


Postajanje tovarišev v boju: umetnost in skrb za nečloveški svet ter partizanska subjektivnost v jugoslovanskem narodnoosvobodilnem boju

Gal Kirn

Univerza v Ljubljani, Slovenija

gal.kirn@ff.uni-lj.si

 © 2024 Gal Kirn

Povzetek. Besedilo izhaja iz koncepta partizanske ekologije in ga postavlja v kontekst druge svetovne vojne ter jugoslovanskega partizanskega boja (NOB) proti fašistični okupaciji. To besedilo interpretira vrsto partizanskih umetniških del, ki jim je uspelo upodobiti neizmerno senzibilnost za nečloveški svet, rastline, živali ter zlasti gozdove. Teza članka predpostavlja, da si je partizansko gibanje, nasprotno od fašistične okupacije in dominacije nad ljudmi ter naravo, prizadevalo graditi solidarnost med partizani in živalmi/naravo. Članek obravnava nekatere to interpretacijo podpirajoče trope v pesmih, proznih delih, risbah in grafičnem gradivu, kjer gozd postane zatočišče, mesto upora in obljuba osvoboditve. Nadalje članek opiše vznik nastajajoče politične partizanske subjektivnosti, ki vključuje zatirane, a tudi raznolike živali, krdelo volkov, požgana drevesa, ptice, ki kljub trnovim vejam še naprej žrvogolijo, polža kot figuro in kot primer trdoživega upora ter osvobojen gozd. Demonstrativno prikažemo potek procesa, ki ga Deleuze in Guattari imenujeta »postajanje človeška žival«, pa tudi metamorfozo nečloveških figur v »tovariše« v borbi proti fašizmu. Besedilo se zaključi s poskusom uskladitve jugoslovanskega partizanskega boja s splošnejšo razvojno linijo protikolonialnih in ekoloških bojev.

Ključne besede: NOB, Jugoslavija, partizanska umetnost, gozd kot prostor osvoboditve, postajati človeška žival, požgano drevo, figura polža, odpor, trdoživost, partizanska ekologija, zapatisti

Becoming Comrades in Struggle: Art and Care for Non-Human World and Partisan Subjectivity in the Yugoslav People's Liberation Struggle

Abstract. The article is based on the concept of partisan ecology and is deployed in the context of the Second World War and the Yugoslav

partisan struggle (НОВ) against fascist occupation. It interprets a series of partisan artworks that succeeded in depicting an immense sensitivity to the non-human world, plants, animals and forests. The thesis of the article argues that the partisan movement, in contrast to the fascist occupation and domination over people and nature, sought to build solidarity between partisans and animals/nature. The article examines this thesis in diverse poems, prose works, drawings and graphic material, and is focused on the process of transformation: for example, how the forest first becomes a refuge, then a place of resistance and a promise of liberation. The article goes on to describe the emergence of political subjectivity, where the oppressed are joined by diverse animals, a pack of wolves, burnt trees, birds that continue to chirp despite the thorny branches, the snail as a figure of resilience, and the liberated forest. This is what Deleuze and Guattari call becoming a human animal, as well as the metamorphosis of non-human figures into comrades in the struggle against fascism. The text concludes with an attempt to expand the Yugoslav partisan struggle to the contemporary situation.

Key Words: partisan art, partisan ecology, forest as site of liberation, national liberation struggle, Yugoslavia, figure of snail, resilience, resistance, becoming animal, Deleuze, Zapatistas

Teoretski uvod: misliti po partizansko?

Izraz *misliti po partizansko* nas napotuje na slavno izjavo Karla Marxa (Marx, Bloch in Rossi 2008, 25), ki dejansko zaobsega širok nabor področij, in sicer na slovito 11. tezo o Feuerbachu: »Filozofi so svet samo različno interpretirali, gre za to, da ga spremenimo.« Ta vizionarska izjava je, ne brez kanca ironije, spodbudila številne nove filozofske in drugačne interpretacije, ki so svet ponovno interpretirale. Njena začetna naloga ostaja kakopak nerešena, predvsem v smislu, kako naj spremenimo svet, kdo smo »mi«, ki naj ga spremenimo, in s kakšnimi sredstvi. V Marxovem delu ne najdemo enoznačnega odgovora, prav tako pa obstajajo odstopanja med različnimi izhodišči in praksami, med poezijo, ki mora sanjati o prihodnosti, in zgodovino, ki mora zajeti dinamiko kapitala in (partizansko) razredno subjektivnost, ki še ne obstaja. Ker ni mogoče izolirati posameznih praks družbene transformacije, se pogloblितno partizansko vprašanje glasi, na kakšen način lahko heterogene prakse – politične, teoretične in umetniške – prispevajo k boju za osvoboditev in spreminjanje sveta.

Ko razmišljamo o tem, kaj pomeni biti partizan, in ko se srečamo s partizansko zapuščino v (post)jugoslovanskem kontekstu, moramo začeti z

dialektične pozicije: biti danes partizan pomeni, po eni strani, zavzeti kritično distanco do prevladujočega nacionalističnega zgodovinskega revizionizma in političnih aparatov, ustanovljenih na podlagi ideje etnično očiščenih držav, po drugi pa ponovno soočenje s partizansko zapuščino, ki je bila nekdanje del uradne ideologije socialistične Jugoslavije. To nelagodno pozicioniranje do zapuščine nekdanje države pa nas vendarle ne bi smelo odvracati od premisleka in reaktivacije ter reappropriacije protifašistične in emancipacijske zapuščine ter kulturnih in političnih virov, ki lahko pripomorejo obnoviti »tradicijo zatiranih« (Benjamin 2015), ali celo od sodelovanja pri grajenju transverzalne solidarnosti.

Če se želimo vrniti k raznoliki in transformativni zapuščini partizanskega – narodnoosvobodilnega – boja, moramo odkrito priznati, da to ni bil le negativen boj proti okupatorju, temveč boj, porojen v gozdovih partizanske Jugoslavije, ki je osvobodil okupirana ozemlja ter vzpostavil alternativno politično in kulturno organizacijo. Za ta uspeh je zaslužna ljudska mobilizacija zatiranih, zlasti delavskih množic nepismenih kmetov, mladine in žensk v letih 1941–1945.¹

Čeravno so bili jugoslovanski odporniki eni redkih v Evropi, ki so se uspeli osvoboditi sami, pa partizanskega delovanja ne moremo zvesti zgolj na vojaško gverilsko taktiko. Enako veliko vlogo so imele namreč politične, predvsem pa kulturne in umetniške dejavnosti, ki so postale najpomembnejše orožje množičnega ustvarjanja. V štirih letih osvobodilnega boja so množice anonimnih pesnikov – zvečine samoizobraženih, mnogi med njimi pa so se branja in pisanja šele začeli učiti – ustvarile okrog 40.000 pesmi.

V nemogočih okoliščinah materialnega pomanjkanja in neobstoječe umetnostne infrastrukture so partizanski umetniki ustvarili na tisoč risb, zgodb, črtic, celo dram, grafik, kipov, fotografij ter celo simfonij in filmov.² Vojna zatorej ni bila izključno temačno obdobje grozovitih dejanj, temveč tudi proces kulturne revolucije, ki je prinesel emancipacijo tistim, ki so bili v predvojni Kraljevini Jugoslaviji najbolj izkoriščani. NOB je tako že od vsega začetka povezan z utopičnim in transformativnim vidikom: projektom gradnje nove Jugoslavije, ki se ne bo končal s koncem vojne (Kirn 2022a). Tako se ta utopična, avantgardna ideja prelamlja tudi znotraj kasnejših tendenc in prelomov v socialistični Jugoslaviji.

¹ Ta proces je podrobno opisan v Kirn (2022a).

² Za najpodrobnejši prikaz partizanske umetnosti, osredotočene na poezijo v času druge svetovne vojne, glej Komelj (2009).

Partizanska ekologija?

Kako in zakaj povezati jugoslovansko partizansko-osvobodilno umetnost z ekologijo? Tu ne gre toliko za to, da predmet raziskovanja na vso silo usmerimo k modnejšemu in aktualističnejšemu branju preteklosti. Naj takoj pristavim, da v medvojnem obdobju skrb za okolje ni bila visoka teoretsko-politična prioriteta tako v kapitalistični kot socialistični modernizacijski paradigmi, a vendarle je partizansko gibanje prispevalo k drugačnemu pogledu in praksi do okolja. Nadalje, članek bo poskusil dokazati, da če danes želimo o partizanstvu govoriti onkraj nostalgije, si moramo tudi zastaviti vprašanje o povezavi med (neo)partizani in ekologijo. Če nam je mar za svet in če ga spreminjamo, potem morata, glede na podnebne spremembe ter ekološke izzive sedanjosti, razmišljanje in delovanje v tej smeri postati ena prioritetenih nalog sodobnih partizanskih prizadevanj, usmerjenih proti korporativnemu zelenemu pranju (angl. *greenwashing*) in zanikanju podnebnih sprememb. Ko upoštevamo izsledke dolgotrajnih znanstvenih raziskav, politične akcije in destruktivno transformacijo naše obstoječe realnosti, postane povsem očitno, da globalni kapitalizem ruši absolutne meje okolja in njegovih občutljivih ekosistemov. Kapitalistični razvoj je drastično spremenil našo predstavo o prihodnosti. Ne gre le za to, da je v velikem delu znanstvenofantastičnega in fantazijskega žanra že pred časom prišlo do preobrazbe utopičnega v distopični imaginarij prihodnosti (Jameson 2001) in da je že vsaj od leta 1989 znano, da se je s propadom socializma ta proces samo še okrepil (Buden 2014). Imaginarij (post)apokaliptične prihodnosti, nepredvidljivih in neobvladljivih sil narave evocirajo že sama imena, recimo temu »novopartizanskih« ekoloških gibanj oz. skupin: »izumrtje«, »upor«, »zadnja generacija« ipd. (Extinction Rebellion, Last Generation, Voluntary Human Extinction Movement).

Toda zamišljanje apokalipse in postapokaliptičnih scenarijev, kot so to že ugotavljali nekateri teoretiki, ovira plodovit kolektivni razmislek o drugačni in alternativni prihodnosti. Na to distopijo sta jasno opozarjala Jameson in Žižek, zlasti koncizno pa je to ugotovitev razvil in populariziral Mark Fisher s koncipiranjem »kapitalističnega realizma«, ki ga je opredelil kot občutek, da je samo kapitalizem edini možen politični in ekonomski sistem in da si je danes nemogoče zamisliti alternativo kapitalizmu (Fisher 2021). Tako ne preseneča, da se velik del ekološke kritične zavesti in gibanj vrti okoli religioznega oz. eshatološkega tropa zadnje sodbe in grehov, za katere bo človeštvo naposled moralo odgovarjati.

Na točki, ko ne premoremo imaginarija utopije, sedanjost in prihodnost pa vidimo vedno bolj kot del »naravnega stanja«, se nam alternativna izbira reducira na izumrtje ali preživetje. S tem pa se v našo legitimizacijo obstoječega vedno bolj vsiljuje normalizacija vojne, ekstraktivizma in najbrutalnejših oblik vladanja ter nasilja.

V članku bi rad, tudi kot protiutež tej normalizaciji naravnega stanja in odsotnosti utopije, opravil nekaj preliminarnih raziskav o jugoslovanski partizanski ekologiji, ki bi bile lahko v pomoč tako pri razmisleku o umetniški razvojni poti in dediščini zatiranih iz druge svetovne vojne kot tudi pri formuliranju jasnega – partizanskega – stališča, ki bo ustrezno odgovarjalo na pereče izzive naše sedanjosti. Zato me bodo zanimale tiste prakse partizanske ekologije, ki jim je uspelo prelomiti z obstoječim stanjem »prvotne akumulacije kapitala«. ³ To so prakse, ki si zamišljajo in že materializirajo svet, v katerem skupnost v odporu razvija sobivajoč in nepridobitniški (nekstraktivističen) odnos do narave. Za tukajšnji koncept partizanske ekologije se v tem članku naslanjam na dve besedili: kratko besedilo Andreasa Malma o maronskih upornikih in divjini ter knjigo Malcolma Ferdinanda, ki govori sicer o »dekolonialni ekologiji« ter ponuja izjemen vpogled v karibsko modernost s posebnim poudarkom na karibskem odporu proti kolonialnemu in okoljskemu zlomu. Oba avtorja prepričljivo predstavita emancipatorno gibanje nekdanjih sužnjev, ki so od 16. do sredine 20. stoletja gradili alternativne skupnosti. Nekdanji oz. osvobojeni sužnji so dobili ime »maroni« po francoski besedi *marron* oz. španski *cimarrón*, ki pomenita »divji, ubegel«, najprej uporabljeni v zvezi z divjim ali pobeglim govedom, kasneje pa so v Latinski Ameriki in zlasti na karibskem otočju tako poimenovali zaslužnjene ameriške domorodce ter afriške sužnje, ki so ubegli suženjstvu ter pobegnili s plantaž globoko v gozdove, hribovita in gorata področja ter močvirja, kjer vladajo težke življenjske razmere (Spitzer 1938; Arrom in García Arévalo 1986). Nenehno so bili življenjsko ogroženi, sprva kot sužnji, kasneje pa je njihov boj za svobodo potekal v gosto porasli divjini.

Kljub tem oviram pa so maronske skupnosti uspešno konstituirale drugačno, avtonomno obliko življenja, ki je med drugim temeljila na bolj organskem odnosu z naravo. Maroni so ostali vojaško pripravljene tudi po samoosvoboditvi, bili so gverilski borci, ki so občasno napadali plantaže in osvobajali druge sužnje. V tem pogledu so se še naprej bojevali

³ Ta koncept sem v okviru spominske politike in tranzicije v (post)jugoslovanskem kontekstu obravnaval v Kirn (2022b).

proti zatiralskim oblikam plantažnega sistema in najnasilnejšim vidikom ter oblikam »primitivne akumulacije kapitala« (Marx 2012). Po Malmovih (2018) ugotovitvah je prehod na fosilni kapitalizem notranje zvezan s kolonializmom, zato ga najmočnejše občutijo prav kolonizirana ljudstva in ti, ki živijo na periferijah svetovnega sistema; medtem ko Ferdinand (2022) kot ključno spoznanje izpostavlja, da je maronski transformativni odpor ponujal utopični horizont, kar sam jemlje za temeljno in nujno epistemološko izhodišče ponovnega premisleka karibskih zgodovin.

Čeprav se omenjeni deli ne osredotočata na umetniško razsežnost maronskih uporniških bojev, pa pri svojem raziskovanju upoštevam njuna teoretska okvira. V raziskavi poskušam najprej uskladiti jugoslovanski partizanski primer s splošno nadzgodovinsko solidarnostjo/dediščino, k čemur je pozival že Walter Benjamin (2015), ko je pisal o obnovitvi »tradicije zatiranih«. Pri analizi jugoslovanskega odpora proti fašistični okupaciji med drugo svetovno vojno pa še posebej upoštevam, da je ta potekal v izrazito drugačnih zgodovinskih okoliščinah in kontekstu kakor karibski. Pa vendar je mogoče kaj hitro ugotoviti, da obstaja nekaj nespregljivih podobnosti med partizanskimi in maronskimi odporniškimi praksami ter med partizansko in maronsko senzibilnostjo za okolje. Podobno kakor maroni so se bili tudi jugoslovanski partizani – da bi preživel in (p)ostali svobodni – prisiljeni zateči v goste gozdove, hribovja in gore Balkana.

Ti prostori zatočišča so se spremenili v prave prostore odpora in konstitutivne moči. Na osvobojenih območjih je Komunistična partija v tvornem sodelovanju s partizansko samoorganiziranim ljudstvom razvila alternativne politične in kulturne protiinstitucije. Pri ustvarjanju novega imaginarija drugačnega sveta pa je imela odločilno vlogo prav partizanska umetnost. Prav tako je treba upoštevati, da je njihov *modus operandi* temeljil na izraziti mobilnosti, saj so se osvobodjena ozemlja naglo širila in izginjala, partizani pa so se pogosto morali, ponekod v roku nekaj tednov, preseljevati v povsem druge regije. Celoten osvobodilni boj lahko potemtakem razumemo kot dolgotrajno deteritorializacijsko gibanje in gverilsko vojskovanje.

Jugoslovanski protifašistični odpor ni nasprotoval zgolj fašistični okupaciji, pač pa je bil zasnovan tudi kot boj proti predvojni Kraljevini Jugoslaviji, torej usmerjen proti izkoriščanju in dominaciji nad ljudstvi ter proti sami vojni kot dominaciji nad naravo. Zato ne preseneča, da imajo narava, gozd pa tudi živali ter rastline ključno vlogo v partizanskem načinu življenja in boju ter zasedajo pomembno mesto v njihovem imaginariju, ki je formiral to, kar tu imenujemo »partizanska ekologija«. Pre-

senetljivejše pa je nemara to, da niti med najnovejšimi raziskavami partizanskega boja in partizanske umetnosti ne najdemo nobene, ki bi poglobljeno obravnavala dotično razsežnost partizanstva in njegovega razmerja do narave. Sicer obstajajo krajše analize narave v partizanskem pesništvu, ki jih je opravila Marija Stanonik (1995), Lojze Gostiša (1994) je analiziral nekatere alegorične motive živali v likovni umetnosti, Miklavž Komelj (2009, 520–528) pa je med dodatke k svoji knjigi vključil kratek pregled »postajanja živali«⁴ v nekaterih partizanskih pesniških, proznih in dramskih delih. Toda v teh obravnavah umanjka širša, celostna analiza partizanske umetnosti in simbolne politike, odnosa partizanov do narave ter vloge narave v partizanski umetnosti, kar je tema tega članka in prihodnjega dela.

Partizanska breza/umetnost: med propagando in modernizmom?

Namen predstavitve in interpretacije izbranega gradiva ni kanonizirati ter povzdigovati naravo in krajino v partizanski umetnosti, marveč pokazati, kako so izbrana umetniška dela, ki so obravnavala nečloveško – rastline, gozdove in živali –, ne le postala umetniške alegorije partizanskega boja, pač pa so, prežeta z idejo osvoboditve, zavzela stran v (protifašističnem) boju. Namen prispevka ni (zgolj) dokumentiranje fašističnega terorja, razvidnega v podobah pobitih živali in požgane zemlje, temveč dokumentiranje tistih podob in pesmi, ki so k naravi pristopile dialektično in ohranile sledi tako grozljivega nasilja kot tudi emancipatornih obljub. V času fašistične nevarnosti namreč ne obstaja nič takega, kot so nedolžna narava ali drevesa, oz.: zakaj bi pravzaprav v času fašizma sploh še govorili o drevesih? To spominja na Benjaminov zagovor »politizacije estetike« nasproti fašistični »estetizaciji politike«. Nek ideal narave, povratak k bolj »naravnemu« in očiščenem okolju je bil kakopak sestavni del nacistične ideologije, dasiravno v ostrem nasprotju s siceršnjimi nacističnimi težnjami po visoki tehnološki razvitosti in modernizaciji (Benjamin 2015). Brecht je v času skokovitega porasta fašizma v svoji (1967) pesmi spraševal, ali ni govoriti o drevesih v času fašizma malodane zločin, a vendarle se moramo skupaj z njim vprašati, ali – in kako – je mogoče govoriti o naravi na partizanski, antifašistični način?

Polemika, kakšno vlogo pripisati partizanski umetnosti, se je v okviru jugoslovanskega in predvsem slovenskega osvobodilnega boja še posebej

⁴ »Človekovo postajanje žival je realno, ne da bi bila žival, v katero se človek spremeni, realna« (Deleuze in Guattari 1980, 291).

zaostrila leta 1944 po javnem natečaju za (partizanske) risbe/slike. Polemika je znana kot »partizanska breza«, saj je poziv vseboval izrecno politično navodilo: če že hoče nekdo narisati drevo/brezo, potem mora biti jasno, da, povedano s točnimi besedami partizanskega umetnika Doreta Klemenčiča – Maja (1971, 13),⁵ »še tako dobro naslikana breza ne more biti umetnina, če ni pod njo naslikan vsaj partizanski mitraljez«. Prikaz narave mora vsebovati neposredno reprezentacijo (vojaškega) boja, zaradi česar je bil poziv kritično ocenjen kot propagandističen in direktiven. V sočasni javni razpravi, ki je artikulirala avtonomistično držo (ki je tudi prevladala), so pozivu nemudoma nasprotovali številni komunisti in raznovrstni partizanski umetniki. Mnoge retroaktivne interpretacije te polemike – ki so se po vojni tekom socializma nadaljevale – so zatrjevale, da gre za tipično dihotoomijo med socialistično realistično/propagandistično stranjo in avtonomistično, modernistično stranjo, ki si je prizadevala za avtonomijo umetnikov. Vendar pa natančno branje teh polemik pokaže, da sprti strani niti nista bili tako daleč narazen, kot bi lahko sklepali iz prvotnih kontroverz: avtonomistična (pozneje modernistična) perspektiva ni namreč nikoli kategorično trdila, da sploh obstaja nekaj takega, kot je nepolitična umetnost, ki ne bi zagovarjala nobenih (etičnih) vrednot. Še več, neizbežno je, da vsaka umetnina znotraj osvobodilnega boja postane politična; prav tako pa to, kar je veljalo za propagandistično, iz partizanske umetnosti ni izključevalo nobene posebne umetniške forme niti ne bi mogli trditi, da je bil socialistični realizem prevladujoč okvir osvobodilne umetnosti.⁶

Primeri partizanske umetnosti: narava postaja partizanska, partizani postajajo živali?

Kot izrazit primer partizanskega drevesa je mogoče izpostaviti risbo, ki je postala znamenita partizanska grafika, imenovana *Ožgana tepka*.

To delo je ustvaril France Mihelič, eden bolj znanih slovenskih ekspresionističnih grafikov, ki je izdelal precej obsežen grafični portfelj, v katerem (mrtva) narava in požgana drevesa zasedajo pomembno mesto. V nasprotju z uveljavljeno interpretacijo motiva ožgane hruške predstav-

⁵ Glej Močnik (2016, 32). Za daljšo razpravo o politični angažiranosti in modernističnih, realističnih ter avantgardističnih tendencah v levičarski in partizanski umetnosti glej tudi diskusijo med Komeljem in Močnikom v isti številki *Slavica tergestina* (Komelj 2016).

⁶ Ponovno bi usmeril na omenjeno diskusijo med Komeljem in Močnikom, ki sva jo uredila s Habjanom v zgoraj omenjeni številki *Slavice tergestine*.



Slika 1

France Mihelič,
Ožgana tepka (z dovoljenjem Muzeja
novejše in sodobne
zgodovine Slovenije)

ljam razmišljanje, da tega motiva ne gre razumeti le kot emblema fašistične vojne. Resda drži, kot je to ugotavljala Tina Fortič Jakopič, da požgano drevo predstavlja žrtev fašistične vojne, toda sam bi to interpretacijo nadgradil še z dvema poudarkoma. Najprej predlagam, da požganega drevesa ne dojemamo le kot prisposodbo žrtve vojne, ampak kot »materialno pričo« vojne. Kot drugo pa menim, da (avtorjeva) osamitev in izpostavitve drevesa, kar ga naredi avtonomnega nasproti pokrajini, ne olepša toliko sledov nasilja, kolikor poudari pomen upirajoče se rastline in vztrajanja upora v krajini. Tudi Komelj izpostavi precej antimilitaristično držo Miheliča, ko zapiše (2016, 60), da »Mihelič trdi, da so drevesa pomembna prav v svoji konkretnosti in tujosti in da je ravno pozicija, s katere se zavemo njihovega pomena, tudi pozicija, s katere se lahko upremo vsakršnim poskusom estetizacije vojnega opustošenja«, zaradi česar je ta pozicija »antimilitaristična«. Čeprav je ta del gozda mrtev, pa njegova grozljiva forma vztrajno ostaja in jo je zato mogoče razumeti kot enega izrazitih primerov partizanske trdoživosti, trdoživosti boja – kot emblem partizanske ekologije.

Drug takšen presunljiv vizualni grafični izdelek je ustvaril hrvaški likovnik in grafik Marijan Detoni. Svoja dela o naravi najbogateje nagradi v svoji grafični mapi Plodovi vzburjenja (hrv. *Plodovi uzbudjenja*), ki nastane na samem začetku vojne (1941). Na prvi pogled je videti, da avtor do narave, različnih vizualnih tropov in morfologije rastlin pristopa na romantističen način, vendar pa narava, različne rože in rastline s približevanjem detajlov postanejo grozeče, preraščajo meje in zadobijo celo pošastno podobo. V tem bi lahko brali vizualno referenco na Baudelairejeve *Rože zla*, ki so prav tako intervenirale v umirjajoče buržoazne horizonte morale.⁷ Detonijev proces odstiranja in vzburjenja med »plodovi mišljenja« lahko razumemo kot »trganje okov«, ki je tukaj umeščeno v določen upor rastlin proti grozeči brutalnosti vojne in okupacije. Lahko bi rekli, da upor rastlin ponazarja tudi prihodnji upor še neobstoječih partizanov, ki bo prav tako vzklik v gozdovih Jugoslavije. V nekoliko bolj psihoanalitičnem smislu bi lahko tudi rekli, da to monstrozno izražanje iz narave predstavlja realno, grozljive vojne okoliščine, ki nikogar ne pustijo nedotaknjene, tudi same narave ne, obenem pa nas že pripravljajo na samo grozljivo nujnost upora proti takšnim okoliščinam. Detonijevo dediščino plodov, ki zaenkrat še ni dobila mnogo pozornosti, gre brati kot neke vrste bestiarij oz. favnarij partizanskih rastlin, nečloveškega sveta, ki budi in buri partizansko domišljijo.

Če se vrnem k Miheliču, ki je že med bojem zaslovel z grafičnim izdelkom, ki ga je soustvaril v sodelovanju z Nikolajem Pirnatom, osupljivim grafičnim zemljevidom *Náš boj*, pa je njegovo najbolj vizionarsko in navdihujoče grafično delo mogoče najti v njegovi seriji oz. ciklu risb *Apokalipsa*. Miheliču je uspelo zajeti vso razsežnost uničenja vasi, ljudi, narave, sledove nasilja, posiljevanja in mučenja, kar tvori apokaliptično krajino, ki jo težko zajameta fotografski in filmski objektiv. Ta izstopajoča risba, ki je kasneje postala tudi grafika oz. linorez, se imenuje *Sledovi*.

Tina Fortič Jakopič (2020, 23) trdi, da prav ta risba »povzema fazo popolnega uničenja in obenem prikazuje trenutek, ko se vse umiri in utihne [...] edini preživeli bitji sta dve vrani. Edini preživeli bitji sta živali.« To »upočasnjevanje« je simptomatično, saj večina drugih Miheličevih podob in grafik predstavlja gibanje, ljudi, partizanov, fašistov ter drugih figur. V primerjavi z njimi sta tako *Ožgana tepka* kot *Sledovi* videti tihožitji vojne, kjer življenje obmiri, zaradi česar je oba izdelka mogoče razumeti kot nek

⁷ Čeprav je bil Baudelaire poznan po favoriziranju umetnega nasproti naravnemu, vsaj del njegovega opusa lahko čitamo tudi skozi to alternativnejšo optiko; glej tudi Pegram (2012).



Slika 2 Marijan Detoni, grafična mapa *Cvjetovi mašte* (z dovoljenjem Muzeja moderne umetnosti Beograd)

tragični rezultat vojne. Vojno gibanje nemalokrat – tudi zaradi ustaljenih reprezentacij vojne – »krasi« dinamika, gibanje, eksplozije, juriši ... , vendar obstaja tudi stran obnemelosti, zamrznitev pokrajine, praznih ter požganih vasi in dreves, izgubljene živine ter postajajočih živali, ki po vojni vihri brezsmiselno tavajo naokoli.

Naslednja vrsta obravnavanih primerov se nanaša na gozd, ki, kot že rečeno, ni bil le primarno zatočišče partizanov, ampak tudi primarno mesto političnega organiziranja in odpora, laboratorij ljudske oblasti. Živali in gozd kot celota postanejo pomemben del partizanske ter umetniške senzibilnosti. Čeprav Marija Stanonik (1995) meni, da reprezentacija narave v partizanski poeziji ni tako prevladujoča, kot bi to pričakovali, pa še vedno najdemo obilo mnogoterega vizualnega in pisnega gradiva, ki izpostavlja gozd kot nov politični prostor. Še več, gozd postane neposredna metafora samega partizanskega boja (prim. Komelj 2009), kar nazorno ponazarja odlomek pesmi Zorana Hudalesa Senoviškega (iz leta 1943), v katerem je razvidna presunljiva preobrazba partizanskih trdnjav v partizanske zборе – zbori so najbolj priljubljena in najmnožičnejša *umetnostopolitična* forma ter praksa partizanskega boja (Paternu 1998, 507):

Zeleni gozdovi, slovenske trdnjave
 šumite o borbah, junakih in zmagi ...
 šumite nad zemljo, kjer padli so dragi.

Šumite ponosni, brstite in stojte!
Z vetrom mogočno v širne daljave
še pesem o svobodi zlati zapojte.

Preobrazbo iz negibne trdnjave narave v zборе, ki jim je dan glas, spremlja subtilen premik od negodovanja in objokovanja padlih k petju pesmi svobode, ki so postale izjemno popularne in se hitro širile po partizanskem ozemlju pa tudi v okupirana mesta. Podoben ritem in odporniško trdoživost je mogoče zaslediti v različnih zapisih o zaprtih, poškodovanih in izmučenih pticah pa tudi o pticah, ki jih ni mogoče zapreti v kletke ali ki jim uspe pobegniti na prostost. Partizanska ptica kljub nemogočim okoliščinam poje še naprej, kljub temu da se njenega glasu ne sliši zaradi eksplozij fašističnih bomb in prepovedi uporabe nenemškega jezika na okupiranih ozemljih. Partizanska ptica poje navkljub ovirajočemu trnju in omejitvam ter prebujajo ljudi, kot to dobro prikaže pesem Radajeva iz leta 1944 (Paternu 1989, 191):

Izpod neba
brnenje motorjev se krohota ...

Pojte ptice,
pesem železno
pesem viharo, udarno ...

Pojto jo dan in noč,
da jo poslušal bo
kleti sovrag.

Nas pa preletajte
in nam oznanjajte
srečno in novo
svobodno pomlad

Ptice so tako postale močan vizualni trop, eden najznamenitejših primerov pa je nedvomno petje slavčka na trnovi veji. Lahko bi celo odločno zadržali, da so takšni emblemi iz sveta narave bistveno pomagali nadomestiti stereotipno figurativno junaško upodobitev partizanov ali partizank. Ta ptica je znamenje in simbol partizanskega odpora kot takega.

Postajanje žival: partizani – volkovi

Drvo, gozd in ptica so nemara nekoliko preveč prikladni primeri partizansko-osvobodilne umetnosti, zato je smiselno preiti na grozljivejšo upodobitev, in sicer na upodobitev zveri, kar je vselej služilo utrjevanju

ločnice med človekom/civilizacijo in živaljo, oz. kar je prisotnejše v propagandističnem žanru, ločnice med našo in sovražnikovo stranjo. Čeprav bi pričakovali, da bodo fašisti prikazani kot zveri/volkovi, ki plenijo »naše« ljudi/nedolžne ovce, pa je v različnih pesmih, proznih in likovnih delih mogoče zaslediti pozitivno vrednotenje volkov in volkov – partizanov. Partizanski pesnik Matej Bor je že od svoje prve partizanske reportaže in partizanske drame *Raztrganci* (1942) dalje upodabljal volkove v jasni navezavi na partizansko subjektivnost. Presenetljivo je tudi to, da se je prva pesem NOB »Pojte za menoj«, ki jo je napisal Oton Župančič (1959, 148–149) in je bila nepodpisana objavljena v *Delu*, decembra leta 1941, prav tako končala z izrecno omembo volkov. Pesem kliče k orožju proti fašistični okupaciji in kolaboraciji ter zaključuje:

takrat volčji zbor
pojde lovce klat.

Volčji zbor oz. »krdelo volkov« je mogoče razumeti širše od metaforiziranega vznikanja moči silovitega odpora, katere pozitivne sledi najdevamo v zapuščini širšega balkanskega imaginarija (glej tudi Komelj 2009). Namesto tega predlagam, da teh verzov ne razumemo le kot metaforo, temveč kot tvorni del imaginarija,⁸ ki sproži politični proces, ki ga Deleuze in Guattari (1986) poimenujeta postajanje žival. Ta proces je determiniran s premikom od glavnega/stalnega k manjšemu/spremenljivemu, kjer deteritorializacija označuje nomadsko modalnost postajanja. Zaradi specifične lokacije partizanskega boja in njegove intenzivnosti ta boj presega mejo med človekom ter živaljo. Poudariti pa velja tudi pomembnost tega, da je takšno politično branje v nasprotju z retrospektivnim in relativizirajočim liberalno-humanističnim tropom, ki vztraja pri ohranjanju ločnice med ljudmi in živalmi. Ta liberalno-humanistični trop namreč pripisuje grozote vojne ljudem, ki so postali živali in naj bi takšni postali zaradi vojne, tovrstno sklepanje pa zagreši logično zmoto krožnega sklepanja (lat. *circulus in probando*). Vendar pa takšna argumentacija človeka razbremeni vsakršne krivde in odgovornosti za storjena grozodejstva: fašistična dejanja, po mnenju revizionistov pa tudi antifašistični boj, so tako domnevno »nečloveška« zaradi vojne ideologije in ker naj bi storilci opustili svojo človeško/civilizirano naravo. Alternativna partizanska pesniško-literarno-politična trajekto-

⁸ S tega vidika je ta specifična in močno metaforizirana podoba, ki se samospreminja – v tem primeru volčje krdelo –, tvoren del partizanskega imaginarija postajanja živali človeka.

rija uvaja možnost nove, drugačne identifikacije, ki je bila nujna, da so partizani lahko postali zveri, če so želeli zmagati v boju proti fašistom, za kar je včasih potrebna celo(s)tna eksistencialna angažiranost. Proces presejanja binarnega ločevanja med človekom in živaljo je tako izredno kritičen do moralizirajočega humanističnega tropa ter ga lahko zasledimo v številnih umetninah tistega časa.

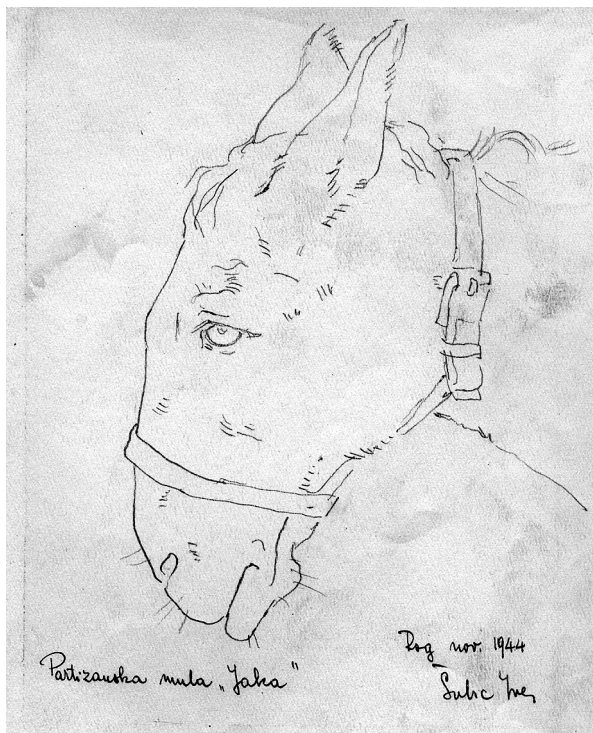
Še eno najemblematičnejših form vizualnega upodabljanja zveri pa najdemo znova v ciklu Franceta Miheliča *Apokalipsa*. Predlagam, da obravnavano podobo, ki so jo nekateri avtorji poimenovali *Tuleči pes*, interpretiramo kot tulečega volka (ali celo kot partizana oz. psa, ki postaja volk). Po interpretaciji Tine Fortič Jakopič naj bi ta podoba upodabljala poslednjega preživelega tavajočega psa (oz. žival, poleg že omenjenih dveh vran), ki mu ne preostane drugega, kot da obupano tuli v nebo. Vendar pa lahko tega tulečega volka s pomočjo manjšega dialektičnega zasuka – in z navezavo na Župančičev »volčji zbor« – razumemo kot klicanje k maščevanju, izravnavi krivice oz. kot pozivanje drugih k orožju, naj se pridružijo nastajajočemu zboru in krdelu partizanov – volkov.

V partizanskem tisku najdemo raznovrstna pesniška in prozna dela za otroke – na osvobojenih območjih so bile partizanske bolnišnice – in med to otroško (partizansko) literaturo sem našel ilustracijo, ki pospremi pesem »Živali pomagajo«, objavljeno leta 1944 (Paternu 1989, 107):

Ono noč ob polni luni
so živali gozdne zborovale.
Enodušno so sklenile:
»Partizanom bomo pomagale!«

Nekatere živali postanejo kurirji, drugi obhodniki v patrolji, vse pa sodelujejo v partizanskem boju proti fašistični okupaciji. Pomenljivo pa je tudi to, da so si številni partizani ob vstopu v partizanske odrede nadeli živalska imena.

Ena zadnjih ključnih živali, prisotnih v različnih zgodbah, pesmih, grafičnih zemljevidih, fotografijah in risbah, je nedvomno mula oz. konj. Ti so bili dejansko najnujnejše transportno sredstvo partizanov, simbol žrtve(nosti) in upora ter pomemben del partizanskih pohodniških kolon in maršev. Nekaj najmarkantnejših figur, ki upodabljajo mulo in konja, je pri nas ustvaril Ive Šubic, ki mulo oz. konja označuje z izrazom »tovariš«, kar kaže ne le na presejanje razlikovanja med človekom in živaljo, marveč na žival, ki pripada političnemu taboru. Žival, ki se, preko trpljenja in boja, subjektivizira (za odlično izpeljavo poglej Vičar 2016). To močno



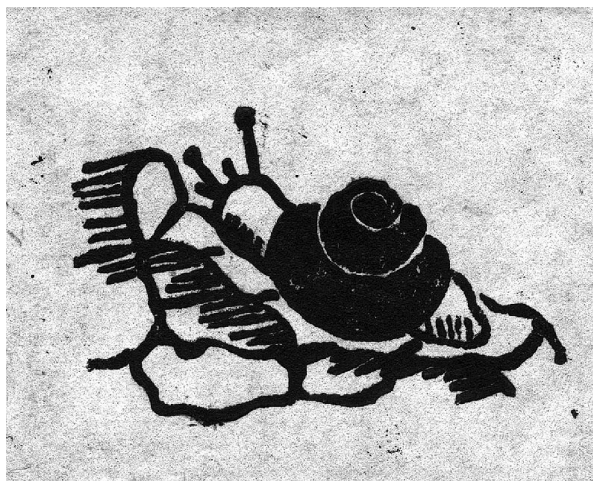
Slika 3

Ive Šubic, *Mula Jaka*
(z dovoljenjem Muzeja novejši in sodobne zgodovine Slovenije)

spominja na misel, ki jo je – ob natančnem branju Platonova, čigar skrb in utopija sta zajemala ves planet – navrgla Oxana Timofeeva (2018, 168): »V njegovih spisih želja po komunizmu preplavlja ne le ljudi, pač pa vsa živa bitja, vključno z rastlinami«. Pri Platonovu tovariški hrbet konja, pri Šubicu obraz tovariša – konja in neskončna medsebojna podpora na njuni skupni poti do osvoboditve.

Figura polža: od partizanske trdoživosti do zapatistično navdahnjene odrasti

Za konec bi rad še omenil podobo živali, ki je bržkone ne bi videli kot borca v prvih vrstah partizanskega boja: polža. Polži so v primerjavi s konji, z volkovi in s pticami videti prepočasni, niso srditi, ne morejo se zbirati v »zbore« kakor volkovi, ne morejo peti pesmi, ki bi naravno in množice mobilizirala v skupnem boju, niti ne morejo prevažati ranjencev ali hrane, ki jo potrebujejo partizanski odredi. Partizanski polž pa simbolizira tudi vzdržljivost ter mukotrpno, dolgotrajno pot upora in osvoboditve partizanov. Nenazadnje polž venomer »nosi« s sabo svojo hišico,



Slika 4

Alenka Gerlovič,
Polž (z dovoljenjem
Muzeja novejšje in
sodobne zgodovine
Slovenije)

kar predstavlja visoko adaptabilnost pa tudi določeno nenavezanost na lastnino in državo ter tako po samem načinu gibanja in življenja aludira na deteritorializirajoče gibanje partizanskih čet.

Zaradi tega je polž nadvse primerno utelešenje deteritorializirajoče logike, ki izvaja nenehno gibanje. Polž je figura, ki jo lahko zoperstavimo telurični (zemeljski) dimenziji večne pripadnosti eni »domovini«. Opomnimo, da ima prav navezanost na zemljo (angl. *soil*) ključen pomen v definiciji partizanske figure Carla Schmitta. Po njegovem prepričanju se partizanska formacija odlikuje po gibljivosti in neustaljenosti ter je nadoločena s telurično navezanostjo. Schmittovi partizani ljubijo zemljo in se zanjo borijo, kar lahko beremo kot projiciran odmev fašistične rodirudovske (nem. *Blut und Boden*) ideologije.⁹ V nasprotju s tem gre partizanskemu polžu, podobno kot pri deževniku ali pri krtu, za ritje po zemlji, to je za prakso, ki redefinira in preoblikuje to, kar dojemamo kot našo domačo grudo, zemljo, deželo. Ta polžje-deževniška praksa nas ne napeljuje k povratku k večni in nespremenjeni grudi, ki bi bil tako del vnaprej določene organske nacionalne substance, in kjer kri, ki izraste iz zemlje, določa njeno preteklost in prihodnost izvoljenega/izbranega naroda. V nasprotju z večnim vračanjem k stari etnično-zemeljski substanci bodo partizanske živali, borci in borke zemljo samo ter s tem tudi svojo identiteto preoblikovali med bojem.

Naša izbira figure polža za partizansko gibanje in osvobodilno logiko

⁹ Za mojo kritiko Schmitta glej Kirn (2015).

ni tako poljubna, kot se zdi na prvi pogled. Polža lahko povežemo z različnimi partizansko-osvobodilnimi zapisi in podobami po vsem svetu: od znamenitega izreka Cheja Guevare, da so gverilci kakor polži, ki svoj dom vedno nosijo s sabo (2006, 52), do ideje deteritorializacije in velikega pomena polžev ter školjk v zapatističnem gibanju, ki se je razvilo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja in vztraja še dandanes. Zapatistično gibanje polža obravnava kot zgodovinsko figuro, z Benjaminom bi lahko govorili tudi o miselni figuri (nem. *Denkfigur*), ki ponazarja tako začetek kot tudi konec svojega boja, je imanenten ter se nanaša na neko točko zunanjosti. Obenem polža vidimo kot emancipatoren navdih iz kulture in življenja majevskih staroselcev. Lupine polžev imajo koncentrične spiralne kroge, ki zgodovine/preteklosti ne kodirajo in ne registrirajo njenega linearnega poteka, temveč zgodovino predstavljajo bolj organsko ter na način, ki prepleta naravo in kulturo, na kar so opozarjali že v majski civilizaciji. Za zapatiste je reappropriacija preteklosti ključnega pomena in tudi ta članek privede do pomembnega vprašanja, in sicer, *kako je mogoče arhivirati znake in sledi odpora*. Ne gre torej za neko naivno dešifriranje znakov, da v neke stare neznane pisave čitamo, kar hočemo čitati, kar odslikava nek romantični povratek k nedolžni očiščeni naravi pred kolonializmom in kapitalizmom ali pa revizionistični večni povratek k nacionalni čistosti.

Podkomandant Marcos (Subcomandante Marcos 2021) je lapidarno zjedril pomen polža za politični imaginarij in celo za samo organizacijo zapatistov: »Polž, ki so ga naredili majevski uporniški voditelji, se je začel in končal v varni hiši, vendar se je tudi začel in končal v knjižnici. Mesto srečanj, dialoga, prehoda, iskanja – to je bil polž iz Aguascalientes.« Če katera koli žival simbolizira naš potencial postati človeška žival, ki postane praksa naše počasne, dolgotrajne skupne rasti in odrasti, je to bržkone polž. Ne gre le za to, da so polži izredno vzdržljivi in odporni, gre za to, da se ta polžja kvaliteta kaže in se jo da slediti v gestah ter praksah odpora, upora, vzdržljivosti in neomajne odločenosti ne glede na nemogoče razmere, ne glede na to, da se sedanji imaginarij predstavlja kot brez alternative. V določenem smislu, z upoštevanjem globoke krize ideje napredka in kapitalistične modernizacije ter rasti v dobi podnebnih sprememb, bi lahko polž postal najmočnejša ikona odrasti.

Sklepna misel

Članek je pokazal, da je jugoslovanski partizanski boj, tudi zaradi svojih številnih navdušujočih umetniških dejavnosti, proizvedel močno ekološko senzibilnost in nepridobitniško odnosnost do nečloveškega sveta,

skratka nekaj, kar tu imenujemo partizanska ekologija. V partizanski umetnosti tudi ne gre iskati neke romantične nedolžnosti nečloveškega sveta. V tej umetnosti najdemo različne upodobitve, karikature, alegorične motive ter silno pripovedno in reprezentativno moč, vloženo v gozd, živali in rastline. Partizansko avtonomijo in osvobodjena ozemlja je omogočalo zavetje globokih gozdov, prav tako pa so partizani sami spremenili svoja zatočišča v nove, osvobodjene politične prostore. Kot se je politizirala estetika, sta se preko nje politizirala tudi prostor in predstava »narave«. Analiza primerov je pokazala, da je bila v produktivni partizanski izmenjavi, ki je potekala med človeškim in nečloveškim svetom, implicitna želja – določenega segmenta partizanske umetnosti – po mobilizaciji nečloveškega sveta v boju proti fašizmu in po prikazu določenega postajanja partizanske človeške živali (npr. volkovi, slavčki itd.). V nasprotju z uveljavljeno interpretacijo sem z analizo izbranih primerov pesmi, zgodb, črtic, risb in grafik skušal pokazati, da upodobljene živali niso mišljene le kot preprosta metafora, pač pa da je bil partizanski boj temeljno zaznamovan s procesom postajanja (človeka) žival, s preseganjem razlikovanja med živaljo in človekom ter z vključevanjem živali med soborce, v boj proti fašizmu.

Partizanska ekologija si je zatorej zamišljala – in skladno s tem tudi delovala – svet brez orožja in vojn, a tudi svet, ki nasprotuje imperativu rasti in profita, in se tudi sama spreminjala v smeri odrasti. To niti ne preseneča, saj je, glede na pokrajino, kjer se je odvijal jugoslovanski odpor, osvobajanje potekalo predvsem v gozdovih pa tudi sama družbena konstitucija partizanskega telesa je bila v veliki meri sestavljena iz pripadnikov in pripadnic kmečkega sloja, ki se je emancipiral skozi boj in s tvornim politično-kulturnim ter vojaškim delovanjem. V partizanskem spoštovanju narave in njegovem zavedanju, da je narava ključen dejavnik za uspeh osvobodilnega boja, kar bistveno določa partizansko ekologijo, pa je mogoče opaziti ambivalentnost in celo protislovje s prihodnjo usmeritvijo socialistične Jugoslavije, ki je v povojni socialistični obnovi sledila vzorcem modernistične paradigme in industrializacije. To je partizanska zgodovina, ki je bila pozabljena v socializmu in izbrisana v času kapitalistične tranzicije. Zaradi tega je zadnja sled in povezava s transverzalnimi ter internacionalnimi boji potlačenih toliko relevantnejša. Figura polža kot figura partizanskega odpora in trdoživosti, kot figura osvobodilnih bojev, zapatistov in nemara tudi kot znanilec sodobnega boja za odrast pa nas lahko pozove k bolj poglobljenemu raziskovanju ekološke oza-veščenosti. Namesto vselej nove (post)industrializacije in pospeševanja

ter krčenja prostora in časa je čas prav za upočasnitev, kar tudi pritrjuje globoki tezi Walterja Benjamina, ki revolucijo definira ne kot pospešenje časa, marveč kot njegovo ustavitev.

Opomba

Članek je nastal v okviru raziskovalnega projekta Protesti, umetniške prakse in kultura spomina v postjugoslovanskem kontekstu, ki ga je podprla Javna agencija za znanstveno-raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS, J6-3144).

Literatura

- Arrom, José Juan, in M. Antonio García Arévalo. 1986. *Cimarrón*. Santo Domingo: Ediciones Fundación García-Arévalo.
- Benjamin, Walter. 2015. »Zapisi o pojmu zgodovine.« Prevedel Aleš Košar. *Phainomena* 24 (94/95): 277–286.
- Brecht, Bertolt. 1967. »An die Nachgeborenen.« V Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, uredila Elisabeth Hauptmann, 722–725. 4. zv. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Buden, Boris. 2014. *Cona prehoda*. Prevedel Samo Krušič. Ljubljana: Krtina.
- Collier, Madeleine. 2021. »The Snail of the End and the Beginning.« *Barricade: A Journal of Antifascism & Translation*. <https://barricadejournal.org/ramparts/architectures-antifascism/the-snail-of-the-end-and-the-beginning>.
- Deleuze, Gilles, in Felix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Pariz: Les Editions de Minuit.
- . 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Prev. Dana Polan. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Ferdinand, Malcolm. 2022. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Prevedel Anthony Paul Smith. Cambridge: Polity Press.
- Fisher, Mark. 2021. *Kapitalistični realizem: ali ni alternativne?* Prevedli Pika Golob in Nina Hlebec. Ljubljana: Maska, zavod za založništvo, kulturno in producentsko dejavnost.
- Fortič Jakopič, Tina. 2020. »Apokaliptična Videnja Franceta Miheliča V Podobah Cikla Apokalipsa.« *Umetnostna kronika* (69): 22–31.
- Gostiša, Lojze. 1994. *Franceta Miheliča balada o drevesu: 1941–1945*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Guevara, Che. 2006. *Guerilla Warfare: Authorized Edition*. New York: Ocean Press.
- Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Prevedli Lenca Bogovič idr. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Kirn, Gal. 2015. *Partizanski prelomi in protislovja tržnega socializma v Jugoslaviji*. Ljubljana: Sophia.
- . 2022a. *Partizanski protiarhiv: o umetniških in spominskih prelomih jugoslovskega NOB*. Prevedli Gal Kirn, Monika Fritz in Mišo Mičič. Ljubljana: Maska, zavod za založništvo, kulturno in producentsko dejavnost.

- . 2022b. »‘The Primitive Accumulation of Capital and Memory’: Mnemonic Wars as National Reconciliation Discourse in (post-)Yugoslavia.« *Memory Studies* 15 (6): 1470–1483.
- Klemenčič – Maj, Dore. 1971. »Jakopičevo poletje.« *Nedeljski dnevnik*, 27. junij.
- Komelj, Miklavž. 2009. *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba / *cf.
- . 2016. »The Partisan Art Revisited.« *Slavica tergestina* (17): 86–99.
- Malm, Andreas. 2018. »In Wildness Is the Liberation of the World: On Maroon Ecology and Partisan Nature.« *Historical Materialism* 26 (3): 3–37.
- Marx, Karl. 2012. *Kapital*. Zv. 1. Prevedla Mojca Dobnikar. Ljubljana: Založba Sophia.
- Marx, Karl, Ernst Bloch in Mario Rossi. 2008. *O spremembi sveta: pomen Marxovih tez o Feuerbachu*. Prevedla Božidar Debenjak in Neda Pagon. Zbirka Sodobna družba 24. Ljubljana: Založba Sophia.
- Močnik, Rastko. 2016. »A Further Note on the Partisan Cultural Politics.« *Slavica tergestina* (17): 70–85.
- Paternu, Boris, ur. 1998. *Slovensko pesništvo upora: 1941–1945*. Novo mesto: Tiskarna Novo mesto, Dolenjska založba in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Pegram, Juliette. 2012. »Baudelaire and the Rival of Nature: The Conflict Between Art and Nature in French Landscape Painting.« Doktorska disertacija, Temple University.
- Podkomandant Marcos. 2021. »The Snail of the End and the Beginning.« Prevedla Madeleine Collier. *Barricade: Journal of Translation and Antifascism*. <https://barricadejournal.org/ramparts/architectures-antifascism/the-snail-of-the-end-and-the-beginning/>.
- Spitzer, Leo. 1938. »Spanish Cimarrón.« *Language* 14 (2): 145–147.
- Stanonik, Marija. 1995. *Iz kaosa v kozmos: kontekstualnost in žanrski sistem slovenskega odporniškega pesništva 1941–1945*. Ljubljana: Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije.
- Subcomandante Marcos. 2021. »The Snail of the End and the Beginning.« *Barricade*, 24. avgust. <https://barricadejournal.org/ramparts/architectures-antifascism/the-snail-of-the-end-and-the-beginning>.
- Timofeeva, Oxana. 2018. *The History of Animals: A Philosophy*. London: Bloomsbury.
- Vičar, Branislava. 2016. »‘Kot divji hrzajoči konj / prihaja k nam svoboda!’ Konj med metaforo in subjektom v glasu partizanov.« *Studia Historica Slovenica* 16 (1): 225–244.
- Župančič, Oton. 1959. *Zbrano delo*. Knjiga 3. Pripravil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana: Državna založba Slovenije.