

Reprezentacija slovenskosti v slovenskem partizanskem filmu

1. UVOD

Malo je žanrov v zgodovini filma, ki so doživeli tako velike oscilacije v prisotnosti na filmskih platnih, kot jih je doživel slovenski partizanski film. Nekaj, kar je bilo v letih socializma tako rekoč absolutni standard, predpisan in vsepovsod pojavljajoč se niz podob o trpljenju junaškega naroda v času okupacije med drugo svetovno vojno, je po demokratizaciji družbe konec osemdesetih let romalo naravnost na smetišče filmske in kulturne zgodovine, od koder ga redko in zgolj bežno k živim obudi zgolj kakšna retrospektiva v čast katerega od režiserjev, ki ima v svojem opusu tudi film ali dva iz tega žanra. Toda prav tako kot je bila obsedenost s partizanskimi filmi nekoč pretirana, je danes njihova vsesplošna pozaba nepotrebna. Ne le, da je v tem okviru nastalo lepo število solidnih, celo zelo dobrih filmov, ki bi jim veljalo namenjati več pozornosti, za raziskovalce, ki jih zanima slovenska kulturna krajina na začetku tretjega tisočletja, so slovenski partizanski filmi pomembni tudi v širšem kulturološkem smislu, in to na več ravninah. Od te, da so lep primer analitično vedno zanimive, razmeroma "avtentične"¹ lokalne kulture, enkratna točka srečevanja različnih formalnih, ideoloških, tehničnih in drugih fragmentov tako zahodne popularne kulture kot tudi socialistične estetike, lokalnih kulturnih referenc in podobno, do te, da prek različnih usedlin pomenov in samoumevnosti, ki so jih producirali, še danes v marsičem zaznamujejo kulturno, 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, denimo)).

V skladu s tem bomo v pričujočem tekstu poskusili prebiti praktično, pa tudi teoretsko tišino o slovenskem partizanskem filmu ter ga nasloviti z vidika ene od danes v kulturnih (ter filmskih) študijah najbolj uporabljanih perspek-

¹ V kulturnih študijah je koncept avtentičnosti takorekoč anatemat. Kljub temu pa ga tu uporabljamo – zdi se, da je v tem kontekstu vsaj do neke mere smiseln.

tiv, analize *reprezentacije*. Vprašanje, ki se postavlja iz te optike, je, kako partizanski filmi reprezentirajo različne identitete in kakšni so širši družbeni in ne-nazadnje tudi politični pomeni takšnih reprezentacij. V resnici zanimiv nastavek, toda ker je v tej splošni obliki preširok za obseg pričujočega spisa, ga bomo zožili, in sicer tako, da se bomo osredotočili na analizo reprezentacije ene same identitete, *etnične*. Raziskovalno vprašanje v tej smeri ostrimo v smeri zanimanja za strukturne pravilnosti prikazovanja, s tem pa tudi naturaliziranja specifičnih podob *slovenskosti* v slovenskem partizanskem filmu, kar pomeni, da nas zanima, ali so kakšni segmenti slovenske kulturne, pa tudi naravne krajine sistemsko uporabljani kot označevalci slovenskosti in ali so kakšni drugi vzporedno temu strukturno pravilno izpuščeni, spregledani oziroma, če je tako, kateri konkretno se uporabljajo, kateri izpuščajo, s kakšnimi konotacijami in kulturološkimi implikacijami, kakšno podobo "naravne" slovenskosti slovenski partizanski filmi s tem producirajo in podobno.

Skratka, zanima nas, kako slovenski partizanski filmi (če sploh) z različnimi režimi reprezentacij konstruirajo slovenskost. Da pa bi lahko odgovorili na to vprašanje, se moramo najprej opremiti z ustreznim konceptualnim aparatom.

2. REPREZENTACIJA

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, ne nazadnje tudi pri nas. Za razumevanje koncepta je vsekakor nujno poznavanje vsaj grobih osnov teoretskega okvira, ki stoji v njegovem ozadju, tako imenovanega *konstruktivizma*. Ta zaznamuje največji del kulturološkega raziskovanja v zadnjem desetletju ali dveh, zelo poenostavljeno rečeno pa gre za pomemben epistemološki rez, ki se je zgodil z delom (predvsem) francoskih poststrukturalistov, ki so odločno prekinili s še pred kratkim 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 sistemske logike (za več o tem glej na primer Giddens, 1977/1989). Poststrukturalisti, kot so Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida in drugi, so namreč oblikovali niz argumentov, ki se vsi stekajo 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 v negotovost 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 nekakšno neosebno strukturo, saj se tudi različni strukturalni vidiki iz poststrukturalističnega zornega kota kažejo kot nekakšen diskurzivni učinek (čeprav ne nujno kot povsem pasivna spremenljivka – Foucault je denimo izrecno opozarjal, da diskurzi nastajajo šele v različnih institucijah).

Iz poststrukturalistične (oziroma, konsekventno, konstruktivistične) perspektive 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, 1969/2001: 51–55; Hall: 2000; Sarbin in Kitsuse, 1994), za naše povsem shematične in uvodne pomena 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 diskurzi² *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 – prek 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 oblikuje jezik (in ne nasprotno). 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, da so nam stvari (predmeti, osebe, dogodki itd.) dostopni *vedno šele* prek različnih diskurzov, ki nam vse to šele oblikujejo (interpretirajo) v neke nam smiselne, pomenljive celote. Vse, kar je zunaj 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 naseljujemo, ampak medtem ko je resničnost v jeziku vedno konstruirana – kot pravi de Saussure – *arbitrarno* (v nekem jeziku/kulturi je takšna, v drugem drugačna, odvisno od arbitrarne igre srečevanja označevalcev in označencev), se to nikoli ne dogaja povsem neodvisno od relacij družbene mo-

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

či v nekem zgodovinskem trenutku. Že Barthes je prepričljivo pokazal (glej: Barthes, 1956/2000: 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 gospodarstvo.

Vse to omenjamo, ker se v tej luči začenja vprašanje reprezentacije zastavljati kar samo od sebe: če 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 pripomorejo 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, kakršna 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 preprosto ta, da jo praviloma predstavljajo na način, ki privilegira (naturalizira, legitimira itd.) neko zelo konkretno, nikakor pa ne naravno ali edino mogočo 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.

Nekaj podobnega bomo poskusili v nadaljevanju na ravni analize specifične etnične identitete, slovenskosti, v slovenskem partizanskem filmu, pri čemer pa se naše razmišljanje ne bo toliko usmerjalo na identifikacijo različnih političnih implikacij morebitnega konsistentnega vzorca reprezentacij slovenskosti, saj je treba pred takšno razpravo najprej sploh ugotoviti, ali takšen konsistenten vzorec reprezentacij sploh obstaja. Skratka: razmišljanje o morebitnih političnih implikacijah morebitnega režima reprezentacij slovenskosti puščamo za kdaj drugič, na tem mestu postavljamo zgolj vprašanje, ali sploh obstaja kakšna strukturna pravilnost prikazovanja slovenskosti v slovenskem partizanskem filmu in če obstaja, kakšna je in kaj pomeni v nekem bolj osnovnem kulturološkem smislu. Vsekakor pri tem izhajamo iz strogo konstruktivistične podmene, da tako kot druge identitete (in v nasprotju s tem, kar nas učijo v šolah, poslu-

šamo v medijih itd.) tudi etnična ni naravna, temveč zgolj diskurzivni konstrukt, ki šele nastaja v različnih mrežah označevanja. Kako torej slovenski partizanski filmi *konstruirajo* slovenskost?

3. REPREZENTACIJA ŽENSKOSTI IN MOŠKOSTI V SLOVENSKEM PARTIZANSKEM FILMU

3. 1. O analizi

Predmet analize je slovenski partizanski film, konkretnije *vsi slovenski celovečerni filmi, ki se v kakšnem pomembnejšem segmentu dotikajo druge svetovne vojne pri nas*. Slednje poudarjamo, kajti je kar nekaj filmov na meji: njihova vsebina in dogajanje nista nujno tesno vezana na čas tako imenovanega narodno-osvobodilnega boja,³ čeprav vključujejo 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 tem najširšem, najbolj inkluzivnem merilu, dasiravno vsaj nekateri od njih niso "partizanski" v nobenem, še tako širokem pomenu (*Tistega lepega dne* Franceta Štiglica (1962), *Christophoros* Andreja Mlakarja (1985) in *Dediščina* Matjaža Klopčiča (1984), v marsičem 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);

³ 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) vojne; različne rešitve v različnih regijah ...), tako da frazo uporabljamo z zadržki, čeprav je po drugi strani brez dvoma koristna spricho jasnosti referenta, na katerega se nanaša.

Sedmina (Matjaž Klopčič, 1969);
Onkraj (Jože Gale, 1970);
Begunec (Jane Kavčič, 1973);
Čudoviti prah (Milan Ljubič, 1975);
Med strahom in dolžnostjo (Vojko Duletič, 1975);
Draga moja Iza (Vojko Duletič, 1979);
Na svidenje v naslednji vojni (Živojin Pavlovič, 1980);
Dediščina (Matjaž Klopčič, 1984);
Ljubezen (Rajko Ranfl, 1984);
Christophoros (Andrej Mlakar, 1985);
Doktor (Vojko Duletič, 1985);
Čas brez pravljič (Boštjan Hladnik, 1986);
Živela svoboda (Rajko Ranfl, 1987).

V teh filmih⁴ bomo z metodo razbiranja prikazov slovenskosti in njihovih konotacij poskusili identificirati režim reprezentacije slovenskosti v slovenskem partizanskem filmu, pri čemer pa poudarjamo, da bomo – kolikor je to le mogoče – poskusili držati ob strani vse zadrege, ki v Sloveniji še vedno obstajajo v zvezi s pomenom in smislom t. i. NOB. Tukaj nas zanimajo zgolj filmi o nekem obdobju, ne kakšno je to obdobje “v resnici” bilo.

3. 2. Prikazi slovenskosti

Podrobna analiza vseh slovenskih partizanskih celovečernih filmov kaže, da je v resnici mogoče razbrati konsistenten vzorec predstavljanja slovenskosti v slovenskem partizanskem filmu, in to na dveh ravninah. Na prvi imamo opravka z zelo vztrajnim reprezentiranjem slovenskih junakov, s tem pa posredno slovenskega nacionalnega bistva oziroma slovenskosti, v terminih vsesplošne “topline”, na drugi pa – nekoliko bolj zapleteno – za preigravanje nekaj povezanih binarnih opozicij (narava/kultura, vas/mesto ipd.) na način, ki nekako do druge polovice šestdesetih let 20. stoletja izpostavlja prvi termin v opozicijah, v času po tem pa drugega. Poglejmo podrobneje.

Ker so slovenski partizanski filmi (očitno) filmi o partizanih in ker partizanske partizanski filmi (spet zelo očitno) predstavljajo kot nesporne junake, kot “dobre fante (in dekleta)”, je za pričujočo analizo pomembno, da so partizani v slovenskem partizanskem filmu zelo konsistentno reprezentirani kot “dobri”

⁴ 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: le drugačno je.

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 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 številnih svojih značilnostih tudi sodijo, ponavadi (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 letih pred slovensko osamosvojitvijo leta 1991 se je namreč v Sloveniji oblikovala močna nacionalna samopodoba, ki je bila strukturirana predvsem 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 bili v minulih desetletjih 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 nekakšen zgodovinski dokument spominja na drugačno samorazumevanje slovenskosti, pa je lepa priča tega dejstva.

Bolj kompleksen kot fiksiranje slovenskega "bistva" na točki neke (pan- ?) slovanske topline pa je vzorec konstrukcije slovenskosti na ravni binarne opozicije vas/mesto (narava/civilizacija ipd.). Tu gre za to, da slovenski partizanski filmi nekako do konca šestdesetih let 20. stoletja izrazito enostransko konstruirajo slovenskost v tesni navezi z mrežo označevalcev, ki sugerirajo "pristen stik z naravo", po tem pa pridobivajo precej izrazit, vsekakor skorajda diametralno nasproten urbani značaj. Ampak gremo po vrsti, najprej slovenskost kot nekaj, kar je tesno povezano z naravo.

V nasprotju s številnimi drugimi narodi, ki svoje samorazumevanje temeljijo na svoji "kultiviranosti", "civilizaciji", urbani oziroma kulturni dediščini in podobnem, je pri procesih konstruiranja slovenske nacionalne identitete mogoče zaslediti vztrajno pojavljanje podobe o Slovencih kot narodu, ki je v svo-

jem bistvu vezan predvsem na naravo, delno neposredno, delno prek podmene o "zdravih" kmečkih koreninah slovenstva. Ta podoba nastopa 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, če 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 eno "kulturno", zvezde Celjskih grofov), v filmih, ki pogosto fetišizirajo naravo (prva dva slovenska celovečerna filma, *V kraljevstvu zlatoroga* (Janko Ravnik, 1931) in *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932) sta gorniška, polna naravo občudujočih 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 idealiziranega družinskega življenja na samotni kmetiji, ki so tako rekoč obvezno ikonografsko ozadje na videospotih žanra slovenske narodnozabavne glasbe, in tako naprej, naštevati bi bilo mogoče brez konca.

Skratka: razvidno je, da je ena 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). V tem kontekstu je mogoče ugotoviti, da slovenski partizanski filmi lepo podpirajo/reproducirajo takšen (širši) konstrukt slovenskosti, toda, kot rečeno, le tisti, ki so bili posneti nekako do konca šestdesetih let.

Paradigmo v tem kontekstu odpira prvi slovenski partizanski celovečerni film, *Na svoji zemlji*, ki v zelo stereotipni maniri fiksira slovenskost na točki "pristne", z naravo povezane vaške skupnosti (konkretno v Baški grapi). Slovenci so tako 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 zlohoten del slovenskega občestva, temveč tudi, da je njihova zgodovinska zmota

(oziroma vsaj zmota njihovih poveljnikov, ki pa očitno zavajajo tudi svoje preprostejše podrejene) vsaj do neke mere posledica izgubljenega stika s "pravi" slovenskim kmetiskim bistvom, ki so ga zavrgli v imenu lažnega blišča mestnega življenja in izobrazbe.⁵

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 – 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 vztrajnost v slovenski imaginaciji pa zadnji stavek deklice Lotti: "Nekje mora biti tista dolina!". V *Kali* pa 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 začne delati v mestu, toda kmalu tudi ona ugotovi, da mesto vendarle "ni tako lepo". Film v tem pogledu slovenskost zelo odločno fiksira na točki planin, narave in kmetov, kar poudarjajo tudi številni bolj subtilni kinematski prijemi, od idealiziranih posnetkov narave in kmetškega življenja do avtoritarnega komentatorjevega glasu, ki nam pravi, da je "divjina svoboda".

Tem filmom bi lahko prišteli še tiste, ki narave oziroma domnevnega slovenskega kmetškega 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 vasi, *Ne joči*, *Peter* prikazuje preproste (kmečke?) slovenske junake, ki se (v nasprotju z Nemci) odlično znajdejo v naravnem okolju ... Tu sicer imamo nekaj izjem, *Akcija* je občasno prav klavstrofobično 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 prevladujoči vzorec v slovenskem partizanskem filmu nekje do sredine šestdesetih let je vendarle precej blizu dominantnemu konstruktu 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 pozneje. Nekako od druge polovice šestdesetih let paradigmatsko enačenje slovenstva z naravo izgine, narava ostaja le še kot nema, bolj kot ne grozeča sila, kjer junaki tavajo ne po svoji volji (*Onkraj*, *Begunec*, *Čudoviti prah*, *Na svidenje*

⁵ 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.

v naslednji vojni, *Čas brez pravljič*), hribov ne vidimo več, kmečko življenje pa je izgubilo ves svoj čar (*Peta zaseda*, *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 rodu (*Peta zaseda*, *Sedmina*, *Onkraj*, *Begunec*, *Draga moja Iza*, *Na svidenje v naslednji vojni*, *Ljubezen*, *Dediščina*, *Doktor*), pri čemer niti ni tako zelo bistveno, da ti niso več tako enoznačno slabi, kot so bili prej;⁶ resnični premik nastane v sami teksturi filma, ki je postala prepoznavno urbana. Prizorišča, ozadje, kulturne reference in podobno, vse to sedaj postane izrazito mestno, kar ne daje slovenskemu partizanskemu filmu tistega časa zgolj neke posebne atmosfere, temveč tudi postavlja vprašanje samega dominantnega konstrukta slovenskosti kot take. Kaj se je torej zgodilo s samoumevnim enačenjem slovenskosti in narave?

Domnevati je mogoče, da se je v drugi polovici šestdesetih let začelo prestrukturiranje slovenske samopodobe, proces, ki sicer še ni končan (glede na številne kulturne indikatorje v slovenskem vsakdanu, ki smo jih omenjali prej), je pa nekje na svoji poti. V tistem času se je namreč začela oblikovati nova prostorska realnost, ki je izhajala iz tega, da so slovenska mesta po nekaj desetletjih ponovno začela pridobivati prepoznavno mestni/meščanski značaj (med in po vojni močno okrnjen zaradi izseljevanja Nemcev in Italijanov, navsezadnje 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 tradicionalno 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 identiteta ni mogla ponuditi veliko uporabnih točk smiselne orientacije v svetu. V tem pogledu lahko torej domnevamo, da se je ravno neka-ko v šestdesetih letih pri nas začel 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 začeli 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 prek okvirov njene navezave na naravo, hribe in kmetijo, so denimo "urbani" mladinski filmi s konca sedemdesetih let, *To so gadi* (Jože Bevc, 1977) in še bolj izrazito *Sreča na vrhici* (Jane Kavčič, 1977), vsekakor pa slovenski film še danes ostaja eden pomembnih medijev prestrukturiranja slovenskega simbolnega prostora v tej smeri. Ste kdaj pomis-

⁶ Čeprav – da ne bomo preveč poenostavljali – tudi v zgodnejših partizanskih filmih precej pozitivni mestni karakterji niso nemogoči ali v celoti odsotni (*Trenutki odločitve*, *Dobri stari pianino*).

lili, 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 tipske 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; za nas je pomembno predvsem to, da slovenski partizanski film nekako od sredine šestdesetih let naprej ne reproducira več dominantne paradigme slovenske nacionalne identitete (tako kot jo je nekoč v Ljubljani redna letna prireditev *Kmečka ohcet*), saj prav nasprotno stoji kot eden pomembnejših medijev njenega restrukturiranja v nekaj sodobnejšega, bolj dinamičnega in urbanega.⁷ In katere so tiste lokacije, kjer so 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 ponavadi povezujemo s takšnim prostorom, na drugi strani pa stvaritve, ki slovensko urbanost fiksirajo na točki "majhnega 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*, *Na svidenje v naslednji vojni*, *Ljubezen*, *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*), in neko neidentificirano mesto v Zasavju (*De-diščina*).⁸ V skladu s tem bi bilo mogoče ugotoviti, da je temeljna forma urbanosti, ki jo preigravajo slovenski partizanski filmi, 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 samopripisanim označevalcem slovenskosti, denimo "majhnosti", "srčkanosti" in podobno.

⁷ 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 identificirali kot precej "urbanega" – skorajda v arhetipsko tradicionalni "slovenski" maniri. Junak Andrej se po osebnih razočaranjih 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.

⁸ 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.

4. SKLEP

Analiza reprezentacij slovenskosti v slovenskem partizanskem filmu je pokazala, da je v tem žanru v resnici mogoče identificirati relativno konsistenten režim prikazov, s tem pa tudi konstrukcij slovenskosti, pri čemer pa dobljeni izsledki vsaj nakazujejo možnost, da so slovenski partizanski filmi na ravni prikazov slovenskosti očitno učinkovali tudi kot eden pomembnejših medijev simbolnega restrukturiranja slovenske nacionalne identitete iz pretežno ruralne v identiteto, ki je po mnogih značilnostih bistveno bolj urbana. Če lahko namreč na eni strani ugotovimo, da slovenski partizanski filmi dokaj uniformno reproducirajo v 19. stoletju oblikovan konstrukt slovenskosti v terminih neke vsesplošne (panslovanske?) topline, se na drugi strani kaže zelo očiten razkorak pri konstrukciji slovenskosti v navezi z binarno opozicijo vas/mesto (narava/civilizacija) med filmi, posnetimi pred in po drugi polovici šestdesetih let: medtem ko starejši partizanski filmi slovenskost na različne načine povezujejo z označevalci pristnega stika z naravo, se položaj od druge polovice šestdesetih let naprej radikalno spremeni, saj slovenski partizanski filmi postanejo izrazito urbani, tako po značaju junakov kot sami poudarjeno mestno tesnobni organizaciji mizanscene. Ta premik glede na njegovo konsistentnost verjetno ni naključen in v skladu s tem ga torej razumemo kot pomemben indikator dejstva, da je slovenski partizanski film od druge polovice šestdesetih let naprej učinkoval tudi kot pomembno simbolno mesto restrukturiranja slovenske nacionalne identitete (pač v skladu s spremembami realne družbene strukture v tistem času – Slovenija se izrazito urbanizira) iz prevladujoče rustikalne v neko vsaj približno sodobnejšo, urbano, novemu slovenskemu družbenemu tkivu vsekakor bistveno primernejšo.

LITERATURA

- Barthes, Roland (2000): *Myth Today*. V Susan Sontag (ur.), *A Roland Barthes Reader*, 93–149. London: Vintage.
- Foucault, Michel (2001): *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Giddens, Anthony (1989): *Nova pravila sociološke metode*. Ljubljana: ŠKUC in Filozofska fakulteta.
- Gradišnik, Janez (1967): *Slovenščina za Slovence*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- Hall, Stuart (2000): *The work of representation*. V Stuart Hall (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 13–74. London: Sage Publications.
- Komelj, Milček (1998): *Umetnost med obema vojnama*. V Trenc – Frelih, Irena (ur.), *Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kučan, Ana (1998): *Krajina kot nacionalni simbol*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Sarbin, Theodore R. in Kitsuse, John. I. (ur.) (1994): *Constructing the Social*. London: Sage Publications.
- Strinati, Domenic (1998): *Introduction to Theories of Popular Culture*. London in New York: Routledge.
- Šaver, Boštjan (2004): *Planinske podobe slovenstva in kulturni pomen Triglava*. Ljubljana: FDV (magistrska naloga).
- Woodward, Kathryn (1997): *Concepts of identity and difference*. V Woodward, Kathryn (ur.), *Identity and Difference*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.