa ni povsem klasično »metropolitansko« megalomanska, temveč je tudi v tej svoji novejši, bolj urbanizirani formi vendarle vsaj do neke mere blizu tradicionalnim samo-privisanim označevalcem »slovenskosti«, denimo »majhnosti«, »srčkanosti« in podobno.

Amppak naj to zadošča, v pričujočem spisu niti ne želimo ponujati zelo dokončnih odgovorov na vprašanja, ki se zastavljajo. Bolj kot to nas zanima identifikacija tem, o katerih je mogoče razpravljati, razmisleki, ki jih pripenjamo, pa niso prav nič več kot zgolj razmisleki. Premaknimo se torej naprej: v temle poglavju smo odprli vprašanje kon-

<sup>64</sup> Pri čemer opozarjamo, da je v filmih samih redko (skorajda nikoli) izpostavljeno, za katero mesto gre, in da so zgornje umestitve posledično zgolj subjektivne, morda tudi napačne interpretacije avtorja teksta.



strukcije nacionalne identitete, v zvezi s tem pa se neogibno postavlja vprašanje etnične drugačnosti. V tekstu smo že omenjali mehanizme konstruiranja Nemcev in Italijanov, tako da se sedaj lahko obrnemo k analizi prikazovanja tiste etnične drugačnosti, ki že nekaj desetletij predstavlja osrednje simbolno Drugo novejšega slovenskega nacionalizma, pripadnikov drugih južnoslovanskih narodov, popularnih »južnjakov« oziroma »Bosancev«.

### »Južnjaki«

Tudi pri obravnavi pripadnikov drugih jugoslovanskih narodov se bomo (podobno kot pri »domaćih izdajalcih«) držali popularnega diskurza in uporabljali njegov lasten termin, »južnjaki«. Ne zanimajo nas namreč sami konkretni ljudje oziroma njihovi morebitni narodi, temveč popularne kategorije, ki se v določenem zgodovinskem trenutku uporabljajo za umeščanje posameznikov na različna mesta v družbeni strukturi. Ker je v slovenskem primeru ta kategorija na etnični osi beseda »južnjak«, bomo torej izraz ohranili, seveda z vso distanco do njenih šovinističnih implikacij in problematičnih praktičnih konsekvenc.

Kako so v slovenskem partizanskem filmu prikazani »južnjaki«? Stvar bi morala biti vsaj načelno zanimiva, če upoštevamo, da je obdobje partizanskega filma tudi obdobje, ko se postopoma oblikuje novi slovenski nacionalizem, ki se v pomembni meri artikulira prav s pomočjo procesov odločnega, občasno celo histeričnega distanciranja od vsega tistega, kar je na drugi strani Kolpe. Verjetno ni potrebno izpostavljati značilnosti tovrstnega slovenskega popularnega (po letu 1991 pa tudi v mnogočem uradnega) diskurza, ki se pojavi v tej zvezi; zelo očitno je, da gre za tipično stereotipiziranje v funkciji poudarjanja lastne superiornosti s tipičnimi postopki simbolne, s tem pa posledično tudi realne diskvalifikacije, denimo z esencializiranjem razlike med Slovenci in »Neslovenci«, zvajanjem vse kompleksnosti in pestrosti južnoslovanskih kultur na skupni imenovalec nekega imaginarnega lenega in umaza-

nega »Bosanca«, ter njihovim linearnim delegiranjem v prostor umazanega, nevarnega in tabuziranega ... Kar nas zanima, je predvsem vprašanje, ali je mogoče sledove tega (ali kakšnega) drugega diskurza o etnični razliki razbrati tudi v slovenskem partizanskem filmu.

Zanimivo, toda niti ne. V slovenskem partizanskem filmu je omenjanje etnične razlike med Slovenci in pripadniki drugih jugoslovanskih republik precej redko, tudi tam kjer pa se vendarle pojavlja, pa je praviloma v precej korektnem kontekstu. Da to velja za obdobje do začetkov razplamtevanja slovenskega nacionalizma, spodbujenega z vedno večjim slovenskim nezadovoljstvom z življenjem v sskupni Jugoslaviji, v drugi polovici šestdesetih let (šele takrat namreč močno poraste nestrpnost do »južnjakov«), ne preseneča, toda korekten diskurz ostane v slovenskem partizanskem filmu dominanten prav do izteka žanra. Poglejmo nekaj primerov.

V filmu *Na svoji zemlji* se slovenski partizani pred napadom na Trst srečajo s partizanskimi enotami iz drugih koncev Jugoslavije, pri čemer niso pripadniki slednjih prikazani zgolj kot bratje, prijazni in prisrčni fantje, temveč s svojo težko oborožitvijo slovenskim partizanom na nekem mestu tudi odločilno pomagajo. Podobno lahko v *Trenutkih odločitve* vidimo partizanskega oficirja »južnega« porekla (zdi se, da je neke vrste vojaški svetovalec, ki jih je partizansko vodstvo med vojno v resnici pošiljalo v Slovenijo), pri čemer je ta prikazan povsem korektno, še posebej pa je pomenljiva uporaba jezika, saj je povsem demokratična: slovenski partizani govorijo slovensko, oficir srbohrvaško, vsak torej po svoje, vsi pa se razumejo, nobenih problemov skratka. V filmu *Onkraj* junak Damjan prav tako vsekozi govori srbohrvaško (igra ga Ivica Vidović), vsi ostali pa slovensko, ne da bi bilo to v filmu na kakršen koli način izpostavljeno kot nenavadno, kaj šele problematično. V filmu *Čudoviti prah* igra nadalje slovenskega partizana Ljubiša Samardžić; govori sicer slovensko (slovenski tekst je nasnet), toda v tistem času je bil dovolj znan, da je vsakdo vedel, da ne gre za slovenskega igralca, pa to spet ni

nikakor motilo.<sup>65</sup> Nekaj podobnega bi lahko rekli tudi za *Nasvidenje v naslednji vojni*, ki ga je režiral srbski režiser (Živojin Pavlović), vse skupaj pa zaokroža prizor iz zadnjega posnetega slovenskega partizanskega filma, *Živela svoboda*, kjer je glavni junak presenečen, ko njegovo vas leta 1945 osvobodi črnogorski partizanski odred. »Svi smo mi isti,« mu z nasmehom zatrdi črnogorski oficir, s tem pa potrdi idilično podobo mednacionalnega partizanskega sodelovanja, kot ga ves čas slikajo partizanski filmi.

Izjema je v tem kontekstu zgolj ena, v filmu *Dediščina*, pa še to moramo jemati z zadržkom, saj sega v tisti del filma, ki z NOB nima nobene zveze, v obdobje krepko pred vojno (v leto 1924). V mislih imamo prizor, ko se ljudje pri- tožujejo nad novonastalo (»staro«) Jugoslavijo. »Izkoristili so nas srbski mešetarji«, pravi neki delavec, medtem ko mu drugi pritegne: »Čaršija!« Na nekem drugem mestu podobno zasika oče Vrhunc: »Balkan – če se z gnojem boriš, smrdiš, pa če zmagaš ali izgubiš!« Same po sebi te izjave sicer niso nič posebno nenavadnega, kar morda pritegne pozornost, je predvsem dejstvo, da nas film na nobenem mestu ne napeljuje k temu, da bi do njih zavzeli kritično distanco. Zanimiv fragment v filmu je v tem oziru tudi tisti, ko se Vrhunčev sin vrne iz Bosne z ženo Bošnjakinjo, ki je zaradi njenih drugačnih navad nihče ne mara, čeprav je res, da jim ženska ne ostaja dolžna. Na nekem mestu benti čez Slovence, da so popolnoma hladen in zapit narod.

Ampak to je vse. V opusu slovenskega partizanskega filma en sam primer, ki nakazuje na napetosti v odnosih med Slovenci in pripadniki drugih jugoslovanskih narodov, pri čemer tudi ta primer ni prav izrazit; gre namreč za sekvence, ki nimajo zveze s prikazovanjem NOB. V skladu s tem lahko zaključimo, da slovenski partizanski film ne reproducira v slovenski družbi obstoječih stereotipov o »južnjakih«, oziroma še več, zapisati bi bilo mogoče, da

---

<sup>65</sup> V bistvu velja enako tudi za *Sedmino*, kjer glavnega junaka prav tako igra Šerbedžija, toda v tistem času (1969) še ni bil tako znan in zato kot lik še ni izstopal.

obratno reproducira neki povem drug konstrukt, v socialistični Jugoslaviji brezpogojno predpisan konstrukt razmerja med konstitutivnimi narodi kot razmerja absolutnega »bratstva in enotnosti«.

Toliko torej o tem. Kako pa so v slovenskem partizanskem filmu reprezentirane še kakšne druge identitete? V nadaljevanju bomo omenili še eno, spolno.

### *Ženskost in moškost*

Glede na vse konstruktivistične argumente, na katere se ves čas opiramo, ne bi smelo presenetiti, če zatrdimo, da se iz konstruktivističnega zornega kota tudi človekove spolne identitete kažejo kot konstrukti. Da ljudje sicer ljudje na splošno naseljujemo dva tipa bioloških teles, moško in žensko (obstajajo nekatere izjeme), da pa ta naša naselitev nikakor ne »odraža« nekega naravnega »bistva« teh teles, saj je v veliki meri kulturno pogojena, specifična oziroma konstruirana. Biti ženska (ali moški) v neki kulturi lahko pomeni nekaj povem drugega kot biti ženska (moški) v neki drugi kulturi. V tem smislu torej trdimo, da so tudi naše spolne identitete konstrukti, ki nastajajo na različnih mestih, v diskurzih, tekstih, reprezentacijah in podobno, v tem kontekstu pa nas zanima, kakšno podobo »naravne« ženskosti oziroma moškosti ponujajo slovenski partizanski filmi. Sta ti dve podobi povsem klasični, patriarhalni (z močnim, dominantnim in samozavestnim moškim na eni strani, ter krhko, negotovo in podrejšo se žensko na drugi) ali so nasprotno v skladu s progresivno politično platformo partizanskih filmov spolne identitete prikazane v bolj emancipirani, demokratični maniri?

Model konstrukcije spolnih identitet je v slovenskem partizanskem filmu relativno kompleksen. Ne toliko v smislu, da bi bil nenavaden ali zelo nov – trditi bi bilo mogoče, da v mnogočem zgolj reproducira tradicionalno slovensko podobo moškosti oziroma ženskosti –, kot v smislu, da bi težko rekli, da gre za zelo čist model, bodisi patriarhalen bodisi demokratičen. V obravnavanih filmih

tako na eni strani zelo konvencionalno srečujemo predvsem – takorekoč izključno – moške junake, ti so nosilci delovanja, kamera nam prikazuje filmski svet skozi optiko njihovega pogleda in podobno, na drugi strani pa ženske vendarle niso povsem reducirane na zgolj pasivna bitja, ki ne počnejo drugega, kot da občudujejo oziroma podpirajo moške junake, ko se ti spoprijemajo z različnimi izzivi, ki jih prinaša vojna situacija. Pogosto so ženske trdne, samozavestne, odločne, vsekakor pa vse prej kot zgolj pasivne, saj neredko ravno njihova dejanja omogočijo odločilne preobrate v filmu. Pomenljivo je tudi, da pri mnogih partizanskih filmih ženski liki, četudi niso zelo aktivni, funkcionirajo kot osrednja moralna avtoriteta, ki šele strukturira simbolni univerzum, znotraj katerega moški junaki delujejo, s tem pa nenazadnje ravno one vodijo gledalca pri razbiranju smisla kompleksnega dogajanja v filmu.

Ampak pogledjmo nekoliko natančneje. Kar se tiče prikaza moških v slovenskem partizanskem filmu, je potrebno še enkrat poudariti, da so moški vsaj na manifestni ravni povsem klasično dominantni. Filmov, ki ne bi bili strukturirani predvsem okoli delovanja moških junakov, skorajda ni, kolikor toliko izraziti izjemi sta le *Dobri stari pianino*, kjer je junak formalno sicer – kot pove že naslov filma – dobri stari pianino, a v ključnem trenutku je vendarle partizanka Anuška tista, ki ga s svojim pogumom uporabi tako, da prinese zmago v bitki partizanom, ter *Čas brez pravljic*, kjer se mati z otrokoma potika po deželi in išče svojega moža (ki je v partizanih); manj izraziti izjemi sta morda še *Dolina miru*, kjer sta junaka deček in deklica, ter *Med strahom in dolžnostjo*, kjer si »junaštvo« delita mož in žena (Vrhunčeva).

Toda kot rečeno, sama manifestna dominacija moških glavnih junakov še ne pomeni, da slovenski partizanski filmi povsem enoznačno reproducirajo patriarhalno distribucijo moči med spoloma. Ženski liki praviloma res niso osrednji, je pa njihova relativna teža v sami naraciji večja, kot bi bilo mogoče sklepati iz same pogostosti njihovega pojavljanja (ki pa spet ni tako zelo redko). V *Na svoji zemlji*

so na primer junaki pretežno možje – vaščani, ki gredo v partizane –, toda najdramatičnejši prizor v filmu je vendarle tisti, ko se Stanetova mati sezuje, da bi šla pred ustrelitvijo »poslednjič po svoji zemlji« bosa, kar pomeni, da je junakinja na mestu, ki osmišlja celotno dogajanje v filmu, boj proti okupaciji in narodovo trpljenje, ženska. Izrazito vlogo v filmu ima tudi Drejčeva mati, ki bodočemu junaku (Drejcu) preprečuje, da bi šel v partizane (je pobožna), kar spet pomeni, da sama po sebi ne doprinaša veliko k akciji v filmu, hkrati pa vendarle večji del filma uspešno inhibira enega od bodočih junakov filma, da bi postal to, kar mu je usojeno – junak. Da se Drejc končno osvobodi materinega pritiska, je spet zasluga ženske, njegove simpatije Tildice. V *Trstu* imamo opravka s podobnim scenarijem, nosilci delovanja so v glavnem moški, največ poguma in s tem legitimacije partizanskega boja pa pokaže ženska, ilegalka Vida, ki jo Nemci aretirajo in hudo mučijo, pa kljub temu nikogar ne izda. Naslednji partizanski film, če gremo kar kronološko, *Trenutki odločitve*, je sicer v prvi vrsti eksistencialistično nabit etični spopad med dvema možema (med doktorjem Korenom in brodarjem), toda na svojem begu iz mesta se doktor zateče v hišo neke ženice, ki podobno predstavlja eno od ključnih točk simbolnega strukturiranja filma, saj s svojo umirjeno, a marljivo in odločno podobo v filmu najizraziteje simbolizira »slovenstvo« kot tako.

Lik matere kot diskretnega, dasiravno očitnega simbola »slovenstva« je sicer v slovenskem partizanskem filmu nasploh zelo pogost. Takšne like lahko vidimo še v filmih *Dobri stari pianino*, *X-25 javlja*, *Balada o trobenti in oblaku*, *Ne joči*, *Peter*, *Čudoviti prah*, delno pa tudi v *Tistega lepega dne*, *Med strahom in dolžnostjo* in *Nasvidenje v naslednji vojni*. Zakaj je ravno mati tako potenten in razširjen simbol »slovenstva«, ki s svojo toplo podporo partizanom gledalcem ves čas prišepetava, da je samo partizanska stran resnično »slovenska«, je seveda vprašanje. Gre nemara za sekularizirano dediščino katolicizma na Slovenskem (kult device Marije), za cankarjanski sindrom, ali za ne samo v Sloveni-

ji običajen konstrukt domovine kot »matere«? Težko je reči. Toda glede na to, da je, kot smo videli, legitimacija NOB v slovenskem partizanskem filmu pretežno nacionalna in da je ključni simbol naroda v tem žanru mati (ženska), verjetno lahko zapišemo, da vloga žensk v obravnavanih filmih ni povsem marginalna. Še posebej, če ta lik beremo vzporedno s tem, kar smo o ženskah zapisali ob filmih *Na svoji zemlji* in *Trst*, ki pa seveda nista osamelca.

V tej navezi je namreč mogoče opozoriti tudi na ženske like v filmu *Tistega lepega dne*, ki ne le da predstavljajo najbolj odločno jedro ne tako zelo tihega slovenskega (predvojenga) nasprotovanja italijanski priključitvi Primorske, temveč tudi zelo odločne značaje, ki v resnici vladajo celi vasi. Lik Pečanke je več kot zgovoren: mimogrede »ukomandira« svojega moža, otroke, Italijane, celo vas... V *Ne joči*, Peter imamo nadalje lik partizanke Magde, ki je v mnogočem sposobnejša in iznajdljivejša od svojih moških kolegov – v filmu konkretno od minerjev Daneta in Lovra –, na koncu pa se celo izkaže, da je v resnici obveščevalni oficir, da je torej tudi formalno nadrejena omenjenima moškima junakoma. V *Nevidnem bataljonu* so junaki otroci, toda medtem ko skupino usmerjajo dečki, se deklice ne pustijo na slepo voditi: ves čas so svojeglave in trmaste. V *Peti zasedi* je situacija podobno na prvi pogled klasično patriarhalna – zgodba nam pripoveduje o konflikth v partizanski enoti (med moškimi!) –, toda v dramatičnem razpletu, ko vodstvo zaradi domnevne izdaje ubije politično neortodoksne partizana, Bregarja, film vendarle zaključi ženska: obtožujoči pogled bolničarke Mije namenjen komandantu in političnemu komisarju, potem ko se izkaže, da je bil Bregar nedolžen, ni le prva odločna kritika partijskega terorja v slovenskem partizanskem filmu, temveč tudi mesto ki vzpostavlja žensko kot tisto moralno avtoriteto, ki vrednoti moška dejanja. V *Sedmini* je nadalje Nikova simpatija Marija tista, ki junaka prisili, da prične kritično opazovati svet okoli sebe, da se pridruži partizanom in postane junak, podobno pa poskuša tudi Ana v *Beguncu*, čeprav ji ne uspe (kljub temu je Ana v filmu edini

res simpatičen lik oziroma značaj, s katerim se identificiramo).

S temi primeri seveda ne želimo sugerirati, da je slovenski partizanski film povsem demokratičen, da so torej ženske na vseh mestih prikazane kot absolutno enopravne moškim. Nikakor ne. Večkrat smo že opozorili, da je slovenski partizanski film v resnici pretežno moški žanr, pri čemer lahko kot najizrazitejša primera izpostavimo *Akcijo*, kjer v celem filmu ni niti enega ženskega lika (res pa je, da v filmu nastopa zelo malo oseb) in *Nasvidenje v naslednji vojni*, ki nekako v skladu z razvpitim mačizmom pisatelja romana (*Menuet za kitaro* Vitomila Zupana), po katerem je bil film posnet, ženske bolj ali manj zvaja na predmete junakovega spolnega poželenja, še posebej izrazito partizanko Kristino za katero se zdi, da plačuje za svoj »greh«, ki je bil v moško-središčnem svetu seveda ta, da je bila preveč emancipirana. Naš argument je v tem kontekstu zgolj ta, da slovenski partizanski film ni povsem linearno, enoznačno moški in da manjša »zastopanost« ženskih likov v filmu še ne pomeni njihove vsesplošne marginalizacije. Da bi ohranili pred očmi vso kompleksnost filmskih pripovedi, je torej nujno, da beremo oba vidika hkrati, tako evidentno dejstvo, da so ti filmi organizirani pretežno okoli moške akcije, kot tudi opazko, da so pogosto ženske tiste, ki v tem žanru strukturirajo filmski simbolni univerzum, pri čemer pa ta širina analitične perspektive seveda nikakor ne pomeni, da sta omenjena vidika v partizanskem filmu nujno povsem uravnotežena. Če bi seštevali, bi v filmih, ki jih v študiji postavljamo pod raziskovalno lupo, zelo verjetno našli več »moških« elementov kot tistih »ženskih«.

Bo pa slika morda vsaj za odtenek bolj jasna, če bomo v razpravo pritegnili še neko drugo vprašanje, namreč kako sta ženskost oziroma moškost v slovenskem partizanskem filmu sploh konstruirani? V kakšnih terminih? Katere asociacije in konotacije se ju držijo? Zgoraj smo premlevali dilemo, vezano na samo prisotnost in pomen moškega oziroma ženskega v teh filmih, toda te stvari same po sebi



– brez kvalitativnega presežka razumevanja kulturnih zgradb spolnih identitet – nujno še ne povedo veliko. Kakšno žensko oziroma moškega torej konstruirajo (naturalizirajo, fiksirajo, esencionalizirajo itd.) slovenski partizanski filmi?

Če znova (simptomatično?) pričnemo pri moških, lahko ugotovimo, da je tudi v tem oziru mogoče identificirati precej jasno razvidno zarezo med partizanskimi filmi tam nekje do sredine šestdesetih let in tistimi kasneje. V prvem obdobju je moškost (ki jo razbiramo predvsem pri glavnih junakih, saj so ravno ti spričo svojega središčnega mesta v filmih načeloma simbolna mesta, s katerimi se identificiramo) konstruirana v smislu nečesa, kar bi lahko označili kot »*ornk desc*«. Popularni diskurz, h kateremu se tu znova zatekamo, je morda moteč, toda ker nas zanimajo popularne identitete, verjetno ravno tak diskurz ponuja najpripravnjše sintagme, s pomočjo katerih je mogoče vstopati v njihov pomenski svet. V kakšnem smislu torej trdimo, da je moška identiteta, ki jo ponujajo slovenski partizanski filmi do sredine šestdesetih let, nekaj, kar je mogoče označiti z nazivom identiteta »*ornk desca*«? Enotavno: moški junaki so praviloma nekoliko starejši (pretežno stari nekje med 40- in 55 let), krepki, zdravi, postavniki, odločni, iznajdljivi in modri možje, ki pogumno kljubujejo vsem preizkušnjam, pred katere jih postavlja delovanje v NOB. To velja tako za Sovo in Staneta v filmu *Na svoji zemlji* kot tudi za Drejca, ko se končno uspe izkoptati iz krempljev svoje »pobožnjakarske« mater (pomenljivo je, da Drejca igra Stane Sever, morda persona, ki najverneje odraža videz in značaj slovenskega »kerlca«, če lahko uporabimo še en popularen izraz), kot tudi za vodjo mestnih ilegalcev v *Trstu*, Boruta (spet ga igra Stane Sever), pa doktorja Korena v *Trenutkih odločitve* (še enkrat Stane Sever), Andreja v *Kali*, Ludvika v *Akciji*, Temnikarja v *Baladi o trobenti in oblaku* ter Daneta in Lovra v *Ne joči, Peter*.

Stvari pa se spremenijo nekje v drugi polovici šestdesetih let. Tipičen moški, ki ga prikazujejo partizanski filmi od tega časa naprej, je praviloma mlajši, vsekakor pa bis-

tveno bolj pomehkužen, zmeden in negotov od svojega predhodnika s časov zgodnjega partizanskega filma. Medtem ko je Bregar v *Peti zasedi* na eni strani kot moški še vedno povsem klasičen slovenski »ornk desc«, njegovo nasprotovanje komunističnemu sektaštvu že postavlja pod vprašaj do tedaj samoumevno enačenje krepkega, zdravega in odločnega moškega s slovenskim narodom in komunizmom (slednji tu izpade iz enačbe), Niko v *Sedmini* je že bistveno »mehkejši« moški, mlad, negotov, sentimental, neodločen,<sup>66</sup> to pa velja tudi za Damjana iz *Onkraj* ter Ernesta iz *Begunca*, do neke mere pa tudi za Golega iz *Čudovitega prahu*, Andreja iz *Moje drage Ize*, Marjana iz *Ljubezni in Doktorja iz, hm, Doktorja*. Posebno poglavje je Berk v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*, sicer (tradicionalno-patriarhalno) samozavesten in odločen, a hkrati mlad, prepotenten in vsaj nekoliko izgubljen, prav tako pa tudi Kozlevčar v *Med strahom in dolžnostjo*, ki je sicer po videzu in »kremenitosti« precej blizu podobi klasičnega slovenskega »ornk desca«, nima pa njegove odločnosti in trdožive upornosti. V bistvu bi lahko rekli, da moškega v slovenskem partizanskem filmu od druge polovice šestdesetih let naprej najlepše simbolizira oče v *Času brez pravljic*: je povsem klasičen slovenski korenjak, vendar ga v resnici sploh ni – cel film sledimo njegovi ženi z otrokoma, ki ga iščejo po gozdovih. Slovenski »ornk desc« je tako zveden skorajda na privid, na fantazmo o narodovi trdoživosti, ki jo je nekje in nekoč zagotavljal odločen moški.

Ampak te stvari smo že nakazovali v razpravi o junaku v slovenskem partizanskem filmu, ki smo jo odpirali v enem od prejšnjih poglavij: opozorili smo, da od druge polovice šestdesetih »klasični« partizanski junak ni več ne »klasični« ne »junak«. V bistvu bi bilo mogoče špekulirati, da je izginevanje klasične »junaškosti« junaka v slovenskem partizanskem filmu od druge polovice šestdesetih let naprej posledica širšega restrukturiranja moškosti, ki se

---

<sup>66</sup> Morda nekeje v smeri takrat (film je iz leta 1969) popularne post-hipijevske moške identitete (znane pod nazivom *mellow man*), ki jo je najbolj prepoznavno utelešal precej feminilni popularni glasbenik Neil Young.

zgolj odraža tudi v slovenskem partizanskem filmu, če bi ne bilo precej očitno dejstvo, da takšnega restrukturiranja v slovenski družbi nekje do druge polovice devetdesetih let skorajda ni bilo. Gre torej nemara tudi tu za razloge, ki smo jih omenjali v poglavju o partizanskem junaku? Ali morda za relativno »šibkost« slovenske moške identitete, ki izhaja iz tega, da je bilo zgodovinsko gledano slovensko meščanstvo vedno maloštevilno in šibko, kmečka populacija, na kateri je konec koncev simbolno utemeljen tradicionalni konstrukt »slovenskosti«, pa je bila tako pogosto v ekonomskih zagatah, da niti ni uspela proizvesti konstruktua suverena moškega »gospodarja« hiše z vso spremljajočo patriarhalno navlako? Slovenska literatura nam denimo pogosto priča o tem, da so v drugi polovici 19. stoletja množično propadale kmetije, pri čemer so se moški praviloma zapili,<sup>67</sup> skrb za otroke in kar je od imetja ostalo pa so prevzele ženske. Kar seveda pomeni, da vsaj v nekem nezanemarljivem segmentu zgodovine ljudi s tega prostora enostavno ni bilo strukturnih pogojev za koherentno reprodukcijo patriarhalne ideologije, preigravane na arhetipskih podobah »suverena« moškega (moža) in podrejajoče se ženske.

To je nemara en vidik, vzroki za relativno krhkost spolne identitete slovenskega moškega so verjetno kompleksnejši, ampak kot rečeno, ne zastavljamo si naloge razrešiti vseh dilem v zvezi s tem, saj nas zanima predvsem fenomen slovenskega partizanskega filma. In kako so v tem žanru kot protipol moškim konstruirane ženske?

Vsekakor bistveno bolj koherentno kot moški. Od samih začetkov pa do konca slovenskega partizanskega filma so ženske razmeroma konsistentno konstruirane v navezi z različnimi označevalci, ki se po pravilu stekajo nekje v smeri podobe ženske kot predane, zanesljive, tople (a ne vročičnočustvene), skrbne, marljive in tihe *matere*, tako v smislu dejanskih, bioloških mater kot v smislu deklet, ki sicer še niso matere, a se v njihovih očeh že vseskozi

---

<sup>67</sup> Ali, nenazadnje, kot nam priča Cankar, izselili.

iskrijo podobe otrok, ki jih bodo imele z junaki (ki jim v filmih seveda ljubeče stojijo ob strani). Primerov je v tem smislu sila veliko: Stanetova mati, Tidlica in druge vaščanke v filmu *Na svoji zemlji*, Vida v *Trstu*, bolniška sestra Marija v *Trenutkih odločitve*, Anuška v *Dobrem starem pianinu*, Ana v *Kali*, tajnica Kramerjeva v *X-25 javlja*, Temnikarica v *Baladi o trobenti in oblaku*, bolničarka Mija v *Peti zasedi*, Marija v *Sedmini*, Anja v *Onkraj*, Ana v *Beguncu*, Kozlevčarjeva v *Med strahom in dolžnostjo*, Lenka v *Cristophorosu* in mati v *Času brez pravljič*.

Toda relativna konsistentnost tega vzorca, ki se skozi vse obdobje slovenskega partizanskega filma ne spremeni, v že nakazanem smislu ne pomeni nujno enoznačne redukcije »normalne« ženskosti na možu poslušno mater njegovih otrok. Ženske so resda pretežno konstruirane v nekem najširšem materinskem diskurzu, toda njihovo materinstvo (obstoječe ali šele nakazujoče se) ne pomeni tudi njihove avtomatične podrejenosti moškim. Prej nasprotno: ženske-kot-matere so praviloma samostojne, odločne, suverene, prevzemajo iniciativo in podobno, v nekaterih primerih bi bilo mogoče celo zatrditi, da zasedajo prostor, ki je običajno v filmu, ki reproducira patriarhalne stereotipe,<sup>68</sup> rezerviran za moškega, prostor nosilne akcije (Anuška v *Dobrem starem pianinu*, Pečanka v *Tistega lepega dne*, Magda v *Ne joči, Peter*, Ana v *Beguncu*, mati v *Času brez pravljič*).

Pri čemer pa – spet ponavljamo nekaj, kar je bilo že rečeno – tega momenta vendarle ne smemo brati preveč določno: ženske v slovenskem partizanskem filmu vendarle niso posnete z mislimi na feministično politično agendo in v tem smislu tudi niso popolnoma emancipirana bitja. Izjema je morda le partizanka Magda v filmu *Ne joči, Peter*, ki v resnici predstavlja neke vrste AFŽ-jevski ideal »osvojenih« socialistične ženske, vse ostale pa so v glavnem sicer relativno suverena bitja, nikakor pa ne resnično ena-

---

<sup>68</sup> Kamor brez dvoma sodijo tudi vojni filmi, s tem pa tudi – kljub vsej svoji neortodoksnosti v tem oziru – slovenski partizanski filmi.

kopravne z moškimi. Nenazadnje imamo tudi primere, kjer so ženske še povsem tradicionalno reducirane bodisi na povsem odvisna bitja bodisi na podobo samostojnih in svojeglavih deklet, ki pa so ravno zaradi svoje samostojnosti kaznovane tako, da so postavljene v nek »histeričarski« interpretativni okvir (Kristina iz *Nasvidenje v naslednji vojni* in Mira iz *Dediščine*). V skladu s tem bi bilo mogoče zaključiti, da relativna ambivalentnost odnosov med spoloma v slovenskem partizanskem filmu v smislu odsotnosti neke povsem enoznačne hierarhizacije oziroma dominacije ni toliko posledica politično korektnega diskurza, ki bi ga želeli preigravati ti filmi (če bi bila, potem verjetno ne bi bilo zdrsov v skorajda odkrito moško-šovinistično reprezentacijo), čeprav je sledove tega diskurza na nekaterih mestih mogoče razbrati, temveč prej posledica širše kompleksnosti in ambivalentnosti konstrukcije spolnih identitet v kulturnih okoljih, ki jih danes običajno postavljamo pod skupni naziv Slovenija. Tu stvari seveda nikakor niso simetrične, moški tudi v slovenskih kulturah običajno povsem standardno dominirajo, toda stvari po drugi strani spet niso povsem hierarhizirane.



## Sklep

Spričo razmeroma omejenega obsega knjige, ki jo držite v rokah – mišljena je kot *kratek* spoprijem z nekaterimi ključnimi značilnostmi reprezentacije v slovenskem partizanskem filmu –, v tekstu ni bilo prostora za podrobnejši premislek implikacij ugotovitev, ki smo jih nizali. V zelo poglobljene interpretacije pa se ne bomo spuščali niti sedaj, v sklepnem delu, kajti namen knjige ni avtoritativno pojasnjevanje ponavljajočih se vzorcev reprezentacije v tem žanru, temveč v prvi vrsti sama njihova identifikacija. Kljub temu pa je mogoče v navezi z nekaterimi premisleki, ki smo jih v prejšnjih poglavjih pripenjali različnim ugotovitvam, vsaj nakazati nekaj najsplošnejših značilnosti režima reprezentacije v slovenskem partizanskem filmu.

Prva od teh bi bila, da slovenski partizanski film resda kroži okoli temeljne binarne opozicije med partizani in Nemci, pri čemer so prvi praviloma upodobljeni v razmeroma tesni navezi z nizom označevalcev, ki sugerirajo njihovo vsesplošno »dobroto« in »toplino«, medtem ko so Nemci sistematično fiksirani na točkah »hladnosti« in analognosti »stroju«, da pa je v resnici temeljna binarna napetost oziroma ideološki konflikt, ki ga ti filmi preigravajo (in pristransko razrešujejo), napetost med partizani in »domačimi izdajalci«. Nemci oziroma natančneje nemška okupacijska vojska v tem smislu predstavlja zgolj bolj ali manj zunanjo, nespremenljivo okoliščino, ki je tu predvsem v funkciji tega, da se partizanska stran vzpostavlja kot »junška« oziroma kot »resnični branik slovenskosti«, resnični sovražnik, ki ga je potrebno premagati, pa ostajajo vse tiste politične grupacije na Slovenskem, ki se niso strinjale z NOB in ki so bile po vojni označene kot »izdajalske«.

S tem v zvezi smo ugotovili – in to je potrebno še enkrat poudariti, saj gre za morda najpomembnejšo vse-

binsko značilnost slovenskega partizanskega filma na neki temeljni ravni produkcije pomena –, da slovenski partizanski filmi ideološki konflikt med politično levico in desnico, kot se je v Sloveniji do skrajnosti zaostрил med drugo svetovno vojno, razrešujejo po ovinku, s pomočjo uzurpacije ideologije nacionalizma. S tem so seveda v svojem času zgolj nadaljevali tradicijo, ki jo je v tej smeri že med vojno uspešno nakazala OF oziroma Komunistična partija, saj je šele z močno »slovensko« obarvano noto borbe proti okupaciji partizanski boj pričel preraščati izhodiščne levo-radikalne okvire, vsekakor pa ta poteza ni bila uspešna zgolj pri legitimizaciji NOB in povojnega enostrankarskega sistema, temveč predstavlja tudi eno od pomembnih posebnosti slovenske različice širšega žanra partizanskega filma.<sup>69</sup> Slovenski partizanski film je na manifestni ravni torej predvsem film o boju »slovenskega naroda« proti tujemu okupatorju, pri čemer pa njegovo prikazovanje partizanov kot »zavednih« Slovencev in vzporedno diskreditiranje političnih in vojaških skupin, ki so nasprotovale partizanom, kot »domačih izdajalcev« v resnici pomeni, da pri tej produkciji ne gre zgolj za kinematsko preigravanje bolj ali manj klasičnih nacionalističnih fantazem, saj je vsaj toliko kot to pomembna tudi tiha legitimacija partikularne komunistične interpretacije dogodkov med drugo svetovno vojno na področju Slovenije, ki se dogaja s pomočjo enačenja komunističnega pogleda s tistim narodovim. V tem kontekstu je seveda razumljiva tudi reprezentacija »domačih izdajalcev«, ki so fiksirani kot »slabi«, in to pretežno na točkah, ki sugerirajo, da so »slabi« pred-

---

<sup>69</sup> Vsaj kolikor so stvari avtorju znane. Za kakšne zelo dokončne ugotovitve v tej smeri bi bilo potrebno podrobneje analizirati še druge tradicije partizanskega filma, nenazadnje tudi sovjetsko, saj je bila tudi v Sovjetski zvezi vojna proti Nemcem močno nacionalistično obarvana (konkretno od jeseni leta 1942 naprej, ko je Stalin ugotovil, da morale vojakov zgolj z neskončnim reproduciranjem floskul polne partijske retorike ne more dvigniti). Mnogi opozarjajo, da je bila prav mobilizacija Ssvjetske vojske okoli koncepta naroda oziroma domovine v resnici tista, ki je omogočila dramatičen zasuk vojne sreče v zimi 1942–43, tako da bi bilo zanimivo videti, kako je nacionalistični moment preigran v tistih sovjetskih filmih, ki se dotikajo zgodovine njihovega partizanskega boja.



vsem zato, ker so »slabi Slovenci« (kot »nezdravi«, kot »voljni okupatorjevi pomagači« ipd.).

Analogno Nemcem kot neki zunanji »motnji«, ki ne predstavlja nikakršne ideološke grožnje, ki bi jo bilo potrebno razrešiti ali eliminirati, so predstavljeni v slovenskem partizanskem filmu tudi Italijani. Za razliko od Nemcev Italijani sicer nikjer niso predstavljeni kot zelo resna vojaška grožnja, ostaja pa med obojimi očitna vzporednica v tem, da so oboji ideološko povsem nenevarni in da so reprezentirani povsem stereotipno: prav tako kot Nemci so tudi Italijani od začetka do konca ujeti v določujoč niz označevalcev, ki jih zaznamuje ne glede na možne, če ne že zelo verjetne raznovrstne izjeme.

Enobarvnost reprezentacije brez omembe vrednih izjem smo identificirali tudi pri prikazih »domačih izdajalcev«, tako da je mogoče ugotoviti, da od večjih kolektivov, ki se redno pojavljajo v slovenskem partizanskem filmu, zgolj partizani niso reprezentirani povsem enoznačno: v drugi polovici šestdesetih let se podoba »klasičnega« partizanskega junaka skrha, saj postane negotov, zmeden, šibak ali pa ga celo ni. Od kod transformacija, oziroma kaj pomeni, je težko reči. V tekstu smo iskali odgovore v slovenski literarni tradiciji, v popularnosti lika anti-junaka, ki se v referenčni tuji filmski produkciji pojavi prav nekje v drugi polovici šestdesetih let, razmišljali smo, da je to morda točka artikulacije vsaj posrednega dvoma v predpisano interpretacijo NOB, nenazadnje pa smo nakazali, da ni nemogoče, da je taka reprezentacija povezana s kompleksnostmi konstrukcije spolnih identitet v slovenskih kulturah. Tu lahko zgolj ponovimo, da je to zgolj nekaj od verjetno več dejavnikov, ki so vplivali na premik pri reprezentaciji partizanov, ampak kot nastavki za morebitne temeljitejše raziskave na to temo verjetno stojijo.

V zvezi z različnimi identitetami, ki smo jih v slovenskem partizanskem filmu identificirali kot relevantne, lahko povzamemo, da konstrukcija »slovenskosti« do druge polovice šestdesetih let relativno koherentno reproducira do nedavnega dominantne vzorce lociranja narodo-

vega »bistva« na točkah »topline« in »pristine povezanosti z naravo«, kasneje pa prične pogumno vključevati izrazito urbane poudarke, resda neredko v navezi s tradicionalnim slovenskim razumevanjem urbane teksture kot »majhnega mesta«. Reprezentacija »južnjakov« je nadalje skorajda v celoti ujeta v okvire uradnega diskurza o »bratstvu in enotnosti« danes bivših jugoslovanskih narodov, medtem ko je reprezentacija spolne razlike bolj kompleksna, saj je mogoče ugotoviti, da se v slovenske partizanske filme na tej osi odtiskujejo različne ideologije, vrednote, konstrukti in stereotipi, ki na najsplošnejši ravni pomenijo, da moški v žanru sicer dominirajo, a ne vedno in ne enoznačno.

V skladu s povedanim spis zaključujemo z ugotovitvijo, da so slovenski partizanski filmi v osnovi teksti, ki so polni ideoloških sklicev in funkcij (prva od teh je seveda sama legitimacija NOB), da pa niso – prav tako kot čas, v katerem so nastajali – ne ideološko ne formalno ne kakorkoli drugače povsem linearni in brezbarvni. Na svoj način so zabavni, mestoma še vedno atraktivni (*Trenutki odločitve*, *X-25 javlja*, *Peta zaseda*, *Nasvidenje v naslednji vojni*, *Ljubezem* – če navržemo le nekaj očitnih primerov – še vedno stojijo kot odlični filmi), vsekakor pa v njih nikakor ne manjka raznovrstnih elementov, ki se, nekateri bolj, drugi manj, izmikajo pokornemu reproduciranju predpisanih ideoloških stereotipov.

To je sicer zaključek, do katerega smo prišli iz naše specifično izostrene raziskovalne optike, kakšna druga ostritev bi nemara peljala v drugo smer. Toda pri analizi nam, kot že rečeno, niti ni šlo za to, da bi prišli do nekih »veljavnih«, dokončnih sodb o partizanskem filmu oziroma njegovem pomenu: raziskava, ki smo jo izpeljali, je v prvi vrsti namenjena opozarjanju na pomemben, žal pa prehitro pozabljen, segment kulturnega ozvezdja, po katerem se dnevno potikamo, na jugoslovansko/slovensko popularno kulturo iz časa socializma. Danes se tega nemara ne zavedamo, toda ta kultura je verjetno ena unikatnejših, kar se jih je kdajkoli pojavljalo na teh prostorih.

## LITERATURA

- Althusser, L. 2000: Ideološki aparati države. V *Izbrani spisi*. Ljubljana: \*cf.
- Andrew, D. 2002: Casque d'or, casquettes, a cask of ageing wine: Jacques Becker's Casque d'or (1952). V Hayward, S. in Vincendeau, G. (ur.), *French Film: Texts and Contexts*. 2nd edition. London: Routledge, 112–126.
- Barker, C. 2000: *Cultural Studies. Theory and Practice*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Barthes, R. 2000: Myth Today. V Sontag, S. (ur.), *A Roland Barthes Reader*. London: Vintage, 93–139.
- Drnovšek, M in Bajt, D. (ur.). 1997: *Slovenska kronika 1941–1995*. Ljubljana: Nova revija.
- Fanon, F. 2002: The negro and psychopathology. V du Gay, P., Evans, J. in Redman, P. (ur.), *Identity: A reader*. London: Sage Publications, 202–221.
- Ferenc, T in Repe, B. 1997: *Okupacijski sistemi na Slovenkem: 1941–1945*. Ljubljana: Modrijan.
- Foucault, M. 2001: *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Furlan, S., Kavčič, B., Nedič, L. in Vrdlovec, Z. (ur.). 1994: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Furlan, S. 1994: Kratka predstavitev slovenskega celovečernega filma. V Furlan, S., Kavčič, B., Nedič, L. in Vrdlovec, Z. (ur.), *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 7–15.
- Gabrič, A. 1995: *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Gradišnik, J. 1967: *Slovenščina za Slovence*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- Hall, S. 2000: The work of representation. V Hall, S. (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 13–74.
- Hall, S. 2000a. The spectacle of the 'other'. V Hall, S. (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications, 223–290.
- Hamilton, P. 2000: Reperesenting the social: France and Frenchness in post-war humanist photography. V Hall, S. (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 75–150.
- Higgins, J. 1999: *Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism*. London: Routledge.
- Komelj, M. 1998: Umetnost med obema vojnama. V: Trenc – Freljih, I. (ur.), *Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 262–291.
- Kučan, A. 1998: *Krajina kot nacionani simbol*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Kuhar, R. 2003: *Medijske podobe homoseksualnosti; Analiza slovenskih tiskanih medijev od 1970 do 2000*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Lešnik, D. 1995: Slovensko partizanstvo. V: Lešnik, D. in Tomc, G., *Rdeče in črno: Slovensko partizanstvo in domobranstvo*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 9–110.
- Mairowitz; d. Z in Korkos, A. 1998: *Camus for Beginners*. Cambridge: Icon Books.
- Munitić, R. 1974: *Živjet će ovaj narod. Jugoslavenski film o revoluciji*. Zagreb: RK SOH in Publicitas.
- Phillips, P. 1999: The Film Spectator. V Nelmes, J. (ur.), *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge, 129–159.
- Pirjevec, D. 1997: Na poti k novemu romanu. V Robbe-Gillet, A. *Videc*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 5–69.

- Prunk, J. 2004: Čas bi bil, da bi politika zgodovino prepustila zgodovinarjem. *Sobotna priloga Dela*. (14. 2. 2004): 15–16.
- Sarbin, T. R. In Kitsuse, J. I. (ur.) 1994: *Constructing the Social*. London: Sage Publications.
- Stankovič, P. 2002: Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V Debeljak, A., Stankovič, P. Tomc, G. in Velikonja, M. (ur.), *Cooltura. Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba, 11–70.
- Strinati, D. 1998. *Introduction to Theories of Popular Culture*. London in New York: Routledge.
- Šaver, B. 2004. *Planinske podobe slovenstva in kulturni pomen Triglava*. Ljubljana: FDV (magistrska naloga).
- Virk, T. 1997. Dušan Prijevec in slovenski roman. *Literatura*, 9: 67–68, 76–101.
- Weedon, C. 1994: Feminism & the principles of poststructuralism. V Storey, J. (ur.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 170–182.
- Woodward, K. 1997: Concepts of identity and difference. V Woodward, K. (ur.), *Identity and Difference*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications, 7–62.



## KAZALO

Uvod .....	11
Reprezentacija .....	15
Reprezentacija in družbena moč .....	19
Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu .....	39
O analizi .....	39
Osi reprezentacije .....	50
– <i>Partizani</i> .....	50
– <i>Nemci</i> .....	60
– <i>Italijani</i> .....	66
– » <i>Domači izdajalci</i> « .....	70
– <i>Legitimacija NOB</i> .....	77
– » <i>Slovenskost</i> « .....	83
– » <i>Južnjaki</i> « .....	91
– <i>Ženskost in moškost</i> .....	94
Sklep .....	105







