

PODOBE EMANCIPACIJE: REPREZENTACIJA ŽENSKOSTI IN MOŠKOSTI V SLOVENSKEM PARTIZANSKEM FILMU

Povzetek: Tekst obravnava vzorce reprezentacije spolnih identitet v slovenskem partizanskem filmu. Analiza vseh slovenskih celovečernih partizanskih filmov kaže, da režim prikaza ženskosti in moškosti v tem žanru na obeh oseh analize – na osi nosilnega delovanja in osi same konstrukcije ženskosti oziroma moškosti – ni enoznačen. Na ravni delovanja je tako mogoče razbrati, da so moški liki običajno glavni junaki filmov, nosilci delovanja, da pa v številnih filmih tudi ženske vsaj občasno prevzemajo iniciativo, vlečejo ključne poteze, predvsem pa so pogosto postavljene na mesto tiste moralne avtoritete, ki šele strukturira simbolni univerzum, znotraj katerega delujejo moški junaki, na ravni konstrukcije spolnih identitet pa so moški junaki resda vsaj do konca šestdesetih let portretirani v terminih izrazito klasičnih označevalcev moškosti, ženske pa vseskozi v tesni navezi s tradicionalno označitvijo ženske kot matere, a koherentna podoba kremenitega moža se konec šestdesetih močno skrha, redukcija ženske zgolj na mater pa v slovenskem partizanskem filmu očitno tudi ne pomeni njene enoznačne podreditve moškemu junakom.

Ključni pojmi: filmske študije, reprezentacija, slovenski partizanski film, ženskost, moškost, identitete, konstruktivizem.

Uvod

Malo je žanrov v zgodovini filma, ki so doživeli tako velike oscilacije v prisotnosti na filmskih platnih, kot je to žanr slovenskega partizanskega filma. 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 posvečati več pozornosti, za raziskovalce, ki jih zanima slovenska kulturna krajina na začetku tretjega tisočletja, so slovenski partizanski filmi pomembni tudi v nekem širšem kulturološkem smislu in to na več ravneh. Od te, da

* Dr. Peter Stankovič, je docent na Oddelku za kulturologijo na Fakulteti za družbene vede.

predstavljajo lep primer analitično vedno zanimive, razmeroma »avtentične«¹ lokalne kulture, enkratno točko srečevanja različnih formalnih, ideoloških, tehničnih in drugih fragmentov Zahodne popularne kulture kot tudi socialistične estetike, lokalnih kulturnih referenc in podobno, do te, da 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, denimo).

V skladu s tem bomo v pričujočem tekstu poskusili prebiti praktično, pa tudi teoretsko tišino o slovenskem partizanskem filmu ter ga nasloviti iz vidika ene od danes v kulturnih (ter filmskih) študijah najbolj uporabljanih perspektiv, analize *reprezentacije*. Vprašanje, ki se iz te optike postavlja, je, kako partizanski filmi reprezentirajo različne identitete in kakšni so širši družbeni, nenazadnje 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, *spolne*. Raziskovalno vprašanje v tej smeri ostrimo k zanimanju za strukturne pravilnosti prikazovanja, s tem pa tudi naturaliziranja specifičnih podob ženskosti oziroma moškosti v slovenskem partizanskem filmu, vse skupaj pa bomo razumljivo motrili iz zainteresirane perspektive razbiranja političnih implikacij teh podob. Tu se sicer zavedamo, da so slovenski partizanski filmi (kot verjetno vsi partizanski filmi nasploh) v prvi vrsti osredotočeni na pripovedovanje pretežno junaških zgodb o uporabi proti brezobzirnemu okupatorju, kar seveda pomeni, da je vpraševanje po vzorcih reprezentacij spolnih identitet v tem žanru vsaj nekoliko nenavadno, toda iz kulturološke perspektive za takšen fokus, ki sega mimo manifestne ravni filmov (zgodba ipd.), obstajajo dobri razlogi. Oziroma vsaj dva dobra razloga. Prvi je ta, da je tekste vedno vsaj načelno zanimivo poskusiti prebrati na neki drugi ravni, kot so si njegovi avtorji zamišljali, da bodo prebrani, saj nam takšna perspektiva praviloma omogoča vpogled v različne kompleksne sisteme produkcije pomenov, ki so v tekstih prisotni in celo pomembni, toda sami po sebi ne izpostavljeni. Drugi razlog pa je, da danes živimo v nekih drugačnih časih, kot so bili tisti, v katerih so slovenski partizanski filmi nastajali, kar pomeni, da nas v skladu s tem pri njih – kot tudi sicer – razumljivo zanimajo vsaj delno drugačne stvari. Zanimanje za konstrukcijo spolnih identitet je v tem smislu tipično: ker se danes z intenzivno pluralizacijo spolnih (in drugih) identitet podirajo tako rekoč vse do nedavnega samoumevne podmene v zvezi z »naravnostjo« spolne razlike, je velik del analitične pozornosti v kulturnih študijah (in širše) usmerjen na vprašanje konstrukcije spolnih identitet. Ta pozornost se resda pretežno pojavlja v obliki raziskovanja produkcije ženskosti in moškosti v pisanem spektru sodobnih popularnih tekstov, toda iz tega zornega kota je mogoče analizirati tudi kakšne manj sodobne tekste. Denimo partizanske filme. Takšno zanimanje je sicer legitimno že samo po sebi, pač v smislu aplikacije

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

neke nove analitične perspektive na starejši žanr, še toliko bolj pa, če vemo, da so bili ti filmi v Sloveniji – kot so to danes popularni teksti tipa *Seks v mestu*, *Soprano-vi*, *Prijatelji* ipd. – še nedolgo tega zelo vpliven medij konstrukcije simbolnega uni-verzuma, po katerem se je ravnal velik del ljudi. Številke gledanosti nekaterih slovenskih partizanskih filmov so tudi iz današnje perspektive zavidljivo visoke in v tem smislu ni vseeno, kakšne podobe ženskosti in moškosti so konstruirali in natu-ralizirali. Konec koncev so to podobe, s katerimi so rasle, vsaj do neke mere pa se po njih tudi zgledovale, cele generacije.

Vprašanje o konstrukciji ženskosti in moškosti v slovenskem partizanskem fil-mu pa je nenazadnje zanimivo tudi iz vidika v socializmu dominantne (marksistič-ne) podmene, da bodo v brezrazredni družbi hkrati z odpravo izkoriščanja delav-skega razreda odpadli tudi vsi drugi vidiki družbene izkoriščanosti, se pravi tudi spolna. Zdi se namreč, da temu ni bilo tako (glej Ule, 1993: 123), v pričujočem tek-stu pa bomo poskusili preveriti, če se je spolna emancipacija sploh zgodila – še pred prakso – v dominantni socialistični ideologiji tistega časa? Za popoln odgo-vor na to vprašanje bi bilo seveda potrebno raziskati različne vidike uradne kultur-ne produkcije iz časov socializma v Sloveniji, ker pa so bili partizanski filmi po-memben del te kulture, bi moralo biti mogoče vsaj v nekih segmentih iz njih sklepati tudi na širši kulturni vzorec. Preden pa si pogledamo podrobneje, kako je s prikazovanjem ženskosti in moškosti v slovenskem partizanskem filmu, najprej nekaj besed o teoretskem okviru.

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, nenazadnje tudi pri nas. Za razumevanje koncepta je vsekakor nujno potrebno poznavanje vsaj grobih os-nov teoretskega okvira, ki stoji v njegovem ozadju, tako imenovanega *konstrukt-i-vizma*. 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 preki-nili z do nedavnega prevladujočim humanističnim, v pomembni meri pa tudi ob-jeektivističnim pogledom na svet, kjer znanstveniki vidijo družbo bodisi kot zbir ra-cionalnih, 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 Der-rida 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 racio-nalne, 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 imeno-vali 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 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 pomeni 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 – 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 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 naseljujemo, 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 označencev), se to nikoli ne dogaja povsem neodvisno od relacij družbene moči 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 gospostvo.

Vse to omenjamo, ker se pričena v tej luči vprašanje reprezentacije postavljati kar samo od sebe: če diskurzi ne odražajo resničnosti, temveč nam jo vedno na

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

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 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. Poglejmo si nekaj ključnih osi kritične analize reprezentacij.

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 znati 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 stereotipi 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 konsekvence 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 konsekvence, 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 nepotrebem predolgo zadrževali na tej točki, omenimo zgolj enega, v kulturnih študijah skorajda že kanoniziranega, Boglovo študijo stereotipne reprezentacije temnopoltih Američanov v klasičnem hollywoodskem filmu.³ 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, podrejajoči se, stojični;
2. zamorci (*coons*): zabavljaci, 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 gospodinje 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 v smislu redukcije

³ 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).

temnopoltnih na nekaj enostavnih in lahko zapomljivih značilnosti, kot tudi v tem smislu, da prispeva k naturaliziranju predstave o temnopoltnih kot »slabših« ljudeh od belcev, s tem pa k reprodukciji/legitimizaciji obstoječih realnih razmerij moči med belimi in črnimi.⁴

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, predstavljene, 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.

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 nehegemonske 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 (hegemonske) 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 hegemonski. Naloga, pred katero so v tem kontekstu postavljeni raziskovalci, je torej ta, da so

⁴ *Vsaj v takratni ameriški družbi (ne da bi bile stvari danes nujno zelo drugačne, ampak Bogle vendarle piše o klasičnem Hollywoodu).*

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.

In končno, zadnja od pomembnejših osi raziskovanja reprezentacije: eksplicitno politično artikilirane, 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, 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*. Primer? Nekaj odstavkov nazaj 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. V tem oziru so bili tipični tako imenovani *blaxploitation* filmi, bolj ali manj nizko- ali srednjeporračunske stvaritve, ki pa so spričo evforičnega sprejema med temnopolto skupnostjo v Združenih državah doživeli nezamenarljiv 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 drugje, v tem, da prevzema tipično belski stereotip o temnopoltem moškem 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 sočasno zabavo (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).

Skratka, osi kritičnih spoprijemov z različnimi režimi reprezentiranja je več, pri čemer pa velja čisto na koncu poudariti, da na osnovi povedanega nemara nastaja vtis, da so predstavljene osi neke zelo ločene analitične perspektive, da pa je v

praksi smotrno, da konkretne 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 protihegemonske 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 ženskosti in moškosti 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 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)⁵ 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 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 zanimala usode in dileme malih ljudi. To seveda na noben način ni nič slabega, nasprotno, slovenski partizanski film s tem – kljub temu, da se omenjeni subjektivizem v nekaterih filmih sprevača 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,⁶ 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 »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

⁵ 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 Pavlovič, 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 deloma mogoče pojasniti s tem, da je film režiral srbski režiser.

⁶ Vsaj do časa slovenske osamosvojitve leta 1991. Slovenski »po-osamosvojitveni« film je bistveno bolj »filmski«.

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 ustrežnejše 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, osebnoizpovedni 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 konfliktno ideje o umetnosti – razpeta predvsem med razumevanje filma kot propagande in povsem hollywoodsko željo po ugajanju, medtem ko 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 *usi 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,⁷ 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 najširšem, najbolj inkluzivnem kriteriju, dasiravno vsaj nekateri od njih niso »partizanski« v nobenem, še tako širokem smislu (*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);

⁷ 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 boljše: bratomorne) vojne; različne rešitve v različnih regijah...), tako da frazo uporabljamo z zadržki, čeprav je po drugi strani brez dvoma koristna spričo jasnosti referenta, na katerega se nanaša.

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

V teh filmih⁸ bomo torej z metodo razbiranja prikazov ženskosti in moškosti ter njihovih konotacij poskusili identificirati režim reprezentacije ženskosti in moškosti v slovenskem partizanskem filmu, pri čemer pa poudarjamo, da bomo – kolikor je to le možno – poskusili držati ob strani vse zadrege, ki v Sloveniji še vedno obstajajo okoli pomena in smisla t. i. NOB. Tu nas zanimajo zgolj filmi o nekem obdobju, ne kakšno je to obdobje »v resnici« bilo.

Ženskost in moškost v slovenskem partizanskem filmu

Glede na konstruktivistične argumente, na katere se opiramo, ne bi smelo presenetiti, če zatrdimo, da so človekove spolne identitete konstrukti. Da 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 večinoma kulturno pogojena, specifična oziroma konstruirana. Biti ženska (ali moški) v neki kulturi lahko pomeni nekaj povsem 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 (za več o tem glej na primer: Segal, 1997), konkretno pa nas zanima, kakšno podobo »naravne« ženskosti oziroma moškosti ponujajo, s tem pa tudi naturalizirajo slovenski partizanski filmi. Sta ti dve podobi povsem klasični, patriarhalni (z močnim, dominantnim in samozavestnim moškim na eni strani ter krhko, negotovo in podrejšajočo se žensko na drugi) ali so nasprotno v skladu s

⁸ 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 se 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 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«, le drugačno je.

progresivno politično platformo partizanskih filmov spolne identitete prikazane v bolj emancipirani, demokratični maniri?

Analiza reprezentacij v izbranih filmih kaže, da je model konstrukcije spolnih identitet 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, ki 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 številnih 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 Tidlice. V *Trstu* imamo opravka s podobnim scenarijem, nosilci delova-

nja 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 Sloveniji običajen konstrukt domovine kot »matere«? Težko je reči. Toda glede na to, da je legitimacija NOB v slovenskem partizanskem filmu pretežno nacionalna⁹ 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 nasprotovanja italijanski okupaciji, temveč tudi zelo samozavestne 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 konfliktih v partizanski enoti (med moškimi!), toda v dramatičnem razpletu, ko vodstvo zaradi domnevne izdaje ubije politično neortodoksne partizana Bregarja, film vendarle zaključí 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

⁹ *Slovenski partizanski filmi legitimirajo NOB skorajda izključno v terminih boja za nacionalno osvoboditev – socialna revolucija, ki je potekala hkrati in ki konec koncev niti ni bila povsem neupravičena, je v teh filmih bolj kot ne sistematično zamoščana. Več o tem: Stankovič, 2005.*

Ana v *Beguncu*, čeprav ji ne uspe (kljub temu je Ana v filmu edini res simpatičen lik oziroma značaj, s katerim se identificiramo).

Z vsemi temi primeri seveda ne želimo sugerirati, da je slovenski partizanski film povsem demokratičen, da so torej ženske na vseh mestih prikazane kot absolutno enakopravne moškim. Nikakor ne. Opozorili smo že, 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 je sicer, 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 zjva 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, esencializirajo itd.) slovenski partizanski filmi?

Če znova (simptomatično?) pričnemo pri moških, lahko ugotovimo, da je v tem oziru mogoče identificirati precej jasno razvidno zarezno 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 descī«. Popularni diskurz, h kateremu se tu zatekamo, je morda moteč, toda ker nas zanimajo popularne identitete, verjetno ravno tak diskurz ponuja najpripravnije 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«? Enostavno: moški junaki so praviloma nekoliko starejši (pretežno stari nekje med 40 in 55 let), krepki, zdravi, postavni, 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 konč-

no uspe izkopati iz krempljev svoje »pobožnjakarske« matere (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 bistveno 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 še bistveno »mehkejši« moški, mlad, negotov, sentimentalni, neodločen,¹⁰ 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, pri čemer pa ga v resnici sploh ni – cel film sledimo njegovi ženi z otrokoma, ki ga iščejo po gozdovih (je nekje pri partizanih). Slovenski »ornk desc« je tako zveden skorajda na privid, na fantazmo o narodovi trdoživosti, ki jo je nekje in nekoč zagotavljal odločen moški.

Ampak od kod ta razlika pri konstrukciji moškosti med obdobjema pred in po drugi polovici šestdesetih let? In kaj pomeni? V bistvu bi bilo mogoče špekulirati, da je izginevanje klasične, trdožive moškosti junaka v slovenskem partizanskem filmu od druge polovice šestdesetih let naprej zgolj del nekega širšega restrukturiranja moškosti, ki se prične pod vplivom feminizma, hipijevskega gibanja in podobnih premikov v Zahodnih družbah prav nekje ob tem času, če bi ne bilo precej očitno dejstvo, da takšnega restrukturiranja v Sloveniji nekje do druge polovice devetdesetih let skorajda ni bilo. Gre torej za kaj drugega? Morda za projekcijo dvoma v obstoječo socialistično ureditev, ki se podobno prične pojavljati prav nekje v drugi polovici šestdesetih let, v vedno manj samozavestnega junaka partizanskih filmov? Za ponovno ožvitev v slovenski literarni tradiciji pogoste pasivnosti, »ne-junaškosti« junaka?¹¹ Ali morda za odmev relativne »šibkosti« tradicionalne sloven-

¹⁰ Morda nekje v smeri takrat (film je iz leta 1969) popularne posthipijevske moške identitete (znane pod nazivom mellow man), ki jo je najbolj prepoznavno utelešal precej feminilni popularni glasbenik Neil Young.

¹¹ Zanimivo (in znamenito) tezo o pasivnem slovenskem romanesknem junaku je postavil Dušan Prijevec (za več o tem glej Virk, 1997).

ske 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 konstrukta suverenega moškega »gospodarja« hiše z vso spremljajočo patriarhalno navlako vred? 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, 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 »suverenega« moškega (moža) in podrejajoče se ženske.

Vse to so seveda možne smeri mišljenja nenavadno dramatičnega premika pri konstrukciji moškosti v slovenskem partizanskem filmu: morda držijo vse na svoj način, morda tudi nobena ... Vprašanja, ki se s tem v zvezi postavljajo, so vsekakor zanimiva, toda ker namen pričujoče razprave ni pojasnitev vzorcev reprezentacije spolnih identitet, temveč zgolj njihova identifikacija, se bomo zadovoljili s temi zgolj nakazanimi interpretacijami preskoka pri konstrukciji moškega junaka in se premaknili naprej, upajoč seveda, da bodo ta vprašanja kje drugje doživela temeljitejši analitični pretres. Poglejmo si sedaj, kako so v slovenskem partizanskem filmu 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 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 *Cristophorusu* in mati v *Času brez pravljic*.

Toda relativna konsistentnost tega vzorca, ki se skozi vse obdobje slovenskega partizanskega filma ne spreminja, 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 žanrih, ki reproducirajo patriarhalne stereotipe,¹² rezerviran za moškega, prostor

¹² Kamor nevomno sodijo tudi vojni filmi, s tem pa tudi – kljub vsej svoji neortodoksnosti v tem oziru – slovenski partizanski filmi.

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 »osvobodilne« socialistične ženske, vse ostale pa so v glavnem sicer relativno suverena bitja, nikakor pa ne resnično enakopravne 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 torej mogoče zaključiti, da so v slovenskem partizanskem filmu odnosi med spoloma tudi na osi reprezentacije moškosti in ženskosti kot take relativno ambivalentni, da so moški sicer zelo konvencionalno portretirani kot močni in ženske podobno konvencionalno predvsem kot matere, da pa to še ne pomeni povsem enoznačno hierarhičnega odnosa med spoloma. Moška moč in samozavest se konec šestdesetih odločno skrhata (dasiravno tega premika pri portretiranju moškega junaka ne spremlja vzporeden premik pri konstrukciji ženskosti, denimo v smeri prikazovanja močnejših žensk), ženske-kot-matere pa v slovenskem partizanskem filmu že tako in tako niso bile nikoli prikazane kot (zgolj) šibke, prej nasprotno. Čeprav tudi v tem primeru relativna kompleksnost prikazov moškosti in ženskosti ne pomeni nujno resnične demokratičnosti, dejstva, da bi bila pri razmerju moči med spoloma slovenska partizanska vojska prikazana kot resnično emancipirana gverilska sila. Moški so v zadnji instanci vendarle pogosteje prikazani v navezi z označevalci »moči«, ženske pa »odvisnosti«.

Sklep

Analiza reprezentacije ženskosti in moškosti v slovenskih partizanskih celovečernih filmih je torej na obeh oseh analize – na osi nosilnega delovanja in osi same konstrukcije ženskosti oziroma moškosti – pokazala, da vzorci prikaza niso povsem enoznačni. Na ravni delovanja je tako mogoče razbrati, da so moški liki običajno glavni junaki filmov, nosilci delovanja, da pa v številnih filmih tudi ženske vsaj občasno prevzemajo iniciativo, vlečejo ključne poteze, predvsem pa so pogosto postavljene na mesto tiste moralne avtoritete, ki šele strukturira simbolni univerzum, znotraj katerega delujejo moški junaki, na ravni konstrukcije spolnih identitet pa so moški junaki resda vsaj do konca šestdesetih let portretirani v terminih izrazito klasičnih označevalcev moškosti (patriarhalna figura »ornk desca«), ženske pa vseskozi v tesni navezi s tradicionalno označitvijo ženske kot matere, a koherentna podoba kremenitega moža se konec šestdesetih močno skrha, redukcija ženske zgolj na mater pa v slovenskem partizanskem filmu očitno tudi ne pomeni njene enoznačne podreditve moškemu junakom oziroma njenega linearnega delegiranja za štedilnik.

Toda kaj ta relativna ambivalentnost reprezentacij na pol poti med reprodukcijo klasičnih patriarhalnih vzorcev in progresivnimi prikazi razmerja moči med spoloma v slovenskem partizanskem filmu pomeni? Razmišljati je mogoče v več smereh, toda na neki precej temeljni ravni identificirani režim reprezentacije spolnih identitet verjetno kaže predvsem na to, da socialistična Slovenija v zadnji instanci enostavno niti ni bila tako zelo »socialistična«. Ne le da, kot vemo, na številnih ravneh vsakdanjega življenja socializem v praksi enostavno ni živel, pričujoča analiza kaže, da tudi na ravni relativno eksplicitnih ideoloških tekstov uradne sintagme o enakosti vseh niso funkcionirale. Slovenskih partizanskih filmov sicer nikakor ne gre obravnavati zgolj v smislu povsem avtomatičnih prevodnikov (»odrazov«) uradne ideologije, toda njihova bližina dominantnim političnim in ideološkim strukturam je bila verjetno dovolj velika, da lahko ob ugotovljenem dejstvu, da se na ravni reprezentacije moškosti in ženskosti precej oddaljujejo od predpisanih socialističnih idealov (če se ne bi, bi bile ženske bolj konsistentno prikazane kot enake moškimi) privzdignemo obrvi. Res je sicer, na to smo opozarjali že v uvodu, da partizanski filmi niso filmi o ženski emancipaciji, temveč o boju proti okupaciji, kar pomeni, da filmske ekipe verjetno niti niso bile pozorne na momente konstrukcije spolnih identitet, toda če bi socializem v praksi ali vsaj ideologiji funkcioniral, to ne bi smel biti moteč element. Tako pa se zdi, da slovenski partizanski film, vsaj v tem oziru, verjetno pa še v kakšnem drugem, ni bil ravno medij artikulacije konsistentne uradne ideologije o vsesplošni enakosti, temveč prej točka, kamor so se vpisovali zelo različni interpretativni, pomenski, ideološki in drugi podobni okviri, ki so bili v tistem času tako ali drugače prisotni na prostoru različnih kultur, ki ga danes umeščamo pod skupni naziv »Slovenija«. Deloma so bili seveda ti referenčni interpretativni okviri vezani na uradno politično platformo (ženske emancipacije v tem primeru), toda na številnih mestih so očitno prihajali tudi od drugod,¹³ pri čemer niti ni nujno, da bi bile na te druge reference enoznačno vezane politično regresivne, protiemancipatorne konotacije. V tekstu smo denimo omenjali destabilizacijo moškega junaka kot kremenitega »ornk desca«, ki se je v slovenskem partizanskem filmu pojavila konec šestdesetih let: ta premik verjetno v nobenem smislu ne »odraža« uradne ideološke platforme, ga pa je vseeno mogoče razumeti kot (na analizirani osi razmerja moči med spoloma) progresivnega.

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.
- Furlan, Silvan, Kavčič, Bojan, Nedič, Liljana in Vrdlovec, Zdenko (ur.) (1994): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Furlan, Silvan (1994): *Kratka predstavitev slovenskega celovečernega filma*. V Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Liljana Nedič in Zdenko Vrdlovec (ur.), *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993*, 9-19. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

¹³ Tu lahko omenimo ideologije nacionalizma, prozahodnega liberalizma, patriarhata oz. tradicionalnega razmerja moči v družini, katolicizma, ideologije oziroma svetovne nazore različnih mladinskih kultur in subkultur itd.

- Giddens, Anthony (1989): *Nova pravila sociološke metode*. Ljubljana: ŠKUC in Filozofska fakulteta.
- Hall, Stuart (2000): The work of representation. V Stuart Hall (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 13-74. London: Sage Publications.
- Hall, Stuart (2000a): The spectacle of the 'other'. V Stuart Hall, (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 223-290. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Kuhar, Roman (2003): *Medijske podobe homoseksualnosti, analiza slovenskih tiskanih medijev od 1970 do 2000*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Munitić, Ranko (1974): *Živjet će ovaj narod, jugoslavenski film o revoluciji*. Zagreb: RK SOH in Publicitas.
- Sarbin, Theodore R. in Kitsuse, John. I. (ur.) (1994): *Constructing the Social*. London: Sage Publications.
- Segal, Lynn (1997): *Sexualities*. V Kathryn Woodward (ur.), *Identity and Difference*, 183-238. London: Sage Publications.
- Stankovič, Peter (2002): *Kulturne študije, pregled zgodovine, teorij in metod*. V Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja (ur.), *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, 11-70. Ljubljana: Študentska založba.
- Stankovič, Peter (2005): *Rdeči trakovi, reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Tip-kopis.
- Ule, Mirjana (1993): *Kontekst ženskih študij v Sloveniji*. V Eva D. Bahovec (ur.), *Od ženskih študij k feministični teoriji* 119-124. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in antropologijo, Posebna izdaja.
- Virk, Tomo (1997): Dušan Prijavec in slovenski roman. *Literatura* 9 (67-68): 76-101.