

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Maja Gantar

Mentorica: asist. dr. Maruša Pušnik

**KONSTRUKCIJA KOLEKTIVNEGA SPOMINA V
DOKUMENTARNEM NOVINARSTVU:
DOKUMENTARNI FILMI O PORTUGALSKI REVOLUCIJI
25. APRILA 1974**

Diplomsko delo

Ljubljana 2006

KAZALO

UVOD	3
1. ZGODOVINSKE OKOLIŠČINE PORTUGALSKE REVOLUCIJE	5
1. 1. Kolonialna preteklost ali Nekoč je bil Imperij	5
1. 2. Državni udar leta 1926 in Nova država.....	6
1. 3. Zadnji vzdihljaji režima	7
1. 4. Gibanje častnikov	8
1. 5. Državni udar leta 1974 in obdobje revolucije	10
2. KOLEKTIVNI SPOMIN IN MEDIJI	14
2. 1. Individualni in kolektivni spomin	14
2. 2. Rekonstrukcija spomina: preteklost v sedanjosti	15
2. 3. Prostor kolektivnega spomina: naj se boj začne	17
3. NACIONALNA IDENTITETA IN DOKUMENTARNOFILMSKE REPREZENTACIJE PRETEKLOSTI	18
3. 1. Zamišljenost in konstruiranost nacionalnega	18
4. DOKUMENTARNI FILMI: SPOMIN IN NACIONALNO ZAMIŠLJANJE PRETEKLOSTI	21
4. 1. Reprezentacija in dokumentarni filmi	22
4. 2. Znak, pomen in kultura: semiološki pristop	23
4. 3. Dokumentarni film: moč faktičnega in (navidezni) izraz resničnosti?	25
4. 4. Dokumentarnofilmske podobe: kulturni proizvod in nosilke prevladujoče ideologije....	26
4. 5. Kolektivni spomin v dokumentarnih filmih	29
4. 6. Dokumentarni filmi kot kreatorji in 'spodbujevalci' nacionalne identitete	30
4. 7. Dokumentarni filmi in načini proizvodnje pomena.....	32
5. PREVLADUJOČI MEDIJSKI DISKURZI O PORTUGALSKI REVOLUCIJI	35
6. SEMIOLOŠKA IN DISKURZIVNA ANALIZA FILMOV: <i>Portugal 74-75 in Bom Povo Português</i>	39
6. 1. Verbalizacija pripovedi	42
6. 2. Avdio (zvočna) kulisa	43
6. 3. Izbrani dogodki in interpretacija dogodkov	48
6. 4. Miti in simbolika v vizualni retoriki	55
ZAKLJUČEK.....	61
LITERATURA IN VIRI	64
Analizirani dokumentarnofilmski viri	67

UVOD

'Evropska Kuba' – tako so nekateri poimenovali Portugalsko, je v sredini sedemdesetih let prejšnjega stoletja postala prizorišče živahnega revolucionarnega dogajanja, ki je pritegnilo pozornost svetovne javnosti in povzročilo skrbi zahodnim, kapitalistično naravnanim državam. Državnemu udaru, ki so ga 25. aprila 1974 izvedle vojaške sile in s tem dejanjem porazile več desetletij trajajočo diktaturo, je sledilo eno- in polletno obdobje množičnih delavskih stavk, protestov, manifestacij, uvajanja demokracije in povečane civilnodružbene participacije v politiki. Ta pomemben datum v zgodovini portugalske nacije še danes obeležujejo s številnimi spominskimi slovesnostmi, koncerti in najrazličnejšimi publikacijami. Pri komemoraciji sodelujejo tudi mediji, še posebej televizija, ki s prikazovanjem dokumentarnih in igranih filmov na svojevrsten način obeležuje vznemirljivo in intenzivno dogajanje, ki mu v tedanji Evropi ni bilo enakega. Portugalsko prestolnico je takrat obiskal tudi francoski filozof Jean-Paul Sartre in mnogi drugi, ki so revolucijo želeli doživeti na lastni koži.

V pričujoči diplomski nalogi proučujem odnos med dokumentarnimi filmi in kolektivnim spominom ter nacionalno identiteto. Razumevanje vse prej kot enotne in nespremenljive narave slednjih dveh je tudi ključ do razumevanja te relacije. Na konkretnem primeru dokumentarnih filmov o portugalski revoluciji proučujem načine, na katere ti dokumentarci oblikujejo kolektivni spomin na ta specifičen zgodovinski dogodek in posledično vplivajo tudi na izgradnjo portugalske identitete. Tako poskušam pokazati, kako si posamezniki znotraj določene nacije zamišljajo preteklost, pa tudi lastno identiteto s pomočjo različnih (dokumentarnofilmskih) reprezentacij, ki to nacionalno preteklost upodabljajo. Zanimajo me tudi diskurzi, ki jih o revoluciji reproducirajo posamezni filmi, in njihova vloga pri oblikovanju omenjenih konceptov spomina in identitete.

Eden izmed osrednjih elementov moje analize je torej dokumentarni film, ki postaja vse bolj priljubljena vizualna reprezentacija. V njem se lahko pojavljajo tako neigrani kot tudi igrani prizori; njegovi ustvarjalci so tako umetniški režiserji kot tudi novinarji. Slednji se neigranega dokumentarnofilmskega posnetka pri svojem delu poslužujejo pogosteje, saj ima neuprizorjen posnetek status dokumenta, ki naj bi nepristransko prikazoval preteklo resničnost. Ta pripisan status pa na ta način sovpada z novinarskim idealom objektivnosti – tako imajo novinarske dokumentarnofilmske reprezentacije pogosto večjo moč pri legitimiranju prikazane preteklosti. V nadaljevanju naloge poskušam to tematiko raziskati s

pomočjo analize in primerjave dveh dokumentarcev o portugalski revoluciji: enega je napravila skupina novinarjev, drugega pa neodvisen režiser.

Prva teza, ki je vodilo osrednjega dela naloge, je, da dokumentarni filmi kot popularni kulturni artefakti aktivno konstruirajo kolektivni spomin določene skupnosti. Na ta način vplivajo na oblikovanje portugalske nacionalne identitete, kar pa je druga teza diplomske naloge.

Naloga je strukturirana tako, da poskuša pregledno in na razumljiv način predstaviti obravnavano tematiko. V prvo poglavje uvrščam zgodovinske okoliščine, ki so pripeljale do portugalske revolucije, in sicer z namenom postavitve širšega kulturno-historičnega konteksta, ki je potreben za razumevanje problematike konstruiranja kolektivnega spomina prek dokumentarnih filmov na primeru Portugalske. V drugem in tretjem poglavju definiram in problematiziram ključna pojma diplomskega dela, to sta kolektivni spomin in nacionalna identiteta, v četrtem pa predstavim proces reprezentacije in teoretske poglede na vlogo aktualnodokumentarnega novinarskega diskurza pri predstavljanju preteklosti in njegovem vplivu na načine, kako si pripadniki določene nacionalne skupnosti zamišljajo preteklost. V petem poglavju pa preidem na empirični del, na konkretni študiji primera, in sicer najprej analiziram prevladujoče diskurze o revoluciji, kot se pojavljajo v časopisnem in revijalnem tisku na Portugalskem. V zadnjem, šestem poglavju pa sledi semiološka in diskurzivna analiza ter primerjava obeh dokumentarnih filmov o portugalski revoluciji, pri čemer poskušam identificirati diskurze, ki jih reproducirata izbrana filma in tako oblikujeta kolektivni spomin in nacionalno identiteto.

Prevladujoče raziskovalne metode, ki jih uporabljam pri svoji analizi, so kvalitativne, torej semiološka oz. tekstualna in diskurzivna analiza ter primerjalno-zgodovinska metoda. Zanje sem se odločila, saj delo temelji predvsem na analizi najrazličnejših tekstov – monografij, člankov, novinarskih prispevkov ter dokumentarnih filmov. Delno sem se posluževala tudi metode intervjuja, in sicer v primeru jezikovne zagate, za pojasnjevanje portugalskih kulturnih značilnosti, ki so jih prikazovali filmi in jih prej nisem poznala, ali pa za potrebe preproste poizvedbe med prijatelji in znanci, ki so mi pomagali razjasniti te kulturne značilnosti. Brez te metode bi bilo nemogoče opraviti tovrstno delo, saj za analizo dokumentarnih filmov o portugalski revoluciji ne zadostuje le znanje portugalskega jezika, marveč tudi poglobljeno poznavanje različnih dimenzij portugalske kulture.

1. ZGODOVINSKE OKOLIŠČINE PORTUGALSKE REVOLUCIJE

1. 1. Kolonialna preteklost ali Nekoč je bil Imperij ...

Portugalska monarhija je doživela svoj vrhunec v 16. in v prvi polovici 17. stoletja, saj je veljala za evropsko velesilo odkritij. Zasedena ozemlja oz. kolonije so imele pomembno vlogo v nadaljnjem razvoju tako monarhije kot pozneje tudi republike.

Kot prva ozemlja so Portugalci osvojili Ceuto (1415), arhipelaga Azore (1419) in Madeiro (1420). S prihodom Vasca da Game v indijsko Kalkuto leta 1498 so Portugalci začeli nadzorovati trgovino z začimbami, ki so prihajale v Evropo, pozneje pa tudi trgovanje z Orientom in tako Evropi odprli vrata Kitajske in Japonske. Portugalski orientalski imperij je začel postopoma izgubljati svojo moč v 17. stoletju s prihodom Nizozemcev, Angležev in Francozov (Sánchez Cervelló, 1993: 59-60). Tako so pomembnejše portugalske kolonije leta 1665 obsegale Brazilijo v Južni Ameriki, Zelenortske otoke, Sao Tome in Principe, Gvinejo Bissau, Mozambik in Angolo v Afriki, Diu, Damao in Goo v Indiji, Macau v Vzhodni Aziji ter Timor v Jugovzhodni Aziji (ibidem: 56-57, 60). Po brazilski neodvisnosti leta 1822 so poskušali Portugalci najti v Afriki to, kar jim je dajal najprej orientalski imperij in nato Brazilija, v kateri so konec 17. stoletja odkrili nahajališča zlata. V Afriko so se že v 18. stoletju začeli naseljevati beli priseljenci, ki so širili portugalski vpliv (ibidem: 60).

Portugalske želje po dominaciji nad afriško celino so v prvi polovici 19. stoletja trčile ob interese drugih evropskih velesil. Britanci so jim leta 1890 postavili ultimatum in določili njihove afriške kolonije, ki so tako med drugimi obsegale Zelenortske otoke, Sao Tome in Principe, Gvinejo Bissau, Mozambik in Angolo (Sánchez Cervelló, 1993: 60). Sprejetje britanskega ultimata je na Portugalskem sprožilo val zgražanja nacionalistov in ogrozilo obstoj monarhije. 5. oktobra 1910 je bila razglašena Republika s skoraj soglasnim konsenzom ljudstva, ki je bilo mnenja, da je monarhija ogrožala nacionalno prekomorsko dediščino in posredno samo esenco domovine (ibidem: 60-61).

Po 2. svetovni vojni se je začela dekolonizacijska doba, vendar je bila Portugalska gospodarsko prešibka in nezmožna slediti novemu redu. Trgovanje s kolonijami se je le še utrdilo, da bi se na ta način Portugalska izognila industrijski nekonkurenčnosti na mednarodnih trgih, kjer si je povojna evropska ekonomija hitro opomogla (Sánchez Cervelló, 1993: 63). Navezanost Portugalske na svoja prekomorska ozemlja je treba razumeti tudi v luči kulturnega dejavnika in mentalitete portugalskega naroda o ideji 'Imperija'. Dojemanje Portugalske kot male evropske države, pa vendar velike države s svojimi afriškimi in

azijskimi ozemlji, se je utrdilo s salazarističnim¹ sloganom "Portugalska ni mala država". Posledično iz tega izhajajo močne psihološke determinante portugalskega ljudstva o 'svojem' imperiju (ibidem: 63). Sánchez Cervelló je mnenja, da se je prav v konceptu kolonij kot integralnega dela nacije centraliral "eden izmed najbolj polemičnih mitov portugalske zgodovine: zveza med kolonializmom in anti-hispanizmom" (1993: 65). Če se portugalski nacionalizem potrjuje predvsem v odnosu do Španije, mnogim avtorjem ni bilo težko sprejeti teorije, da se je portugalska prekomorska ekspanzija zgodila predvsem zaradi potrebe po ohranitvi svoje neodvisnosti od španske krone. Za portugalski nacionalizem bi tako izguba prekomorskih ozemelj pomenila izgubo neodvisnosti. Zato se je portugalska diktatura oklepala tega anahronizma še v času, ko v mednarodni skupnosti posedovanje kolonij ni bil več sinonim za veličastnost, in da bi upravičila svojo afriško politiko, je morala binom anti-hispanizem-kolonializem še utrditi (ibidem: 65).

1. 2. Državni udar leta 1926 in Nova država

Portugalska diktatura je izšla iz državnega udara, ki se je zgodil 28. maja 1926, ko so Oborožene sile strmoglavile republikanski režim. Tako so le še stopnjevale določeno intervencionistično tradicijo, ki je imela začetke že v parlamentarni monarhiji, najbolj pa se je kazala v obdobju prve republike (1910 – 1926). Vzroki za ta vojaški protagonizem bi lahko bili šibkost liberalnih institucij v pretežno ruralni družbi, pomanjkanje legitimnosti novega političnega (republikanskega) razreda ter družba brez trdnih temeljev (Sánchez Cervelló, 1993: 125).

Neposredna vojaška oblast med leti 1926 in 1932 ni bila uspešna: deficit in inflacija sta preseгла vse meje, medtem ko je višina javnega dolga onemogočala kakršno koli ekonomsko rast. V teh pogojih je aprila 1928 postal nov finančni minister António de Oliveria Salazar v svojem delovanju nenavadno učinkovit, saj mu je uspelo uravnotežiti državni proračun. Opozicija je imela zvezane roke, v medijih je vladala cenzura, prostora za ugovore ministrovim načrtom ni bilo – lahko je torej vzniknil mit Salazarja kot uspešnega človeka, ki prinaša srečo, kar ga je julija 1932 poneslo neposredno na mesto predsednika Sveta ministrov² (Sánchez Cervelló, 1993: 125).

Vladni nadzor nad vojaško institucijo se je brez večjih težav obdržal vse do leta 1958. Takrat je na predsedniških volitvah kandidiral general Humberto Delgado, ki ni bil privržen diktatorskemu režimu. S svojimi pozivi sicer ni uspel prepričati vrhovnih vojaških vodij, da bi

¹ António de Oliveria Salazar, znani portugalski diktator, ki je 36 let vodil državo (1932-1968).

² To je predsednika vlade, kot bi ga imenovali danes.

ga podprli, je pa močno zamajal njihova prepričanja in splošno nacionalno zavest; izpraznjenost diktatorskega sistema je bila očitna. Pojavila sta se dva tokova znotraj vojaške institucije: prvi, revolucionarni, vezan na Delgada in na demokratično opozicijo, ter drugi, reformistični (Sánchez Cervelló, 1993: 126-127). Diktatorska oblast je uspela porajajoče se upore utišati, prve s policijskimi represalijami in druge z uresničitvijo njihovih predlogov reform, izkoristila pa je tudi klimo nacionalne povezanosti, ki je prevzela državo po angolskih pobojih tamkaj živečih Portugalcev leta 1961. Takrat je celotna populacija zahtevala udarne povračilne ukrepe in oborožene sile so se spoprijele s kolonialnimi vojnami kot z 'nacionalnimi cilji' (ibidem: 127).

Portugalska vojaška elita je sprevidela, da za dosego cilja, ki ga je zastavil režim, preprosto ni imela potrebnih sredstev, zato se je s pomočjo severnoameriške diplomacije odločila za pritisk na vlado, da bi ta našla politično rešitev v Afriki (Sánchez Cervelló, 1993: 127). Med drugim so zahtevali večje sodelovanje avtohtonih prebivalcev pri upravljanju svojih ozemelj. Vendar pa vlada za te predloge ni imela posluha (ibidem: 128).

Med leti 1959 in 1962, v času, ko se je poskušalo najti rešitev za bližajoči se vojni problem, izstopajo štiri poskusi zloma diktatorskega režima: t.i. *Abrilada*³ (državni udar s strani vojske), udara, povezana z generalom Delgadam, in pa t.i. *Zarota iz Luande* leta 1962 (Sánchez Cervelló, 1993: 139).

V tem času se v Oboroženih silah pojavijo štiri struje, tri iz vladnih vrst ter ena iz opozicijskih. Po *Abriladi* prve vladne struje je bila le-ta potisnjena na rob, medtem pa sta se drugi dve, naklonjeni diktatorskemu režimu, za lažje doseganje svojih interesov združili. Četrta, revolucionarna struja, sestavljena iz vrst vojaškega srednjega kadra, se ni zadovoljila le z reformami, marveč se je zavzemala za ukinitvev diktatorskega režima, demokratizacijo države in neodvisnost kolonij. To dogajanje je povzročilo prelome znotraj Oboroženih sil; odločilno vlogo so prevzeli prihodnji protagonisti revolucionarnega procesa, ki se začne s 25. aprilom 1974 (Sánchez Cervelló, 1993: 139).

1. 3. Zadnji vzdihljaji režima

Poslednjo fazo diktature predstavlja obdobje šestih let in zamenjava Salazarja – ki po avgustu 1968 zaradi zdravstvenih težav ni bil več sposoben voditi države – z Marcellom Caetanom, ki je ostal na oblasti vse do vojaškega udara v aprilu 1974 (Sánchez Cervelló, 1993: 17).

³ *Abril* v portugalsščini pomeni april.

Situacija v državi ob koncu šestdesetih let je bila vse prej kot rožnata. Velika razlika v razvitosti regij, cenzura, emigracija, politično preganjanje ter kolonialne vojne, ki so potekale skorajda na vseh koloniziranih ozemljih, so terjale malo manj kot polovico državnega proračuna in dejansko pogojevale življenje v državi (Sánchez Cervelló, 1993: 22). Nekateri Caetanovi ukrepi so pomenili določeno razširitev v primerjavi s Salazarjevo fazo režima. Zajemali so večje pristojnosti sindikatov, zmanjšano cenzuro, dovoljenje za začasno sodelovanje opozicijskih političnih organizacij na volitvah leta 1969⁴ in nadzor glasovanja (ibidem: 24). Pri vprašanju rešitve vojnega problema Caetanovi načrti niso vključevali portugalskega umika iz kolonij ali njihove suverenosti, vendar pa je za osrednjo temo predvolilne diskusije postavil prekomorsko vprašanje, kot da bi šlo za plebiscitno vprašanje, kar je bil nedvomno napredek nasproti stari salazaristični retoriki, da se “o domovini ne razpravlja, brani se jo.” Ker naj bi tako “podvrgel glasovanju domovinsko integriteto,” je bil Caetano tarča hudih kritik skrajne desnice (ibidem: 25).

Drugo obdobje Caetanovega mandata sta zaznamovala neuspeh projekta spremembe Ustave in ponovna izvolitev privrženca Salazarjeve politike América Thomása za predsednika republike, hkrati pa naraščajoči konflikt tako z opozicijskimi organizacijami kot tudi z najbolj ortodoksnim krilom diktature o vprašanju prekomorskih ozemelj (Sánchez Cervelló, 1993: 26-27). Leta 1972 je nastal tudi nov zakon o medijih, v katerem sta bili razvidni popolna kontrola izvršne oblasti nad podajanjem informacij in porast restriktivnih posegov v javne svoboščine (ibidem: 29).

Sánchez Cervelló je mnenja, da je Caetano neuspešno poskušal umiriti situacijo v državi, saj je bilo vrenje med prebivalstvom, kot posledica vseh diktatorskih omejitev, premočno. Portugalska je pričakovala dejanja, ki ne bi mogla biti nič drugega kot vzpostavitev javnih svoboščin in rešitev kolonialnega problema (1993: 31).

1. 4. Gibanje častnikov

Pod imenom Gibanje častnikov⁵ je znana organizacija, ki so jo septembra 1973 ustvarili častniki aktivne sestave, da bi se zoperstavili odločbama vlade št. 353 in št. 409, sprejetima poleti 1973.⁶ S sporno zakonodajo je želela vlada nadomestiti premajhno število kandidatov Vojaške akademije, in sicer s spodbujanjem neprofesionalnih vojakov – častnikov,

⁴ Edini uspeh vlade je bilo dejstvo, da je bila opozicija preveč razdrobljena, da bi lahko zmagala (ibidem: 24).

⁵ V izvirmiku *Movimento dos capitães*; prevod besede *capitão* ne ustreza slovenskima besedama 'kapitan', niti 'poveljnik'. Še najbolj ustrezen prevod bi bil 'častnik'.

⁶ Pravilneje bi bilo govoriti o dveh gibanjih častnikov, o enem kot o gibanju nekdanjih kadetov Vojaške akademije, ki se z odločbama niso strinjali, in o drugem kot o gibanju neprofesionalnih vojakov, ki so jim vladne spremembe ustrezale (Sánchez Cervelló, 1993: 155). Vendar pa sta se gibanji v končni fazi združili.

da bi ti po štirih letih vojnih izkušenj nadaljevali z aktivnim služenjem vojaškega roka in prešli v aktivno sestavo že po dveh intenzivnih semestrih Akademije, torej po enem letu namesto po štirih. Profesionalni vojaki so bili mnenja, da skrajšanje šolanja pomeni razvrednotenje poklica, ne le na tehnično-intelektualni, marveč tudi na socialni ravni. Sánchez Cervelló meni, da je bila kritika teh vladnih odločb razlog za združitev, ki je bila potrebna, da bi se profesionalni častniki zoperstavili režimu in utrujajoči vojni brez konca, ne da bi se izkazali za strahopetce (1993: 155).

Srečanja častnikov in drugih vojaških funkcionarjev so se vrstila tako na Portugalskem kot na zasedenih ozemljih, z namenom zoperstaviti se vladnima odločbama (Sánchez Cervelló, 1993: 156-157). Oktobra 1973 sta bili uredbi preklicani, saj se je vlada zbala, da bi častniki uresničili svojo grožnjo in res izstopili iz vojske – brez njih bi bilo nemogoče še naprej voditi vojno (ibidem: 158). Vendar pa preklic ni zaustavil Gibanja častnikov, katerih cilj ni bil več le preklic vladnih uredb, temveč tudi padeč diktature, konec kolonialnih vojn ter neodvisnost zasedenih ozemelj.

Predstavniki višje vojaške hierarhije, ki večinoma ni sodelovala v Gibanju častnikov, situacije niso bili zmožni pomiriti; še bolj jo je otežil izid knjige *Portugalska in Prihodnost* generala Antónia Spínole le dva meseca pred aprilskim državnim udarom. Bila je razprodana v nekaj mesecih, njena zanimivost pa ni bila toliko v idejah, ki niso bile nove, temveč v dejstvu, da jih je zagovarjal ugledni in spoštovani vojaški heroj; razkrinkal je mit o vojaški zmagi v kolonijah in ponujal politično rešitev v ustanovitvi federalne države, demokratizacijo in približevanje Zahodni Evropi (Sánchez Cervelló, 1993: 168). Častniki niso vedeli, ali naj sledijo generalovemu načrtu ali naj razvijejo svojega. Odločili so se za slednje, saj so se njihove rešitve od predlaganih razlikovale (ibidem: 169).

Spínola in njegovi privrženci niso zaupali nameram častnikov; njihova glavna skrb so bila prekomorska ozemlja, ki se jim niso hoteli v popolnosti odpovedati, zato bi državni udar še pred dokončnim razvitjem Programa Gibanja pomenil “moralno nadvlado pri uveljavljanju generalovih rešitev kolonialnega vprašanja” (Sánchez Cervelló, 1993: 173). Vendar do udara ni prišlo.

Program je bil v končni verziji predstavljen generaloma Franciscu da Costa Gomesu in Spínoli. Slednji je vanj vnesel nekatere pomembne spremembe (Sánchez Cervelló, 1993: 175). S Programom Gibanja, Združenjem generalov,⁷ ki so bili pripravljeni prevzeti oblast, in

⁷ V izvorniku *Junta dos Generais* oz. bolj uradno rečeno Združenje nacionalne odrešitve (*Junta de Salvação Nacional*), ki jo je predstavljalo 7 generalov, med katerimi je bil njihov vodja in poznejši predsednik republike general Spínola.

z natančnim izvedbenim načrtom so intervencijske enote čakale na začetni znak, zgodaj zjutraj 25. aprila 1974 (ibidem: 175).

1. 5. Državni udar leta 1974 in obdobje revolucije

25. aprila 1974 je vojska pod vodstvom mladih častnikov, združenih v Gibanje oboroženih sil (MFA),⁸ izvedla državni udar. Caetano je tega dne predal oblast generalu Spínoli.

Program Gibanja oboroženih sil, izdelan v času priprav na udar, je zajemal analizo stanja v državi ter politični načrt za izvedbo treh procesov: demokratizacije,⁹ razvoja¹⁰ in dekolonizacije¹¹ (Cruzeiro, 1999: 323). Program, poln dvoumnih in nejasnih določil, je bil odraz različnih interesov: na eni strani Spínole, ki je bil na čelu višje in konzervativnejše vojaške hierarhije in ki je predstavljal interese monopolističnega kapitala, ter po drugi mladih progresivnih častnikov, ki so izvedli državni udar in so si prizadevali za antimonopolistično ekonomsko politiko ter za radikalnejše spremembe, tudi pri vprašanju dekolonizacije – zahtevali so namreč popolno neodvisnost zasedenih ozemelj. To ni bilo v interesu Spínole, ki si je že od vsega začetka prizadeval razpustiti MFA in koncentrirati moč v Združenju generalov, kateremu je predsedoval (ibidem: 324-325).

Medtem ko se je Spínola srečal z ameriškim predsednikom Richardom Nixonom, ki mu je izkazal podporo in ponudil pomoč, so MFA podpirale levičarske stranke in sindikalno gibanje. Slednjim je uspelo mobilizirati velike množice ljudi v delavske stavke (200 tisoč stavkajočih po celi državi), ali, kot temu pravi António Reis, zgodila se je “ljudska implementacija velikih levičarskih strank” (1990: 28), posebno najmočnejše med njimi, Komunistične stranke. Pričele so se zasedbe hiš in protesti proti novim vkrcanjem vojakov v Afriko. To so dogodki, ki napetost med dvema blokoma le še stopnjujejo.

Napetost med MFA in Spínolo je dosegla vrhunec 28. septembra 1974, ko MFA prepreči napovedano manifestacijo generalovih privržencev v glavnem mestu. Spínola po tej sabotaži odstopi, saj njegove zahteve niso uresničene (Reis, 1990: 31-32). Na predsedniškem položaju ga zamenja general Costa Gomes, MFA pa svoj vpliv, ki je viden tudi v sestavi vlade, še utrdi in se poskuša institucionalizirati. To je obdobje, v katerem se ustvari močan

⁸ V izvirniku *Movimento das forças armadas*.

⁹ Demokratizacija je predstavljala izvedbo parlamentarnih volitev, ki so torej pomenile uvedbo parlamentarne demokracije in strankarskega pluralizma (Cruzeiro, 1999: 323).

¹⁰ Zajemal je t.i. antimonopolistično ekonomsko politiko (Cruzeiro, 1999: 324).

¹¹ Kako naj bi jo izvedli, v Programu ni bilo natančno določeno, kar je po besedah Cruzeirove čudno, saj je bila dekolonizacija eden glavnih razlogov, da se je 25. april sploh zgodil (1999: 334). Vendar, kot zapiše Sanchez Cervelló (1993: 175), je general Spínola že ob nastanku Programa vanj vnesel spremembe. Vprašanje dekolonizacije pa je predstavljalo ključno točko razhajanja med Spínolo in častniki, ki so izvedli državni udar.

nacionalni konsenz okoli MFA, ki v političnem in družbenem imaginariju zavzame mesto “pravega kolektivnega heroja, kar predstavlja znana in mitična 'Povezava Ljudstvo-MFA’” (Cruzeiro, 1999: 326). Je tudi doba vzpona levičarskih strank, posebno Komunistične stranke, katere vpliv sega, kot pravi Reis (1990: 33), vse do državnega aparata in množičnih medijev.

Dogodek, ki pomeni spremembo v politično-družbenem procesu, je neuspešen poskus vojaškega udara, ki ga izvede Spínola s svojimi privrženci (krilo zračno desantnih sil pod vodstvom skrajnega desničarja generala Kaulze de Arriaga) 11. marca 1975. Po besedah Cruzeirove (1999: 326) Portugalska vstopi v “obdobje 'Revolucionarnega procesa v teku' (PREC¹²)” oziroma v obdobje revolucionarne krize.¹³ Zaznamuje ga institucionalizacija MFA z ustanovitvijo Revolucionarnega odbora, ki združi samostojne organe – Združenje generalov in še druga dva odbora – ter restrukturiranje Zbora MFA, sestavljenega iz predstavnikov kopenskih, zračnih in pomorskih sil (Reis, 1990: 41). Oba organa sta bila samostojna in s širokimi pristojnostmi; na ta način je MFA želela utrditi svojo politično hegemonijo. Obdobje po 11. marcu bi lahko označili tudi kot dobo MFA proti MFA, kot jo poimenuje Sánchez Cervelló, saj se znotraj tega Gibanja pojavi več struj, ki so bile tudi odraz nasprotij znotraj družbe (1993: 227-260). Zmerna struja si je prizadevala za reforme neradikalne narave na področju temeljnih sektorjev gospodarstva ter za parlamentarno demokracijo, medtem ko je revolucionarna struja, ki so jo nekateri poimenovali tudi kot avantgardno in kolektivistično, temu nasprotovala in si prizadevala za radikalnejše spremembe (Cruzeiro, 1999: 327-328). Nasprotni si pogledi so se odražali tudi pri političnih strankah, kjer so si stale nasproti Socialistična stranka (PS¹⁴) in nekoliko bolj konzervativna Ljudska demokratska stranka (PPD¹⁵) ter Portugalska komunistična stranka (PCP¹⁶). Reis ta proces frakcije znotraj MFA imenuje “boj demokratične in radikalne levice za oblast” (1990: 42).

Še pred volitvami v Ustavodajno skupščino¹⁷ vse (razen ene manjše) stranke podpišejo znani Pakt MFA / Stranke,¹⁸ v katerem se slednje strinjajo, da je edina naloga Skupščine sprejetje Ustave ter funkcija predsednika republike, da izvoli vlado ob poprejšnjem mnenju premiera in Revolucionarnega odbora; med drugim hkrati privolijo na prehodno obdobje treh

¹² V izvorniku *Processo revolucionário em curso*, vsesplošno znana in uporabljena oznaka za omenjeno obdobje.

¹³ Proučevalci in zgodovinarji so previdni pri uporabi izraza 'revolucija' in raje govorijo o 'revolucionarni krizi' (Cruzeiro, 1999: 326).

¹⁴ V izvorniku *Partido socialista*.

¹⁵ V izvorniku *Partido popular democrata* (ki se pozneje preimenuje v *Partido social democrata*, kot se imenuje še danes).

¹⁶ V izvorniku *Partido comunista português*.

¹⁷ V izvorniku *Assembleia Constituinte*.

¹⁸ V izvorniku *Pacto MFA/Partidos* ali uradno *Plataforma do Acordo Constitucional*.

do petih let, v katerem so Oborožene sile neodvisne od politične moči (Cruzeiro, 1999: 328-329).

Volitve v Ustavodajno skupščino so na dan prve obletnice državnega udara 25. aprila korenito spremenile politično-družbeno situacijo v državi, saj so še poglobile nasprotje med privrženci večstrankarske oz. pluralistične demokracije zahodnega tipa in tistimi, ki so dajali prednost ekonomskim in socialnim reformam (Cruzeiro, 1999: 329). Največ glasov je dobila PS (37 %), predstavnica zmerne reformizma in zagovornica parlamentarne demokracije, sledila ji je PPD s podobno usmeritvijo, šele na tretjem mestu je pristala PCP (12 %), zagovornica revolucionarnega načina (Cruzeiro, 1999: 329; Reis, 1990: 44). Z volitvami se je pojavila, kot temu pravi Reis, "strategija elektorske legitimnosti, nasproti strategiji v okviru revolucionarne legitimnosti" (1990: 44). PS je uporabila prvo in tako predstavljala oviro revolucionarni hegemoniji, utelešeni v zvezi MFA (ki je delovala preko Revolucionarnega odbora) in Komunistične stranke (ibidem: 44).

V post-volilnem obdobju, znanem tudi kot 'vročem poletju 75' se konflikt le še stopnjuje in se zaostri junija 1975, ko Revolucijski odbor na čelo časopisa República (ki naj bi bil naklonjen Socialistični stranki) postavi 'svojega' urednika. PS in PPD v znak protesta izstopita iz vlade in organizirata množične manifestacije, predsednik PS Mário Soares pa v enem izmed govorov izjavi, da "ljudstvo ni več z MFA"¹⁹ (Cruzeiro, 1999: 329). Proteste je organizirala tudi PCP in druge levousmerjene stranke ter sindikati, katerih sedeži so tarča napadov skrajne desnice.

Država je bila politično in socialno precej nestabilna, kar se kaže v nenehnem menjavanju začasnih vlad,²⁰ ki so bile sestavljene iz predstavnikov različnih strank, predstavnikov Oboroženih sil in neodvisnih kandidatov in so bile zaradi te raznolike sestave precej ohromljene v svojem delovanju; vrstili so se množični protesti in manifestacije strankarskih privržencev ter sindikatov. Razdeljenost v vrstah MFA se je le še povečevala, hkrati pa tudi število dokumentov, ki so jih proizvedle različne vojaške struje znotraj Gibanja, vendar pa se načrti teh dokumentov v praksi niso uresničili; združevali so namreč nezdružljivo: "ljudsko oblast za levo usmerjene, volitve in pluralizem za socialiste in socialne demokrate ter hegemonijo MFA in primat revolucije nad volilnimi procesi za komuniste" (Cruzeiro, 1999: 330-332). T.i. 'Dokument devetih'²¹ z začetka avgusta 1975, ki se je prvi soočil z lažno enotnostjo Gibanja, je poskušal "zajeziti revolucionarni avanturizem, /.../ in

¹⁹ V izvorniku "*O povo não está com MFA*" – nanaša se na izvorno izjavo, ki je bila sprejeta v začetnem obdobju revolucije ("*O povo está com MFA*") in je njena nikalnica.

²⁰ V obdobju, ki traja od aprila 1974 do julija 1976, se na oblasti zamenja 6 začasnih vlad.

²¹ V izvorniku *Documento dos 9*.

hkrati nevtralizirati kontra-revolucionarni proces /.../' (ibidem: 333). Dokument je po eni strani združil različne sektorje v vojaški ali v družbeni sferi, vendar pa je, po besedah Cruzeirove "hkrati ponudil priložnost konzervativnejšim krogom, ki so čakali, da se izprazni revolucionarna dinamika, da bi se lahko polastili oblasti /.../' (ibidem: 333).

Dokument devetih, ki je, kot že rečeno, pokazal na globok razkol znotraj MFA, je služil tudi kot izgovor za odločilno soočenje političnih sil v najbolj kritični fazi revolucije: oktobra in novembra 1975 skoraj ni bilo dne, ko ne bi razglasili udara – govorice o udarih in kontra-udarih so ustvarjale vse prej kot stabilno ozračje, ki je destabiliziralo ne le civilno družbo, marveč tudi vojaško sfero (Cruzeiro, 1999: 333-334).

25. november 1975 je znan kot zadnja revolucionarna prelomnica – lahko bi celo rekli, da se na nek način konča kar revolucija sama. Konfrontacije, ki so se stopnjevale od 11. marca, so kontra-revolucionarni proces še pospešile in novembra dosegle svoj vrhunec. Levica izgubi hegemonijo in prepusti vodilni položaj Socialistični stranki, ki je že dalj časa nasprotovala revolucionarnemu procesu; poraz doživita tako revolucionarna levica in njen načrt za vzpostavitev ljudske demokracije kot tudi Komunistična stranka s svojim marksistično-leninističnim projektom; gibanja množic so izgubila navdih in organizacijsko podporo (Cruzeiro, 1999: 334). Portugalska se je tako pridružila drugim zahodnoevropskim državam s parlamentarno demokracijo, prostora za alternative torej ni bilo. Zmagovalka Socialistična stranka je bila tako kot Skupina devetih,²² ki je z omenjeno stranko simpatizirala, občasno naklonjena civilni in vojaški desnici.

Po mnenju Cruzeirove so se kmalu po 25. novembru pokazali znaki, da so si politične sile, povezane s starim diktatorskim režimom, opomogle: pojavile so se nove skrajne desničarske organizacije, državni aparat se je znova okreplil, prav tako tudi nekatera starorežimska podjetja, ki so bila 25. aprila zaustavljena in ne nazadnje, potrjena je bila vrnitev in osvoboditev skoraj vseh pripadnikov terorističnih skupin skrajne desnice, kot sta Demokratično gibanje za osvoboditev Portugalske (MDLP²³) in Vojska za osvoboditev Portugalske (ELP²⁴), obe vpleteni v dogodke vojaškega udara 11. marca in povezani z generalom Spínolo, ki se je po izgonu prav tako smel vrniti v domovino (1999: 335).

²² V izvirniku *Grupo dos 9*, skupina, ki sestavi Dokument devetih.

²³ V izvirniku *Movimento Democrático de Libertação de Portugal*.

²⁴ V izvirniku *Exército de Libertação de Portugal*.

2. KOLEKTIVNI SPOMIN IN MEDIJI

2. 1. Individualni in kolektivni spomin

Spomin si ponavadi predstavljamo kot individualno zmožnost. Vendar pa je družbeni teoretik Maurice Halbwachs dokazoval, da to ni tako. Halbwachs namreč razlikuje med individualnim spominom in kolektivnim spominom.²⁵ Pravi, da posamezniki pridobijo svoje spomine v družbi, v kateri se jih tudi spominjajo, jih prepoznavajo in lokalizirajo (Halbwachs, 1992: 38). Zanj spominjanje ni mogoče, če se posamezniki ne postavijo na zorno točko ene ali več skupin in torej v enega ali več tokov kolektivnega mišljenja (Halbwachs, 2001: 35). Spomini so tako evocirani eksterno, skupine, katerih člani smo, nam ob vsakem času omogočajo, da te spomine rekonstruiramo, seveda pod pogojem, da vsaj v danem trenutku sprejmemo način mišljenja teh skupin.

Pri evociranju in rekonstrukciji spominov so nam v pomoč kraji spomina oz. *lieux de mémoire*, ki jih francoski zgodovinar Pierre Nora definira kot “katere koli pomembne materialne ali nematerialne entitete, ki so postale simbolni element spomske dediščine katere koli skupnosti, kot rezultat človeške volje ali delovanja časa” (1996: xvii). Nora meni, da so se ti kraji pojavili zato, ker pravega okolja kolektivnega spomina preprosto ni več – “/.../ ni več okoliščin, kjer bi bil spomin del vsakdanje izkušnje” (ibidem: 1). Oba, tako Halbwachs kot Nora, poudarjata razliko med kolektivnim spominom in zgodovino. Slednji pravi, da je kolektivni spomin resničen, integriran in nezaveden spomin, ki večno obnavlja dediščino, medtem ko je zgodovina način, kako moderne družbe organizirajo svojo preteklost, ki ni nič drugega kot izbiranje in razvrščanje preteklih dogodkov (Nora, 1996: 2). Halbwachs sicer ne razmišlja o izginotju okolja spomina kot takega, trdi pa, da ob prenehanju obstoja določene skupine izgine tudi njej lasten spomin, ki se transformira v zgodovino: “Ko nosilec spomina na niz dogodkov ni več skupina, prav tista, ki je bila vanje vpletena ali ki je preživela njihove posledice, ki je bila pri njih navzoča ali je prejela o njih živo pripoved prvih akterjev in gledalcev, ko se razprši na nekaj individualnih duhov, izgubljenih v novih družbah, ki jih ta dejstva ne zanimajo več, ker so zanje očitno zunanja – tedaj je edino sredstvo, da rešimo take spomine, to, da jih fiksiramo s pisanjem v povezano naracijo, ker pač besede in mišljenja umrejo, medtem ko spisi ostanejo” (2001: 86).

Halbwachs proces spominjanja preučuje v kontekstu kolektivnega spomina in njegovih družbenih okvirih. Stopnja, do katere se posameznikova misel postavi znotraj

²⁵ V dostopni literaturi se pojavljajo različne oznake tovrstnega spomina: poleg kolektivnega tudi kulturni, družbeni, javni ter popularni. Vse označujejo njegov družbeni oz. kulturni izvor.

omenjenih okvirov in sodeluje pri kolektivnem spominu, določa dejanje spominjanja (Halbwachs, 1992: 38). Tako po Halbwachsovem mnenju obstajajo spomini, ki jih evociramo, kadar želimo, ter spomini, ki so nam redkeje dostopni: "Eni so zmeraj v našem obsegu, ker se ohranjajo v skupinah, v katere vstopamo, kadar hočemo, v kolektivnih mišljenjih, s katerimi ostajamo vedno v tesnih odnosih, tako da so nam domači vsi njihovi elementi, vezi med temi elementi in najbolj neposredni prehodi med njimi. Drugi so nam manj in redkeje dostopni, ker so skupine, ki so nam jih prispevale, dlje stran od nas, ker smo zgolj občasno v stiku z njimi" (2001: 50). Nacija je skupina, na katero nas vsak dan opozarjajo simboli, ki jo predstavljajo, naj bo to državna zastava ali pa politični govor. Z njihovo pomočjo lahko evociramo naše individualne spomine, ki se opirajo na kolektivnega.

Halbwachs zagovarja, da so kolektivni okvirji orodje kolektivnega spomina, da bi ta lahko rekonstruiral preteklo podobo, ki je v skladu z dominantnimi mislimi tedanje družbe. Vendar pa ne zadostuje, da posamezniki zmeraj uporabljajo družbene okvire, ko se spominjajo. Morajo se postaviti tudi v perspektivo družbe ali družb. Lahko torej rečemo, da se posameznik spominja tako, da se postavi v perspektivo določene skupine ali skupin; drži pa tudi, da se spomin skupine manifestira v individualnih spominih (Halbwachs, 1992: 40).

2. 2. Rekonstrukcija spomina: preteklost v sedanjosti

Spomine ohranjamo iz vsake dobe našega življenja in ti se nenehno reproducirajo. Preko njih se ohranja tudi občutek naše identitete (Halbwachs, 1992: 47). Vendar ne smemo pozabiti, da je tudi v trenutku reproduciranja preteklosti naša domišljija pod vplivom sedanjega družbenega okolja (ibidem: 49). Kolektivni spomin družbe tako včasih ne le zavezuje ljudi, da miselno reproducirajo pretekle dogodke, temveč da jih tudi spreminjajo, skrajšujejo in dopolnjujejo (ibidem: 51). Na to opozarja tudi Nora, ko omenja dvojno naravo krajev spomina: tukaj so zato, da utelesijo nek spomin in preprečijo njegovo pozabo, hkrati pa so zmožni spreminjanja, vzbujanja starih pomenov in proizvajanja novih skupaj z novimi povezavami (1996: 15). S tem spreminjajo tudi kolektivni spomin, katerega nosilci so, saj je ta spomin "vedno utelešen v živečih družbah in kot tak v nenehni evoluciji, podvržen dialektiki spominjanja in pozabljanja ter dojemljiv za manipulacijo /.../" (ibidem: 3).

Družbene skupine, med njimi tudi nacije, torej pri rekonstruiranju preteklosti le-to izkrivljajo in deformirajo. Vendar pa je to po Halbwachsovem mnenju na nek način nujnost, saj družba lahko živi le ob zadostni enotnosti pogledov med posamezniki in skupinami, ki jo sestavljajo; zato je nagnjena k izbrisu iz svojega spomina vsega tistega, kar bi lahko ločilo posameznike ali oddaljilo skupine med seboj (ibidem: 182-183).

Paul Connerton se sicer strinja s Halbwachsom, da se moramo, če se želimo spominjati, obrniti na naše družbeno okolje in da so naši spomini locirani znotraj mentalnih in materialnih prostorov skupin, katerim pripadamo, vendar pa želi hkrati poudariti, da Halbwachs spregleda načine, na katere se ti kolektivni spomini, te podobe preteklosti in vednost o preteklosti, prenašajo iz generacije v generacijo znotraj iste skupine (prim. Connerton, 1992: 37). Da bi se ta skupina, katere čas presega življenjsko dobo posameznika, lahko spominjala v svoji celoti, morajo njeni starejši člani te specifične reprezentacije preteklosti prenesti mlajšim članom (ibidem: 38). Da posamezniki znotraj družbenih skupin komunicirajo med seboj na načine, lastne tem skupinam, lahko po Connertonovem mnenju sklepamo, da so družbene skupine sestavljene iz sistemov komuniciranja (ibidem: 38). Connerton se v svojem raziskovanju osredotoča prav na dejanja prenašanja, ki omogočajo skupno spominjanje in družbeno formiranje spomina (ibidem: 39). V analizi sicer izpostavi komemorativne slovesnosti in telesne prakse, ki pa niso edine, ki konstituirajo skupno spominjanje. Z njihovo pomočjo želi le pokazati, da so “pretekle podobe in vednost prenešene in vzdrževane prek (bolj ali manj ritualnih) praks” (ibidem: 40). Pod te prakse torej lahko štejemo tudi dokumentarne filme, ki so nosilci reprezentacij preteklih dogodkov in vednosti, in kot taki tudi mediji teh podob in znanja o preteklosti, s katerimi starejši pripadniki družbene skupine (npr. nacije) posredujejo to znanje prihodnjim generacijam.

Nora je v svojih trditvah nekoliko radikalnejši, saj meni, da se znanje ne prenaša več v obliki ponavljajočih se vsakodnevnih ritualov, kot se je nekoč. Ta transformacija naj bi bila posledica različnih dejavnikov, med drugimi tudi industrijske revolucije in globalizacije (Nora, 1996: 1). Institucije, ki so nekdaj prenašale vrednote iz generacije v generacijo, ne delujejo več tako, kot so včasih: narativni kanali so namesto šole, Cerkve, družine in vlade danes predvsem mediji (ibidem: 2). Če bi spomini v družbi še obstajali, bi bilo vsako naše dejanje doživeto kot “religiozna ponovitev nespremenljive prakse” (ibidem: 2). Vendar pa je po Norajevih besedah gonilo modernih družb sprememba, ki ukinja ritual in pospešuje pozabo; edine točke, kjer se ta resnični, kolektivni spomin še ohranja, so kraji spomina. Muzeji, arhivi, pogodbe, pokopališča itd. – “zadnje utelešenje komemorativne zavesti /.../” (ibidem: 6). Nastali so zaradi transformacije družbe – ta privilegira novo pred starim, prihodnost pred preteklostjo in ukinja ritual (ibidem: 6). Da bi se Portugalci lahko spominjali revolucije in vseh dogodkov, ki so ji sledili, so ustvarili kraje spomina: muzeje, spomenike, državni praznik, dokumentacijski center, spominske slovesnosti ter ne nazadnje tudi dokumentarne filme. Neka (ne)materialna entiteta je kraj spomina v treh smislih: v materialnem, simboličnem in funkcionalnem (Nora, 1996: 14). Dokumentarni film o

portugalski revoluciji je predmet kot tak, lahko ga držimo v roki. Njegova funkcija je prenašanje določenega znanja o preteklih dogodkih, v simbolnem smislu pa lahko predstavlja portugalsko nacijo.

2. 3. Prostor kolektivnega spomina: naj se boj začne ...

Ustvarjanje zgodovinskih dokumentarnih filmov in z njimi kolektivnih spominov je torej proces spominjanja in pozabljanja, na katerega vplivajo kulturne in ideološke sile, ki niso statične – oblikujejo jih politične in druge elite, ki se na oblasti izmenjujejo, z njimi pa se spreminjajo tudi dominantne ideologije. Te elite imajo pomembno vlogo pri ustvarjanju določene verzije preteklosti, saj sta, po besedah Teuna A. van Dijka, njihova “moč in vpliv pogosto diskurzivna in ju [te elite, op. M. G.] izvajajo preko prednostnega dostopa do in nadzora nad javnim diskurzom ter njegovimi posledicami za ustvarjanje konsenza. To še posebej velja za simbolične elite, tiste, ki nadzirajo sredstva komuniciranja in ki so vključene v oblikovanje javnega mnenja” (1993: ix-x). Elite torej s svojimi diskurzivnimi posegi v medijski prostor ustvarjajo in ohranjajo prevladujočo ideologijo ter proizvajajo zgodovinske vednosti in tako vplivajo na spominjanje. Glavni cilj politične in drugih elit je ohranjanje *statusa quo*, zato so določeni pretekli dogodki, tisti, ki podpirajo obstoječe stanje, postavljeni v ospredje, medtem ko so drugi potisnjeni v pozabo. Ta proces ohranjanja in zakrivanja poteka prek spominskih praks, ki po mnenju Maruše Pušnik “lahko (re)producirajo določene odnose moči in reprezentirajo tisti prostor, kjer se bijejo bitke moči” (2006: 96). V luči Gramscijevega (1987) koncepta hegemonije²⁶ iz teh bitk izidejo prevladujoči, hegemoni spomini in verzije preteklosti, vendar ne brez poprejšnjega pogajanja z drugimi, njim podrejenimi spomini in verzijami, in ne brez ustvarjanja določene stopnje konsenza med njimi.

Pod tovrstne spominske prakse spadajo tudi dokumentarni filmi, kjer veljajo zakoni politike spomina, saj vsak po vrsti selekcionira pretekle dogodke in se odreka drugim, ter pod vplivom trenutne politične konstelacije kreira svojo verzijo preteklosti, ki bije bitko za prevlado nad drugimi. Ti dokumentarci so tako kot del sodobne televizijske kulture “kraj boja za pomene zgodovinskih izkušenj, v obliki popularnega spomina. Televizija kot nosilec tega spomina tako postane pomemben prostor, znotraj katerega preučujemo konstrukcijo sodobne zgodovinske zavesti in / ali subjektivnosti” (Hanke, 2001: 61-62). Zgodovinski dokumentarci

²⁶ Gramsci navede primer delitve oblasti, ki je po njegovem mnenju posledica “boja med civilno družbo in politično družbo nekega zgodovinskega obdobja” (1987: 127). Delitev oblasti naj bi bila torej posledica pogajanja med civilno in politično družbo, hegemonu ureditev, ki prevlada nad drugimi. Podobno iz polja spominskih bitk izidejo hegemoni (kolektivni) spomini, ki nato usmerjajo individualne.

o portugalski revoluciji so tako kraj diskurzivnih bojev, ki potekajo v prostoru kolektivnega spomina – ponujajo različne interpretacije zgodovinskih dogodkov: večina filmov te dogodke interpretira na način, ki favorizira dominantne ideologije, nekateri pa se jim tudi zoperstavijo. Vsekakor pa, kot pravi Steve Anderson, “/.../ proces razumevanja načina transformacije preteklosti v spomin – naj bo ta individualen ali kolektiven – najboljše razložimo kot arheologijo, pri kateri ni cilj zgolj odkrivanje nečesa, kar je bilo zakopano, marveč tudi kako in zakaj so bile nanj položene dodatne plasti. Preteklost kot sestavni del kulturnega spomina ni toliko zaporedje dogodkov kot diskurzivna površina, ki jo lahko beremo le skozi plasti poznejših pomenov in kontekstov” (2001: 23).

3. NACIONALNA IDENTITETA IN DOKUMENTARNOFILMSKE REPREZENTACIJE PRETEKLOSTI

Spominjanje posameznikov je potemtakem mogoče le znotraj določene skupine, ki ji pripadajo. Ena izmed teh skupin je tudi nacija, ki ima specifično preteklost, vednost o tej preteklosti pa se iz generacije v generacijo prenaša prek različnih kanalov. Eden izmed njih so množični mediji, kamor lahko uvrstimo tudi dokumentarne filme.

3. 1. Zamišljenost in konstruiranost nacionalnega

Večina avtorjev soglaša, da je nacija težko opredeljiv pojem. Definicij je več, vendar pa bi se na tem mestu omejila na opredelitev Benedicta Andersona, po katerem je nacija zamišljena politična skupnost (2003: 14). Portugalska nacija, tako kot vse druge, ni neka naravna danost, neka stvar, ki bi obstajala sama na sebi. Kako pa je potem nastala? Anderson je mnenja, da je kot nova oblika zamišljene skupnosti, ki ima sicer svoje predhodnice, nastala kot splet kapitalizma, vzpona tehnologije tiska ter različnosti govornih in pisanih jezikov (2003: 56).

V 18. stoletju (Anderson, 2003: 35) sta tehnični sredstvi za ustvarjanje zamišljene skupnosti – nacije – postala roman in časopis: vsak izmed številnih bralcev časopisa se je takrat in se danes zaveda, da v svojem vsakodnevnem branju ni sam; v tem komuniciranju se mu pridružujejo številni posamezniki, ki jih ne pozna, za katere pa dobro ve, da obstajajo. Zaveda se torej, da vsi pripadajo isti skupini. Ta zavest o skupni naciji se obnavlja znova, vsak dan, ob vedno enakem obredu branja časopisa. Tudi dokumentarni film lahko mentalno poveže na stotine, tisoče, celo milijone ljudi, ki se ob istem času znajdejo pred televizijskimi

ekrani. To pa ni edina praksa, s katero se reproducira zavest o naciji. Večina teh praks in opominjanj je že tako integriranih v naše vsakdanje življenje, da se jih niti ne zavedamo. Te ideološke navade ali, kot jih imenuje Michael Billig, banalni nacionalizmi,²⁷ zajemajo skupek idej, prepričanj, navad, reprezentacij – sicer obstajajo, hkrati pa ostajajo neimenovane in zato neopažene (2004: 6). Kakor da sploh ne bi obstajale, a kljub temu smo jim podvrženi vsakodnevno, da ne bi pozabili, kateri naciji pripadamo.

Ker je nacija zamišljena skupnost, lahko sklepamo, da je zamišljena tudi nacionalna identiteta, ki je z njo tesno povezana. Tudi ta pojem ni najlažje opredeljiv. Stane Južnič (1993: 140) v kontekstu skupinskosti opredeli identiteto kot izhajajočo iz pripadnosti, ta pa se izraža med drugim tudi prek jezika, komuniciranja in kolektivnega spomina. Slednji je konstrukt različnih reprezentacij preteklosti, tudi dokumentarnih filmov. Tako ti filmi, ko prikazujejo izbrane zgodovinske dogodke, ki so se zgodili neki določeni skupini, utrjujejo pripadnost posameznikov tej skupini – naciji – in posledično krepijo nacionalno identiteto.

Anderson potrjuje zamišljeno oz. konstruirano naravo nacionalne identitete. Njegovo izhodišče je, da je “nacionalnost ali – kot bi se reklo v luči večpomenskosti te besede – *zavedanje nacionalnosti* (nation-ness), prav tako kot nacionalizem kulturni artefakt posebne vrste” (2003: 12). Tukaj si nacionalnost lahko predstavljamo “v smislu občutenja pripadnosti nacionalni entiteti, [ki je, op. M. G.] produkt homogenizacijskega procesa, ki ga izvaja država” (Pušnik, 1999: 799).

Poleg Andersona tudi Stuart Hall meni, da je identiteta konstrukt. Hall se oddalji od klasičnega utrjenega pojmovanja identitete kot “stabilnega jedra” (2003: 3) vsakega posameznika, ki ostaja vseskozi enako, odporno ne glede na vse zgodovinske spremembe. Zavrača trditev, da ostaja nespremenjen tudi drugi pol, ki mu pravi kulturna identiteta; posamezniki jo pridobijo s socializacijo, njena funkcija pa je ohranjanje “nespremenljive 'enosti' oz. kulturne pripadnosti” (Hall, 2003: 3-4). Južnič pravi, da je to identifikacija, ki je posamezniku določena s strani družbe (1993: 12).

Identifikacija in identiteta sta pojma, ki sta si sicer zelo podobna, vendar prvi bolj poudarja pomen samega procesa občutenja pripadnosti, drugi pa daje vtis nekega 'predmeta', nespremenljive stvari, ki je zakoličena enkrat za zmeraj. Niti en niti drug pa nista večno fiksirana; identifikacija je “proces v stalnem teku” (Hall, 2003: 2) – proces v procesu.

²⁷ Billig s tem poimenovanjem razširi običajno definicijo nacionalizma, ki je po njegovih besedah postavljen v periferijo Zahoda, torej že etabliranih, razvitih zahodnih nacij: nacionalizem v tej govorici namreč označuje le narodna oz. narodnoosvobodilna gibanja ter skrajne desničarske politične opcije (2004: 5). Banalni nacionalizem pa se nanaša na ideološke navade, s katerimi se vsakodnevno reproducirajo že omenjene trdno zasidrane zahodne nacije (ibidem: 6). Oznaka 'banalni' se ne nanaša na nepomemben, temveč na vsakodnevni in navidezno povsem rutinski ter neproblematičen.

Identiteta, izraz, ki enotnost in notranjo homogenost običajno obravnava kot njemu konstitutivni, je torej rezultat, preplet različnih diskurzov, praks in mnenj, ki so si pogosto nasprotujoči (ibidem: 4). Ti diskurzi in prakse pa so v nenehnem spreminjanju – hegemoni diskurz v družbi oz. družbeni skupini, kot je nacija, je z menjavanjem različnih političnih opcij (in njihovih ideologij), ki nanj vplivajo, podvržen nenehni transformaciji. Tako se neprestano modificira tudi nacionalna identiteta. Najbrž bi težko trdili, da se portugalska identiteta po revoluciji aprila 1974 ni spremenila; že dekolonizacija zasedenih ozemelj, ki so bila dolga stoletja zasidrana v nacionalni zavesti kot neločljivi del portugalske nacije, je pomenila korenito spremembo. Naj se na tem mestu oprem na Halla, ki pravi, da moramo vprašanje identitete postaviti v širši kontekst zgodovinskega razvoja in praks, ki so “razburkale relativno 'ustaljen' značaj” (ibidem: 4) različnih skupnosti. Avtor tako meni, da moramo identitete preučevati znotraj uporabe zgodovinskih virov, virov jezika in kulture v procesu nastajanja in ne obstajanja (Hall, 2003): identitete so znotraj in ne zunaj reprezentacij. Ob analizi dokumentarnih filmov o portugalski revoluciji se lahko torej sprašujemo, kako omenjeni filmi reprezentirajo Portugalce in kako ti posledično reprezentirajo sami sebe. Identitete, kot pravi Hall, torej “izhajajo iz narativizacije lastnega jaza” (ibidem: 4). Ta proces je sicer nujno fiktiven, vendar pa to nikakor ne vpliva na njegovo učinkovitost, bodisi diskurzivno, materialno ali politično, čeprav je pripadnost, iz katere identiteta izhaja, delno zamišljena in konstruirana znotraj domišljjskega polja (ibidem: 4).

Hall je torej mnenja, da so identitete proizvedene znotraj specifičnih zgodovinskih okolij in specifičnih diskurzivnih formacij in tako proizvedene znotraj razlik, znotraj odnosa 'nas' z 'drugimi' (ibidem: 4), ki so 'nam' nasprotni. Portugalci se vidijo kot take predvsem nasproti Špancem, pa tudi nasproti koloniziranim narodom, ki, kljub temu, da so živeli na 'portugalskih' ozemljih, niso bili videni kot Portugalci. Kot 'Neportugalce' jih je označeval že politični diskurz, saj so bili v Ustavi iz leta 1933 imenovani kot “avtohtona ljudstva, ki jih je treba civilizirati” (Sánchez Cervelló, 1993: 62). Billig pravi, da nacionalnost vedno deluje v kontekstu moči, v kontekstu prevladujoče ideologije, ki zaobjema različne teme, ki so predstavljene kot zdravorazumske: moralnost nacionalne dolžnosti in časti, razlikovanje med 'nami', 'našo' nacijo, 'našo domovino' in med vsem ostalim, ki pa spada v kategorijo 'drugega' (nacije, navad, lastnosti ipd.) (2004: 4). Ta koncept nacionalnosti je osnova hegemonih političnih diskurzov in vpliva tudi na strukturo medijev, ki so nosilci teh diskurzov ter hkrati sredstvo vsakodnevnega opominjanja naše pripadnosti neki naciji. Vendar pa, kot poudarja Billig, je to opominjanje tako običajno in kontinuirano, da ga zavestno sploh ne dojemamo kot takega (2004: 8).

Nacionalna identiteta torej zaobjema vse te “pozabljene opomnike” (Billig, 2004: 8), zato preučevanje identitete nujno vključuje podrobno študijo diskurza. Gledalec, ki se vsak večer pred televizijskim ekranom poveže z milijoni drugih gledalcev v zamišljeno skupnost – nacijo, vstopa v nek specifičen diskurz, vendar se tega sploh ne zaveda. Med gledanjem televizijskega dnevnika ničkolikokrat sliši pridevnik 'portugalski', vsakokrat se tako njegov občutek pripadnosti reproducira in se ohranja. Tudi Hall vidi diskurz kot ključ do razumevanja identitete: diskurzi in prakse, ki nas naslavlajo, nas postavljajo na mesto družbenih subjektov teh diskurzov in nas hkrati konstruirajo kot subjekte, ki lahko – znotraj teh diskurzov – spregovorijo. Točko, v kateri se ti diskurzi in prakse združijo, Hall imenuje identiteta (2003: 5).

Proces spominjanja močno vpliva na konstruiranje in krepitev ideje nacije. Ta vez med kolektivnim spominom in nacijo je eno izmed osrednjih izhodišč Norajeve raziskave, v kateri se je avtor lotil preučevanja “nacionalnega občutka /.../ prek analize krajev, kjer se je kristalizirala francoska kolektivna dediščina, glavnih *lieux* /.../, v katerih je bil vkoreninjen kolektivni spomin” (1996: xv), da bi ustvaril “obsežno topologijo francoskega simbolizma” (ibidem: xv). Norajevi *lieux de mémoire* so torej zavetja kolektivnega spomina in aktivni oblikovalci specifične nacionalne (npr. francoske, portugalske itd.) identitete, saj evocirajo prav specifično preteklost. Posamezniki pa “prek spominjanja določenega dela preteklosti, njegovega vključevanja v naše spomine ustvarjamo naš občutek pripadnosti določeni skupini ljudi” (Pušnik, 2006: 97). Tako so spomini “osnova za oblikovanje nacionalnih skupnosti” (ibidem: 96).

4. DOKUMENTARNI FILMI: SPOMIN IN NACIONALNO ZAMIŠLJANJE PRETEKLOSTI

Da bi pokazali, na kakšen način dokumentarni filmi aktivno konstruirajo kolektivni spomin določene skupnosti, neko specifično verzijo preteklosti, se moramo najprej vprašati, kako ti filmi sploh ustvarjajo pomen in ga sporočajo občinstvu tako, da ga gledalci – pripadniki omenjene skupnosti – lahko razumejo. Proces, ki se zdi povsem osnoven, pa vendar ključen za razumevanje ustvarjanja pomena, je proces reprezentacije.

4. 1. Reprezentacija in dokumentarni filmi

Reprezentacija je pogosto uporabljena beseda, zlasti v medijskih in kulturnih študijah. Določena stvar reprezentira drugo – stoji namesto nje, jo predstavlja. To bi bila lahko najpreprostejša razlaga besede, na katero mnogi od nas pomislimo v prvem trenutku. Če pa smo natančnejši, je reprezentacija, kot pravi Stuart Hall, “proizvodnja pomena s pomočjo jezika” (2004: 48). Jezik v tem primeru ni le pisani in govorjeni, marveč je lahko prav vsak sistem znakov, ki se med seboj razlikujejo in so organizirani na določen način. Ustvarjalci dokumentarnih filmov za podajanje svojega sporočila med drugim uporabljajo filmski jezik – kamero, montažo, zvok, osvetlitev ipd. Po konstruktivistični teoriji znaki sami na sebi ne nosijo pomena; “/s/tvari ne *pomenijo*, pač pa mi sami *konstruiramo* pomen z uporabo reprezentacijskih sistemov (konceptov in znakov)” (Hall, 2004: 46). Miselni koncept, ki ga imamo o določenem predmetu, človeku ali nematerialni abstraktnosti, zastopa določen znak; če je slednji indeksičen,²⁸ je povezan z miselnim konceptom povsem arbitrarno, torej s pravilom oz. kodom, ki določa to vez in ki se ga naučimo z namenom, da bi lažje komunicirali – si izmenjavali ideje znotraj določene kulture, kjer obstajajo “skupni konceptualni zemljevidi, skupni jezikovni sistemi in *kodi, ki urejajo odnose prevajanja med njimi*” (ibidem: 42). Te povezave med “našim konceptualnim zemljevidom in vrsto znakov, ki so urejeni in organizirani v različne jezike in ki nadomeščajo ter predstavljajo te miselne koncepte,” Hall poimenuje drugi sistem reprezentacije, ki omogoča medsebojno sporazumevanje in ki je nadgradnja prvega sistema: oblikovanja miselnih konceptov v duševnosti, “/ki/ funkcionirajo kot sistem duševne reprezentacije, ki svet klasificira in organizira v smiselne kategorije” (2004: 49).

Kot že rečeno, pri sistemih reprezentacije indeksičnih znakov je razmerje med znakom, konceptom in predmetom povsem arbitrarno, kar pa ne drži popolnoma za sisteme vizualnih oz. ikonskih znakov, med katere štejemo tudi fotografije in filmske podobe, kjer so “/znaki/ po obliki vsaj deloma podobni predmetu, osebi ali dogodku, na katerega se nanašajo” (Hall, 2004: 40). Vendar pa se moramo zavedati, da so kljub vsemu to še vedno le znaki in ne 'prave' osebe, predmeti ali dogodki. Kot je to dobro ponazoril belgijski slikar in mislec René Magritte s svojo sliko *La trahison des images* oz. *Prevara podob*, na kateri lahko vidimo naslikano pipo, spodaj pa napis: “*Ceci n'est pas une pipe.*” oz. “*To ni pipa.*” Svojo mojstrovino je komentiral z naslednjimi besedami: “Slavna pipa ...? Dovolj sem bil že cenzuriran zaradi nje! In, konec koncev ... Jo lahko napolnite? Ne, je le risba, ni res? Če bi bil

²⁸ Pisni ali govorjeni znaki (Hall, 2004: 40); pri indeksičnih sistemih reprezentacije je razmerje med znakom, konceptom in predmetom povsem arbitrarno.

spodaj napisal 'to je pipa', bi bil lagal!'” (Paquet, 2004: 9). In tudi filmski posnetek je le vrsta posredovanja; ljudi in predmetov oz. najrazličnejših označencev, ki jih reprezentira, se ne moremo dotakniti. Posredujeta nam jih dva medija, najprej kamera, potem pa še televizija ali kino projektor. Dokumentarni film, ki združuje izbrane posnetke v zgodbo, reprezentira neko situacijo, dogajanje – tja nas 'postavi' le navidezno.

4. 2. Znak, pomen in kultura: semiološki pristop

Seveda so tudi dokumentarni filmi o portugalski revoluciji reprezentacija, s pomočjo katere si Portugalci kot pripadniki določene kulture sporočajo določene pomene. Da bi lahko razbrali te pomene, ki so kulturno definirani, moramo uporabiti enega izmed bolj primernih pristopov k tej analizi – semiološkega. Ferdinand de Saussure, švicarski lingvist, je znanost o “preučevanju znakov in kulture, ter kulture kot neke vrste 'jezika” (Hall, 2004: 56) poimenoval semiologija.

Vsi kulturni predmeti izražajo pomen, od katerega so odvisne kulturne prakse; te morajo zato uporabljati znake in delovati tako, kot deluje jezik, kar je po Hallovem mnenju osnovni argument semiološkega pristopa (Hall, 2004: 56). Med omenjene prakse spadajo tudi dokumentarni filmi, ki tako delujejo kot jezikovni sistemi in jih lahko zaobjamemo s semiološko analizo, ki uporablja lingvistične koncepte, ki jih je razvil Saussure. Francoski teoretik Roland Barthes pa je te koncepte označevalca,²⁹ označenca,³⁰ arbitrarne narave znaka ter razliko med *langue*³¹ in *parole*³² prenesel v analizo popularnih artefaktov in kulturnih praks, ki jih je obravnaval kot “znake, kot jezik, s pomočjo katerega sporočamo pomen” (ibidem: 56). Po Barthesovih besedah “/p/odoba postane pisava v trenutku, ko nosi pomen” (1970: 195). Dokumentarni film lahko uporablja več sistemov znakov hkrati, da komunicira svoje sporočilo: poleg vizualnega jezika podob je tu med drugimi še jezik zvoka, osvetlitve ter zvočnih efektov. Naj navedem primer: enak posnetek lahko z različno uporabo teh jezikov sporoča različne pomene: na njem vidimo politika, ki spregovori pred množico, zbrano na paradi. Kot tak bo sporočal drugačen pomen kot povsem enak posnetek, kateremu je osvetlitev odvzeta ali pa je pretirano dodana, v ozadju pa slišimo srhljivi zvočni efekt.

Barthes pa ne ostane le na ravni *langue*, torej na ravni jezikovnega sistema, marveč stopi tudi na raven ideologije oz. na raven mita. V svojem znanem delu *Mythologies* definira

²⁹ Dejanski predmet, oseba, dejanje ali nematerialna abstraktnost.

³⁰ Miselni koncept v duševnosti posameznika, s katerim se nanašamo na dejanski predmet, osebo, dejanje ali abstraktnost.

³¹ Jezikovni sistem oz. osnovna struktura jezika, ki jo urejajo pravila (Hall, 2004: 53).

³² Govorjena, pisana in risana dejanja, ki jih ustvari posameznik ob uporabi pravil *langue* (Hall, 2004: 53).

mit kot komunikacijski sistem, kot ideološko sporočilo, kot način označevanja – dajanja pomena (1970: 191). “Mit je *parole*, ki jo izbere zgodovina,”³³ pravi Barthes (1970: 194) in tako nakaže, da mit ni inherentni del narave stvari, marveč je družbeno konstruiran.

Tako reprezentacija po Barthesovem pristopu deluje na dveh ravneh oz. po dvojnem sistemu. Presega raven prvega, jezikovnega sistema in prehaja na drugi semiološki sistem – na raven mita (Barthes, 1970: 200). Na tej ravni je znak prvega sistema le preprost označevalec; govorni in pisani jezik, fotografija, slika, pa tudi filmski posnetek in film sam postanejo zgolj *materia prima*. Barthes jih imenuje *language-objet*,³⁴ način reprezentacije, medtem ko za mit sam uporabi oznako *méta-jezik*, saj predstavlja mit “drugi jezik, v katerem govorimo o prvem” (ibidem: 200). Označenec drugega reda, avtor ga imenuje *koncept*, je zgodovinsko pogojen in intencionalen: koncepti, ki so gonilna sila portugalskega mita o revoluciji, so gotovo najprej občutek alienacije oz. neidentifikacije z določenim družbenim redom, torej s totalitarno diktaturo, ki izgubi legitimnost, prekinitvev z neželjenim političnim sistemom in prerod, prehod v novega, boljšega – v svobodo, demokracijo in spoštovanje človekovih pravic.

Nadalje Barthes pravi, da v koncept na ravni mita ni vloženo resnično, marveč določena vednost o resničnem, to znanje pa je konfuzno in nebulozno (1970: 204). Koncept ima določeno funkcijo, ki je ideološka: če na primer razložim na portugalskem primeru, demokracija (in posledično mit o revoluciji, ki naj bi to demokracijo omogočila) je lahko eden izmed konceptov, ki ga uporabljajo in reproducirajo politične elite, saj z njegovo pomočjo ohranjajo legitimnost in vladajoči položaj. Konceptov je kvantitativno veliko manj kot označevalcev – dokumentarnih filmov, filmskih posnetkov, ki nosijo določen koncept, je lahko nešteto. Nasprotno pa so mitični koncepti veliko bogatejši, “odprti celotni Zgodovini” (Barthes, 1970: 205). Kot taki tudi niso fiksni, saj jih prav ta zgodovinska narava dela lahek plen tistih diskurzov, ki pišejo zgodovino in konstruirajo kolektivni spomin; lahko jih poudarijo ali pa, nasprotno, zakrijejo.

Mit v svojem delovanju ne skriva ničesar, marveč deformira; transformira zgodovino – družbeni konstrukt – v naravo; naturalizira koncept in “ /.../ bralcu mita se zazdi, da podoba evocira koncept *popolnoma naravno*, da je označevalec tisti, ki ustvari označenca /.../” (Barthes, 1970: 215). V portugalskem primeru se nam torej zdi popolnoma samoumevno, da vojak, ki ga vidimo na posnetku s ponosnim nasmehom ter puško, ki jo drži visoko nad glavo,

³³ Barthes pod to besedo razume vsakršno pomensko entiteto (1970: 195).

³⁴ Oznaka *jezik-predmet* kaže na naravo omenjenih reprezentacij, tudi filma: so objekti, s katerimi lahko mit upravlja in manipulira.

evocira svobodo, konec represalij, zmago dobrega nad zlim – nad diktaturo. Pa vseeno so ti koncepti kulturno proizvedeni in lahko služijo zmagovalcem – novi, 'demokratični' politični eliti, ki je zamenjala predhodno diktatorsko.

S semiološko analizo dveh izbranih dokumentarnih filmov bom v drugem delu naloge poskusila pokazati, kako filma posredujeta specifične pomene, konstruirata dva različna kolektivna spomina in sta pomemben element v procesu ohranjanja in krepitev portugalske nacionalne identitete.

4. 3. Dokumentarni film: moč faktičnega in (navidezni) izraz resničnosti?

S pojavom predhodnice filma oz. filmskega posnetka, fotografije ali “vizualnega manifesta kulture” (Hardt in Brennen, 1999: 1) se je močno spremenilo naše dojemanje 'resničnosti', zgodovine, s tem pa sta se spremenili tudi vloga in konstrukcija kolektivnega spomina. Fotografija in posnetek dokumentarnega filma imata zaradi svojega dokumentarnega stila, ki je po mnenju Roberta L. Craiga (1999: 49) odraz njune mimetične narave, privilegiran status dokumenta, torej neke objektivne entitete, ki naj bi nepristransko beležila resničnost. 'Dokaz' kredibilnosti tovrstnih vizualnih reprezentacij je njihova množična uporaba v novinarskem poklicu, ki teži k idealu objektivnosti. Uredniki in novinarji so sprva fotografije, s kasnejšim tehnološkim razvojem pa tudi filmske posnetke, sprejeli kot faktične, kot “tiste, ki so se zdeli nespremenjeni, /.../ ali ki so 'zvesto' prikazovali označevalce” (Craig, 1999: 36). Po besedah Dana Schillerja je “/n/erazložljiva zmožnost fotografije [in posledično tudi neigranega dokumentarnofilmskega posnetka, op. M. G.], da re-presentira resničnost /.../, pripomogla k vsesplošnemu prepoznavanju fotografije kot objekta vrhovnega merila točnosti in resnice ... /.../” (v Craig, 1999: 50). Množični mediji, razen radijskega, katerega narava tovrstno prakso onemogoča, uporabljajo vizualne reprezentacije brez izjeme in vsakodnevno; za televizijo je kajpak posnetek poleg zvoka esencialni vir in je tudi njen izvor.

Fotografija in dokumentarni film pomenita tudi “dekonstrukcijo konvencionalnega izražanja” (Hardt in Brennen, 1999: 2-3) ter odkrivanje “potenciala vizualne komunikacije, /.../ vpliva vizualnega jezika, podeljevanje moči dejstev podobi ter ustvarjanje novega slovarja vizualnega imaginarija, ki bi zadostil pričakovanjem občinstva” (ibidem: 3). Dokumentarni film kot empirični dokaz dogajanja v preteklosti ima kot vizualni prostor torej določeno politično ter kulturno moč in vpliv, je prostor, kjer se piše zgodovina, kjer potekajo diskurzivni boji med različnimi ideologijami ter prostor kreiranja in podajanja kolektivnega spomina. Moč imajo zato, ker se “dokumentarni filmi razglašajo za nefikcijske in posledično prikazujejo resnično” (Lacey, 1998: 201). Avtoriteta filmskega posnetka in verjetje vanj

izhajata tudi iz razširjenega mnenja, da je kamera mehanski aparat, ki je neodvisen od človeka, in zatorej tista, ki zgolj beleži resničnost. Snemalci in fotografi pa so le “upravljalci aparata in ne umetniki ali avtorji” (Schwartz, 1999: 173). Prav tako se dokumentarnim vizualnim reprezentacijam v imenu objektivnosti pogosto odvzema njihove mogočne retorične učinke: velikokrat nas lahko prepričujejo, informirajo, mobilizirajo. Poudarjena je njihova vloga kot referenca na obstoj nekega predmeta, človeka ali dejanja v materialnem svetu, medtem ko je podoba kot simbolično orožje zapostavljena (Zelizer, 1999: 101).

Moč vizualnih historičnih dokazov pa v dokumentarcih še utrjuje in podpira pripovedovalec in njegov spremljevalni komentar. Skupaj ustvarjajo “podlago za kreiranje pomenov, ki temelji na moči vizualne izkušnje in na avtoriteti besede ter povezuje sedanost s preteklostjo in producira kontekst za interpretacijo sveta” (Hardt in Brennen, 1999: 5). Dokumentarni film je torej kulturna praksa – ustvarja pomene v določenem družbenem kontekstu – v času in prostoru, kjer vladajo določene politične in ekonomske sile. Filmi o portugalski revoluciji so tako pogosto odsev hegemonnega diskurza, ki glorificira vzpostavitev post-revolucijske politične in ekonomske stabilnosti ter parlamentarne strankarske demokracije, saj takšen diskurz vzdržuje ideologijo politične elite, ki tako ohranja svoj vladajoči položaj. Tako ustvarjeni pomeni (favoriziranje parlamentarne demokracije je kulturni konstrukt) so “ideološke reprodukcije resničnosti in so percepirani kot realizacija objektivne resnice” (ibidem: 7).

Vendar pa dokumentarni film ni zrcalo resničnosti, marveč vizualna reprezentacija in kot tak je dojemljiv za konstruiranje različnih 'resničnosti' – najbolj pogosto takih, ki se skladajo s prevladujočo ideologijo političnih in družbenih centrov moči oziroma s prevladujočimi diskurzi. Snemalci, ki se poslužujejo različnih možnosti – kota kamere, vrste filma, regulacije osvetlitve ipd., pozneje pa tudi avtorji filma, ki iz kopice posnetkov izberejo tiste, ki najbolj ustrezajo ideji, ki naj jo sporoča film, resničnost tako vedno “interpretirajo in ne zgolj zapisujejo oz. beležijo” (Schwartz, 1999: 180).

4. 4. Dokumentarnofilmske podobe: kulturni proizvod in nosilke prevladujoče ideologije

Dokumentarni film ima močan vpliv prav zaradi svoje reprezentativne narave. Navidezna objektivnost dokumentarcev torej poveča njihovo avtoriteto, status kredibilnega vira informacij in prikazovalcev nepristranske resničnosti. Dokumentarni filmi po mnenju Billa Nicholisa “postavljajo dokaze pred druge, da bi sporočili določen pogled” (v Lacey, 1998: 201). Lahko se torej vprašamo, *kdo* odloča o tem, kakšen bo ta pogled, *kaj* in *zakaj* je zamolčano ali izpostavljeno; ali, kot se sprašuje Sharon Macdonald, “/k/ako so ideje o

'znanstvenosti' in 'objektivnosti' mobilizirane za upravičevanje določenih reprezentacij?" (1998: 1). In če na tem mestu vključimo še dimenzijo kolektivnega spomina, se znajdemo pred novo uganko: *zakaj* in *kako* je določena verzija spomina, katere nosilci so tudi dokumentarni filmi, proizvedena prav ob določenem času?

Enega izmed splošnejših odgovorov na zastavljena vprašanja ponudi Graeme Turner, ko pravi, da “/f/film ne odslikava ali vsaj zapisuje resničnosti; kot kateri koli drug medij reprezentacije konstruira in 're-rezentira' svoje podobe resničnosti preko kodov, konvencij, mitov in ideologij svoje kulture ter prek specifičnih označevalskih sistemov medija” (1993: 131). Dokumentarni film je torej kulturni proizvod, pri njegovem nastajanju pa ima veliko, morda celo najpomembnejšo vlogo prevladujoča ideologija. Kot pravi Craig, so elite moči tekom zgodovine neprenehoma uporabljale podobe, da bi z njihovo pomočjo ohranile svoj privilegiran položaj, avtoriteto in moč, saj je “/v/zpostavitev vizualnega polja in nadzor nad njim močna oblika socializacije” (1999: 38). Dokumentarni filmi tako nastajajo znotraj že konstruiranega polja vizualnih kodov vplivnih elit, zato jih moramo vselej interpretirati znotraj specifičnega družbeno-političnega konteksta, ki se neprestano spreminja. Kot taki so ideološki konstrukti, ki konstruirajo preferenčne pomeni in tako služijo najrazličnejšim centrom moči. Tako so nekateri dokumentarci o določenem delu portugalske zgodovine s posnetki političnih govorov, manifestacij, izbranih dogodkov ipd. neopazno tudi nosilci dominantne ideologije in tako kot vse druge vizualne reprezentacije lahko tudi “orodje propagande in utrjevalci dominantne ideološke pozicije kot sredstva družbenega in političnega komuniciranja” (Hardt in Brennen, 1999: 15).

Ideologija v dokumentarnih filmih pa ni nujno opazna na prvi pogled. Ali, kot pravi Turner, “/i/deologija v filmu ne prevzame oblike neposrednih izjav ali refleksij o kulturi. Najdemo jo v narativni strukturi in v uporabljenih diskurzih – podobah, mitih, konvencijah in vizualnih stilih” (1993: 150). Z analizo ideologije po avtorjevih besedah dobimo “vpogled v pomenske sisteme kulture in v načine, na katere so ti sistemi vtisnjeni v vse vrste družbenih praks” (ibidem: 154).

V družbi pa ne obstaja le ena ideologija, le en skupek idej, prepričanj, vrednot – teh skupkov je več, zastopajo jih različne družbene sile, ki so med seboj v nenehnem konfliktu. Dokumentarni filmi so kot reprezentacije tako lahko bojno polje teh ideologij in so tudi rezultat teh bojev. Turner poudarja, da “/.../ ideološki pristopi [k tekstovni analizi filma, op. M. G.] zavračajo pogled na filmski tekst kot 'enoten' v pomenu; to pomeni, da ustvarja le en pomen, brez nasprotij, izjem ali variacij v interpretacijah različnih članov občinstva. Prej je tekst vrsta bojišča za med seboj tekmujoča in nasprotujoča si stališča. Seveda v kulturi

dominantna ideologija ponavadi dobi bitko, vendar ne brez sledi razpok ali razkolov, skozi katere lahko vidimo konsenzualno delo prikazane ideologije” (1993: 147).

Ideologija tudi poskuša prikazati družbene in kulturne konstrukte kot naravne; Turner meni, da deluje tako, da “zakrije zgodovinski proces, da se ta zazdi naraven, proces, ki ga ne moremo nadzorovati in v katerega bi bilo skoraj nevljudno podvomiti” (1993: 134). Ideologija, tako kot Barthesov mit, stvari naturalizira. Naturalizacija družbenih konstruktov le-te tako upravičuje. Veliki večini dokumentarnih filmov o razgibanem revolucionarnem obdobju portugalske zgodovine se na primer zdi samoumevno, da se je revolucija pač morala končati – ker naj bi s svojimi delavskimi stavkami in množičnimi manifestacijami vodila v kaos – in da jo je nadomestila politična stabilnost v obliki parlamentarne demokracije. Ti filmi tako reproducirajo ideologijo zmagovalcev – zmernih politikov in kapitalistov, ki so si z vzpostavitvijo strankarske demokracije izborili položaj na oblasti – ki naturalizira pojem politične stabilizacije in parlamentarne demokracije zahodnoevropskega modela kot edinega in najprimernejšega sredstva za ekonomski in socialni razvoj države. Dominantna ideologija pa bi bila zagotovo drugačna, prav tako pa tudi dokumentarnofilmski diskurz, če bi bili zmagovalci drugi – morda radikalne desne ali leve stranke, npr. Komunistična stranka. Tako moramo analizirati posledice teh dokumentarcev kot določenih oblik reprezentacije v luči distribucije moči in se, podobno kot Sharon Macdonald, vprašati: “/K/do moč pridobi ali izgubi ob določenem načinu prikaza?” (1998: 4).

Iluzorno bi bilo pričakovati, da je mogoče napraviti dokumentarni film, ki ne bi vseboval ideologij. Seveda pa ideologijam ne sledijo slepo vsi dokumentarni filmi; nanje se do neke mere morajo opirati, “ni pa nujno, da jih reciklirajo” (Turner, 1993: 153). Lahko pa ti filmi dominantni ideologiji nasprotujejo: tak je primer enega izmed analiziranih filmov v drugem delu naloge, ki na kritičen način ocenjuje dogajanje med revolucijo in z 'napadom' demitizira junake – politike, ki so iz revolucije izšli kot zmagovalci.

Dokumentarni filmi so konstruktorji specifične verzije kolektivnega spomina in hkrati konstrukt prevladujoče ideologije. Na nek način *so* torej dokument, “zgodovinski dokument, ki so ga oblikovali mnenjski tokovi obdobja, v katerem je bil ustvarjen” (Rollins, 2001: 105). Posledično je tako tudi kolektivni spomin ideološki konstrukt; ima, kot trdita Michael Bommes in Patrick Wright, “/.../ tako družbeno kot tudi zgodovinsko podlago: obstaja bolj v svetu kot v glavah ljudi, svojo oporo najde v /.../ kulturnih formah /.../ in najpomembneje, v odnosu do ideologij, ki delujejo v procesu vzpostavljanja konsenzualnega pogleda tako na preteklost kot tudi na oblike osebnih izkušenj, ki so pomembne in nepozabne” (v Anderson, 2001: 21).

4. 5. Kolektivni spomin v dokumentarnih filmih

Povedali smo že, da je kolektivni spomin družbeni konstrukt, v katerem se izoblikujejo in se nanj opirajo individualni spomini posameznikov. Zaradi svoje družbene narave biva v artefaktih, zatorej tudi v dokumentarnih filmih, ki postajajo eden izmed bolj priljubljenih žanrov televizijskega medija. Porast preučevanja kolektivnega spomina lahko pripišemo uspehu popularnih medijev – fotografije, filma in televizije, ki so njegovi novodobni konstruktorji. Tako profesionalni zgodovinarji vedno bolj izgubljajo primat nad podajanjem zgodovinske vednosti.

Dokumentarni filmi kot del popularne kulture spadajo v domeno t.i. popularne zgodovine, ki je postavljena nasproti profesionalni. “Popularna zgodovina je v osnovi umetniška in po svoji naravi ceremonijalna” (Edgerton, 2001: 8). Proces nastajanja zgodovinskih dokumentarcev tako vključuje proces vključevanja različnih identitet in prevladujočih ideologij, verzije preteklosti, ki služi sedanjosti. Po besedah Garyja R. Edgertona je “/.../ velikanska popularnost zgodovine na televiziji med drugimi rezultat zmožnosti televizijskega medija, da uteleša trenutne skrbi in prioritete v zgodbah o preteklosti, ki jih predvaja” (2001: 3). Kolektivni spomin, katerega nosilci so dokumentarni filmi, je po besedah Patricka Huttona orodje konfiguracije preteklosti, ki jo ustvarja po merilih sedanjosti (v Zelizer, 1999: 99). Ustvarjalci dokumentarcev o portugalski revoluciji tako med kopico različnih posnetkov o raznih dogodkih in osebah izbirajo tiste, ki so zanje in za portugalske gledalce v času nastajanja filma najbolj pomembni. Ni presenetljivo, da eden od analiziranih filmov, narejen leta 1994, s prikazovanjem določenih zgodovinskih dogodkov in s pripovedovalčevim komentarjem v ospredje postavlja politične osebnosti in stranke, ki so v času med in po revoluciji odločilno vplivale na nadaljnji razvoj Portugalske. Film s favoriziranjem zmerne reformistične struje (ki je bila v času njegovega nastanka še vedno na oblasti) ter s svojim izborom dogodkov 'upravičuje' izhod iz revolucije, saj jo prikaže kot rušilko politične stabilnosti, kot skorajda nevzdržno ter škodljivo državi. Edgerton omenja tudi ustvarjanje 'uporabne preteklosti', ki je “/.../ doktrina popularne zgodovine z dolgo tradicijo, kjer so zgodbe, ki vključujejo zgodovinske osebnosti in dogodke, uporabljene za razjasnitev sedanjosti in odkrivanje prihodnosti” (2001: 4). Portugalci lahko torej iz dokumentarnih filmov izvedo, kako je prišlo do vzpostavitve, na primer, današnjega političnega sistema, zakaj so danes na oblasti določene stranke in ne kakšne druge in katere bodo na oblasti v prihodnosti.

V nasprotju s popularno pa je “/p/rofesionalna zgodovina /.../ izrazito znanstvena in empirična v svoji usmerjenosti” (Edgerton, 2001: 8). Poleg modernih metod zbiranja

zgodovinskih dejstev so njene glavne lastnosti sistematska preiskava, iskanje nove vednosti in čaščenje ideala objektivnosti (ibidem: 8-9). Mnenja o objektivnosti zgodovinskih dejstev pa so deljena. Eden izmed tistih, ki dvomijo v nepristranskost, je Dominick La Capra, ki meni, da historični dokumenti niso povsem nevtralni in da so “vedno tekstualno obdelani, še preden so dostopni kateremu koli zgodovinarju” (v Anderson, 2001: 25).

Kot se pogosto razlikuje med popularno in profesionalno zgodovino, se posledično ločuje tudi kolektivni spomin od akademskega historičnega zapisa – vsak naj bi spadal v svojo sfero. Edgerton nasprotuje tej delitvi in pravi, da je “kolektivni spomin mediativni prostor, kjer mora profesionalna zgodovina soobstajati s popularno” (2001: 5). Profesionalni zgodovinar in filmski ustvarjalec tako pri oblikovanju kolektivnega spomina sodelujeta in se, vsak s svojim načinom dela, dopolnjujeta. Dokumentarni film zaradi svoje narave reprezentacije spada med tvorce avdiovizualne zgodovine, ki pa ima sebi lastne načine prikazovanja preteklosti, ki so drugačni od tistih, ki jih uporablja pisana zgodovina. Chris Vos pravi, da si avdiovizualna zgodovina “sposoja narativni sistem od filma in televizije – in to pomeni, da prevladujeta *dramatizacija* in *personalizacija*” (2001: 138). Eden bolj problematičnih vidikov te vrste reprezentacije, tudi zgodovinskih dokumentarcev, je “uporaba arhivskih posnetkov, ki nedolžnemu občinstvu daje občutek, da gleda skozi *časovni stroj* na resnične zgodovinske dogodke, vendar pa manipulacija, ki je inherentna procesu montaže in predelave tega materiala, dejansko pogosto uniči njegovo zgodovinsko avtentičnost” (ibidem: 133). Ustvarjalci dokumentarnih filmov lahko postavljajo bok ob bok posnetke, ki med seboj niso povezani in tako konstruirajo dogodke, ki se niso zgodili.

4. 6. Dokumentarni filmi kot kreatorji in 'spodbujevalci' nacionalne identitete

Nacija je zamišljena entiteta – je torej koncept v naših mentalnih predstavah, ki pa ima oprijemljive, družbeno konstruirane dokaze v materialnem svetu. Nacija je omejena z določenim prostorom, ima svojo zastavo in še polno drugih označevalcev in simbolov. Dokumentarni filmi o portugalski revoluciji prikazujejo oz. opominjajo na skupne pretekle dogodke in tako na novo konstruirajo in utrjujejo portugalsko identiteto: Portugalec se tako po revoluciji in dekolonizaciji naj ne identificira več s kolonijami (vsaj ne v smislu njihovega posedovanja, temveč le kot z delom portugalske zgodovine) ali z represivnim diktatorskim aparatom, temveč, kot nam sporoča eden izmed analiziranih filmov, s političnimi protagonisti, ki vzpostavijo strankarsko demokracijo, umirijo proteste in stavke, preprečijo zasedbe zemlje s strani kmečkega prebivalstva, samoupravljanje podjetij ter vzpostavijo stabilnost v državi.

Turner opozarja, da elite na oblasti lahko zlorabijo idejo nacije, da bi upravičili neenakopravno ravnanje, kot da je to v nacionalnem interesu (1993: 135). V omenjenih filmih vidimo posnetke političnih govorov, v katerih t.i. zmerni politiki (delno pa tudi tisti iz komunistične opcije) pozivajo k stabilizaciji in koncu stavk, v katerih delavci zahtevajo višje plače in izboljšanje delovnih razmer, saj naj bi upad proizvodnje škodil portugalskemu gospodarstvu in posledično tudi razvoju portugalske nacije.

Turner meni, da je “/i/dentifikacija z nacijo ključni predpogoj za politično moč” (1993: 135). Politični protagonisti v svojih nastopih uporabljajo nacionalne simbole in neprestano apelirajo na 'Portugalce', 'portugalsko ljudstvo', 'svobodo in demokracijo portugalske nacije', za katero si prizadevajo, da bi tako pridobili njihove glasove, najprej na volitvah v Ustavodajno skupščino leta 1975, pozneje pa na parlamentarnih volitvah. Portugalski politiki se identificirajo z nacionalnimi interesi, ki jih predstavijo kot strankarske in za uresničitev katerih si bodo prizadevali.

Ideja nacije je pogosto uporabljana tudi za doseg in vzdrževanje hegemonije, ki si prizadeva, da bi ohranila *status quo* v družbi, na čelu katere stoji. Med portugalsko revolucijo se je stopnja demokratične participacije državljanov povečala, kar je v dokumentarnih filmih prikazano s posnetki množičnih stavk, manifestacij, množice ljudi v parlamentu in na sodiščih. To pa je rušilo hegemonijo le ozke elite, ki pa se je s 25. novembrom 1975 zopet vzpostavila. Aktivna državljanska participacija se je skrčila na parlamentarno demokracijo po vzoru zahodnoevropskih držav – torej na navidezno participacijo. Velika večina dokumentarnih filmov, narejenih po koncu revolucije, to stabilizacijo stanja vidi kot pozitivno; kot taki so nosilci dominantne ideologije, saj so zmagovalne stranke, ki so izšle iz revolucije, na oblasti še danes.³⁵ Kot pravi Turner, poskušajo hegemoni elite vselej “/.../ omejiti razširjanje reprezentacij nacije, /s/aj razširjenje reprezentacij posledično razširi tudi različne definicije” (1993: 136) in še poudari, da so “/r/eprezentacije nacije same po sebi še posebej pomembne, saj tako proizvajajo kot reproducirajo dominantne poglede” (ibidem: 136).

Nacionalna identiteta je po besedah Stuarta Halla (2003) družbeni konstrukt, produkt različnih diskurzov, praks in mnenj. Tako lahko različni dokumentarni filmi (ki reproducirajo različne diskurze) o portugalski revoluciji konstruirajo različne variante nacionalne identitete. Portugalska identiteta je v teh dokumentarcih lahko konstruirana nasproti diktatorskemu

³⁵ Stranki, ki sta na volitvah leta 1975 in 1976 dobili največ glasov, sta bili Socialistična stranka in Socialdemokratska stranka, ki se razglašata kot sredinski stranki – prva levo- in druga desno-sredinska. Od omenjenih volitev naprej se stranki izmenjujeta na oblasti.

režimu – 'mi', ki smo proti diktaturi in ki smo jo porazili, in 'oni', njeni zagovorniki in izvrševalci represije, ki morajo biti obsojeni. Lahko pa se ta identiteta gradi na odnosu med 'nami' – ljudstvom, ki se bori za izboljšanje kvalitete življenja, za enakost vseh, za boljše delovne pogoje ipd. ter med 'njimi' – politiki in predstavniki kapitala, katere koli opcije naj že bodo in ki 'nas' izrabljajo za uresničitev njihovih lastnih interesov. V definiciji, kaj pomeni biti Portugalac, pa je torej vselej prisoten diskurz opozicije dobrega proti slabemu.

4. 7. Dokumentarni filmi in načini proizvodnje pomena

Dokumentarni film je torej le ena izmed oblik reprezentacije. Lacey pravi, da so “vse reprezentacije posledica konvencij, sklenjenih v določenem času in prostoru, ki sta determinirana z dominantno ideologijo” (1998: 189). Dokumentarni film je *medijski* tekst – posreduje nam neko specifično zgodovinsko resničnost. To 'resničnost' lahko z različnimi reprezentacijami prikažemo na mnogo načinov. Na kakšen način pa teksti, kot so dokumentarni filmi sploh ustvarjajo specifično 'zgodbo'? Kako torej ustvarjajo določen družbeni pomen, kakšen 'jezik' ob tem uporabljajo? Da bi gledalci lahko razumeli sporočilo (dokumentarnega) filma, se morajo najprej seznaniti z jeziki oz. se socializirati v jezike vizualne filmske reprezentacije – med drugimi s kamero, osvetlitvijo, zvokom, montažo itd. (prim. Turner, 1993: 44-65) in pa z načini, kako ti različni jeziki, ki jim pravimo tudi označevalni sistemi, sestavljajo svoje znake, da bi občinstvu prenesli kompleksnejše sporočilo (ibidem: 47). Filmski posnetek lahko združuje podobo z glasbo, močno ali šibko lučjo; tovrstno označevanje v filmu in kombinacija vseh teh znakov ustvarja določen pomen – družbeni pomen, ki ga razume izbrano občinstvo. Turner je mnenja, da ima film svoje kode – bližnjice, s katerimi tvori pomen – ter svoje konvencije (1993: 48).

Filmski jeziki se lahko aplicirajo tako na igrane kot tudi na dokumentarne filme, saj se po besedah Billa Nicholasa “/d/okumentarci od igranih filmov ne razlikujejo po svoji konstruiranosti kot teksti, ampak po reprezentaciji, ki jo proizvajajo. Osrednji del dokumentarca ni toliko zgodba sama in njen domišljjski svet kot dokaz o zgodovinskem svetu” (Lacey, 1998: 201). Lacey dodaja, da se “/d/okumentarni film razlikuje od fikcijskega diskurza v svoji retorični izjavi, da reprezentira *resnični* in ne *kateri koli svet*” (1998: 201). Kot za igrani, pa tudi za dokumentarni film velja, da si moramo kot gledalci pridobiti določeno stopnjo oblasti nad filmom – da bi ga lahko analizirali in v njem tudi uživali, se ga moramo naučiti aktivno interpretirati (Turner, 1993: 65). To pa je mogoče le znotraj določenega kulturnega in družbenega konteksta, v katerem filmi tudi nastanejo.

Tako obe vrsti filma uporabljata iste (ali pa vsaj zelo podobne) filmske jezike in konvencije, da bi sporočala svoj pomen. Prvi izmed teh jezikov je uporaba kamere, torej naprave, s katero dokumentarci v neki zdravorazumski predstavi 'neposredno' in 'nepriustransko' beležijo 'resničnost' – prepričanje, ki se je izkazalo za iluzorno. Kot opozarja Lacey, kamera kot naprava nikoli ne laže in da je “/k/akršno koli izkrivljanje tega, čemur bi lahko rekli 'objektivna resnica', rezultat človekovega posredovanja” (1998: 221). Ustvarjalec dokumentarnega filma je namreč tisti, ki izbere vrsto filmskega traku, postavi kamero v specifičen kot, določi globino polja, format, ki ga bo imel posnetek na platnu, ter gibanje kamere. Vsi ti prijemi, kot pravi Turner, “služijo specifični funkciji v točno določenih filmih” (1993: 51). Avtorji dokumentarcev pa niso vselej tudi avtorji posnetkov, vendar običajno lahko izbirajo med množico različnih, ki prikazujejo enak dogodek na drugačen način. Črno-beli posnetki po Laceyjevih besedah pomenijo neko vrsto realizma: “Mogoče je, da pomanjkanje blišča ali navidezna cenenost črno-belih podob občinstvu nakazuje njihovo resničnost, *take, kot so v resnici*” (1998: 39). Seveda v veliko primerih avtorji dokumentarcev nimajo izbire: v obdobju, ki ga film reprezentira, niso poznali barvnega traku, lahko pa z vključitvijo barvnih prizorov avtorji ločijo preteklost od sedanjosti (nastanka filma). V enem izmed analiziranih filmov je ta sedanjost predstavljena z intervjuji nekaterih vojakov in politikov, ki so posneti z barvnim filmom in tako ločeni od posnetkov revolucionarnega dogajanja. Tu se torej srečamo z eno izmed konvencij filmskega jezika kamere v dokumentarnofilmski govorici: črno-beli posnetki predstavljajo preteklost, barvni pa sedanjost. Druga, pogosto uporabljena konvencija je položaj kamere v odnosu do njenega objekta: če ga kamera snema od spodaj navzgor, je v premoči njen objekt, v obratnem položaju pa prevlada kamera (Turner, 1993: 51).

Osvetlitev v filmu je drug označevalni sistem, ki skupaj z drugimi tovrstnimi sistemi ustvarja določen pomen. Eden izmed glavnih namenov osvetlitve je ustvarjanje ekspresivnosti – ustvarjanje vzdušja v filmu (Turner, 1993: 56). Namerno pomanjkanje osvetlitve ima lahko učinek napetosti, mračnosti, potrnosti, neprijetnosti, medtem ko lahko osvetlitev visokega ključa proizvede povsem nasproten efekt. Ustvarjalci tako lahko z izbiro osvetlitve na neviden način poudarijo določene elemente v kadru in skrijejo druge in tako gledalcem podajajo določeno sporočilo (ibidem: 57).

Osvetlitev pa je lahko še učinkovitejša ob uporabi zvoka, naslednjega izmed filmskih jezikov, za katerega se na prvi pogled zdi, da je bolj okrasna tehnika kot pa tvorec pomena. Zvok ima lahko narativno funkcijo, lahko poudari čustveni naboj podobe (Turner, 1993: 58).

Razlikujemo namreč med diegetskim in nediegetskim zvokom: prvi je del posnetka, drugi pa mu je dodan.

Vse pomembnejša postaja v dokumentarnih filmih tudi glasbena kulisa. “Uporabljajo jo lahko kot pomemben element konstruiranja sveta posameznega filma, kot vir vzpostavljanja vzdušja /.../” (Turner, 1993: 58). Glasba, po besedah Simona Fritha, “ojača razpoloženje in vzdušje in poskuša izraziti 'čustven pomen' prizora” (v Turner, 1993: 59). Zato lahko ima celo “fizične učinke” (Turner, 1993: 60). Lahko nas na primer pripravi do joka ali pa nam povzroči kurjo polt.

Frith pravi, da imata glasba in slika veliko skupnih točk – sta medija, ki komunicirata in “občinstvo ju ne razume na neposreden in linearen način, marveč iracionalno, emocionalno, individualno” (v Turner, 1993: 59). Glasba ima lahko tudi nacionalistični naboj, kot so na primer državne himne, ki so, kot bi rekel Frith, del “nacionalne glasbe, ki reprezentira skupnost tako v filmu kot med gledalci” (v Turner, 1993: 60).

Pomembna dimenzija ustvarjanja dokumentarnih filmov je tudi montaža, ki pomeni konstruiranje odnosa med posnetki (Turner, 1993: 62). Poznamo več montažnih tehnik, kot so zatemnitev, preliv in vrsto drugih – danes je najpogostejša vrsta montaže rez s posnetka na posnetek (ibidem: 63). Seveda pa tudi montaža ustvarja pomen oziroma pripomore k njegovemu ustvarjanju. Neopazno 'lepljenje' med seboj sorodnih si posnetkov pripomore k navideznemu prikazovanju resničnosti zgodovinskih dogodkov, da se zdi, da so se tako res zgodili, kot se odvijajo pred našimi očmi. Ena izmed konvencij procesa montaže, ki ustvarjajo določen pomen, je tudi razporeditev rezov – pogostejši kot so, pripomorejo k energičnosti dogajanja in obratno; pomembna je tudi hitrost, tempo ali ritem montaže (ibidem: 63-64). Ustvarjalci dokumentarnih filmov kot nosilcev neke specifične zgodovinske resničnosti se izogibajo veliki količini rezov, saj je vtis konstruiranosti z rezi močnejši. Seveda pa je tudi tempo odvisen od sporočila, ki ga želi prenesti avtor. Če želi slednji ustvariti dramatični učinek, je eden izmed načinov zagotovo kombinacija spremembe zvoka hkrati s spremembo montaže (Turner, 1993: 64).

5. PREVLADUJOČI MEDIJSKI DISKURZI O PORTUGALSKI REVOLUCIJI

Da bi lahko potrdili ali zanikali predpostavko, da določen dokumentarni film reproducira prevladujoče, hegemonne diskurze, ki krožijo v družbi, v našem primeru o portugalski revoluciji – predvsem o njenem izteku ter posledicah – je treba na prvem mestu te diskurze identificirati. Lotila sem se pregleda portugalskega časopisnega in revijalnega tiska ob dvajset- in petindvajsetletnici konca diktature, kot tudi iz leta 2006.³⁶

Prvi prevladujoči diskurz, ki ga lahko opazimo v časopisju, se nanaša na veliko pomembnost dogodkov, ki so se zgodili 25. aprila: državni udar, ki so ga izvedle Oborožene sile oz. t.i. Gibanje oboroženih sil (MFA), je predstavljen kot preobrat, ki iz enega dne na drugega popolnoma spremeni življenje portugalske nacije in začne revolucijo. Tako lahko v reviji *Vida Mundial* zasledimo naslednji odlomek: “Ob tako posebnem datumu je bilo skorajda obvezno pripraviti prav tako posebno izdajo, ki je skoraj v celoti posvečena spominjanju na dan, ko je Portugalska doživela preporod” (Vida Mundial, 1999a: 4). V naslednjem odlomku lahko zasledimo tudi mistifikacijo in heroizacijo vojakov oboroženih sil in posebitev portugalske države: “Tiste jutranje zore so se vojaki odpravili v vojno z očmi, uprtimi v Mir. Njihovi napeti pogledi so se pomešali z veseljem ljudstva in se kmalu razvedrili. To je bil najdaljši dan, kar ga je Portugalska kdaj živela, in najkrajši za diktatorja, ki so ga prebudili ob peti uri zjutraj z besedami: ‘Revolucija je na ulicah!’ /.../” (Vida Mundial, 1999b: 16)

Lahko rečemo, da je medijski diskurz o samem 25. aprilu v veliki večini poenoten.³⁷ Kot je predstavljen, je to bil dan, ko je “/v/ojaška operacija končala z diktaturo Nove države in ponovno vzpostavila demokratični režim” (Diário de Coimbra, 1994: 4). Precej bolj raznolik pa je diskurz o sami revoluciji, še posebej o njeni drugi polovici, ki je trajala od 11. marca do 25. novembra 1975, ko so zmerne politične sile postopoma prevladale nad revolucionarnimi. Ena od interpretacij tega obdobja opozarja na njegove ekscese in njihove posledice: zasedbe zasebnih zemljišč s strani kmetov in samoupravljanje podjetij s strani delavcev, kmetijsko reformo ter množično nacionalizacijo podjetij. Kot v svojem komentarju v časopisu *Público* zapiše publicist João Carlos Espada, je imela prav slednja najresnejše posledice in je bila rezultat “ideološke trmoglavosti nasproti zasebnim podjetjem” (1994: 19).

³⁶ Pregledala sem večino dostopnih publikacij v Dokumentacijskem centru 25. aprila v Coimbri, izdanih nekaj dni pred ali po obletnici leta 1994 in iz leta 1999. Pregledala sem tudi dnevno časopisje ob letošnji obletnici, leta 2006.

³⁷ V analizi sem naletela le na skrajno desno usmerjeni časopis *O Título*, katerega diskurz o državnem udaru 25. aprila je izrazito negativen in se spogleduje s privrženostjo t.i. staremu režimu.

Z nacionalizacijo se nadzor in moč države še okrepi in “/r/ezultat [tega procesa, dodala M. G.] je rastoča sterilizacija podjetniškega in neodvisnega duha močnih civilnih družb, ki je bil povsod in v vseh obdobjih vir blaginje in civilnih svoboščin. Ta duh je bil v 48 letih diktature in antiliberalne ekonomske politike tragično onemogočen, nacionalizacije pa so to težko dediščino še okrepile, namesto da bi ji nasprotovale” (ibidem: 19). Espada omenja tudi politike, zagovornike liberalne ekonomije, ki so revolucionarnemu procesu nasprotovali. Imenuje jih “/z/merni politiki, ki jih je proizvedla portugalska civilna družba, kot so Mário Soares, Sá Carneiro ali Freitas do Amaral”³⁸ (ibidem: 19). Postavlja jih v diametralno nasprotje revolucionarnim politikom, izmed katerih omenja vodjo portugalske komunistične stranke Álvaro Cunhala, ki so bili 25. novembra 1974 'poraženi'; prvi so predstavljeni kot tisti, ki so vedeli, kaj je dobro za državo, slednji pa kot oportunisti, ki so jo vodili v “tvegani revoluciji, ki bi lahko imela katastrofalne posledice” (ibidem: 19). Vstop Portugalske v Evropsko unijo je za komentatorja konec osamitve te države in je njena “najpomembnejša 'revolucija': vstop v /.../ področje svobodne menjave, človekovih pravic in demokracije. Znova, Portugalska ta dosežek dolguje predvsem Máriu Soaresu, zmernemu socialistu /.../'” (ibidem: 19).

Precej drugačen pa je diskurz uvodnika v isti številki časopisa, objavljenega na njegovi drugi strani. V njem odgovorni urednik časopisa Vicente Jorge Silva zapiše, da sta bili politična stabilnost in demokracija nesporni vrednoti preteklih dvajset let. “Po drugi strani pa se lahko vprašamo, ali morda po tem, ko se je Portugalska prilagodila dolgemu ponižujočemu salazarističnemu paternalizmu, danes ne živimo v stanju pasivne in aseptične ustaljenosti demokratičnih ritualov” (1994: 2). Kljub temu, da je Portugalska v kratkem času dvajsetih let prešla iz revščine v blaginjo, ki jo predstavlja predvsem vstop v Evropsko unijo, avtor opozarja, da moramo ob “/u/metni lahkoti /.../ te preobrazbe upoštevati in pretehtati ogromno praznino, ki je posledica konformizma in brezbržnosti in ki je nadomestila aktivno državljansko participacijo, to nepogrešljivo in trajajočo zapuščino 25. aprila” (Jorge Silva, 1994: 2) ter hkrati poudarja, da “ekonomski razvoj, odprtost družbe v moralnem smislu in rast srednjega razreda niso odpravili najglobljih sledi nerazvitosti in posledic korporativizma” (ibidem: 2). Silva ne zanika, da Portugalci ne živijo v bogatejši ali bolj razviti državi, ki pa je vseeno “tarča uničujoče sile novega bogastva in divjega kapitalizma, ki pustoši pokrajine, zastruplja okolje in podpira vulgarnost. Pustili smo za seboj samomorilsko logiko 'ponosno

³⁸ Ustanovitelji in voditelji glavnih političnih strank, ki so na oblasti še danes (po vrstnem redu): Socialistične stranke (PS), Socialdemokratske stranke (PSD) ter Stranke socialdemokratskega centra (CDS).

samih',³⁹ pa vendar smo se zadovoljili s statusom pridnega 'evropskega učenca', ubogajočega in razumnega, ki se boji, da bi ogrozil mano, ki jo prinašajo strukturalna sredstva [Evropske unije, op. M. G.]” (ibidem: 2).

Iz obeh publicističnih prispevkov je torej razvidno nasprotje v interpretaciji dogodkov in posledic revolucionarnega in kontrarevolucionarnega obdobja. Medtem ko prvi obsoja revolucionarni radikalizem, favorizira svobodni kapital in politično stabilnost ter zmerne politike, ki so državo pripeljali na pravo pot, se drugi sprašuje, ali ta pot resnično vodi do prave participativne demokracije, ki jo uteleša revolucija 25. aprila. Podobno situacijo, torej boj dveh različnih diskurzov o revoluciji, dokazujeta tudi naslednja dva primera. V prispevku, objavljenem v dnevnem časopisu *Jornal de Notícias* leta 1994, takratni predsednik portugalske vlade Aníbal Cavaco Silva⁴⁰ uporablja izredno nacionalistično retoriko: “Portugalska je periferna država, obrnjena proti Atlantiku. Vendar zaradi tega nič manj evropska. Bile so njene karavele, ki so zahodnoevropski civilizaciji odprle pot do novih kontinentov. Vse od takrat Portugalci z univerzalnim humanizmom, navdihnjenim z dialogom in sodelovanjem z najrazličnejšimi ljudstvi in družbami, še naprej bogatijo evropsko kulturo” (Cavaco Silva, 1994: 3). Poleg tega odkrito zagovarja kontrarevolucijo in tako reproducira diskurz politične in ekonomske stabilnosti, vzpostavljene po “začetnih turbulencah” (ibidem: 3), ki naj bi jih doživljala demokracija, torej v revolucionarnem času. “Demokratski režim je v svoji prvi fazi doživel precej pretresov in neprijetnosti. Utrpeli smo poskuse totalitarne prevlade, okrepitev državne avtoritete, nadaljevanje marksistične in socialistične usmeritve portugalske družbe” (ibidem: 3). Vendar pa je bilo po Cavacovih besedah ta “zaostanek mogoče dohiteti in začeti pot portugalskega približevanja stopnji razvoja drugih članic Evropske unije. Sprememba je očitna” (ibidem: 3). Ena izmed ključnih točk, v kateri se diskurza, predstavljena v tem poglavju, razlikujeta, je vprašanje učinkovite participacije. Medtem ko Cavaco Silva samozavestno trdi, da so “/e/nake možnosti, ki jih je ustvaril razvoj, spremenile vsakdan vseh Portugalcev v izvrševanje moderne učinkovite demokracije” (ibidem: 3), portugalski zgodovinar Luís Trindade ne bi mogel manj soglašati z njim; po njegovem mnenju so bili prav meseci revolucije “edini trenutek v portugalski sodobnosti, ko je [civilna, op. M. G.] družba aktivno sodelovala v politiki” (Trindade, 2004: 26). Trindade zatrjuje, da “/k/ljučna točka revolucije ni bila toliko v boju med levico in desnico ali med demokracijo in totalitarizmom (dualizma, ki sta del legitimacijskega diskurza zmagovalnega režima 25.

³⁹ V izvirniku: *orgulhosamente sós* – besedna zveza je del salazaristične retorike, ki je vodila v portugalski izolacionizem, ko se diktatorski režim po drugi svetovni vojni ni želel odreči kolonijam, kakor je od njega pričakovala mednarodna skupnost.

⁴⁰ Cavaco Silva je bil v začetku letošnjega leta (2006) izvoljen za Predsednika republike.

novembra) kot v kontinuiteti participativne eksplozije, tuje [portugalski, op. M. G.] družbi brez avtonomije, nevajene intervencij” (2004: 29). Avtor v oceni sedanje trenutne situacije opaza vse bolj pogosto razumevanje demokratizacije kot naravnega in neizogibnega fenomena in, posledično, revolucije kot “ustavljača procesa, ki bi lahko potekel učinkoviteje in z manjšimi stroški” (Trindade, 2004: 21). Kot da bi se v demokratičnem diskurzu “demokracija' postavljala nasproti 'revoluciji' in ne 'diktaturi', kot bi bila 'osvoboditev civilne družbe' alternativa ljudski mobilizaciji in ne omejevanju civilnih pravic v Novi državi” (ibidem: 29). Trindade je tako precej kritičen do političnih zmagovalcev, ki so zaustavili revolucijo, ter do njihovega diskurza, saj je po njegovem mnenju “demokracija, legitimirana na stabilnosti, vrnila politiko v območje institucij družbene elite – 'političnega razreda', kot jo [to elito, op. M. G.] simptomatično poimenuje zdravorazumskost. Institucionalizacija demokracije se je udeležila v obliki strankarskega predstavništva, to predstavništvo pa se je jasno oblikovalo kot nasprotje ljudski mobilizaciji” (2004: 29).

Iz zgoraj povedanega lahko opazimo izoblikovanje dveh različnih diskurzov. Prvi je diskurz, ki podpira prekinitev kaotičnega in državi škodljivega obdobja revolucije in vzpostavitve parlamentarne demokracije, ki je legitimirana s politično in ekonomsko stabilnostjo v državi. Diskurz, za katerega sta predstavljali 'revolucijo' predvsem članstvo Portugalske v Evropski uniji in zmaga zmerne politične opcije nad 'komunističnim' totalitarizmom, ki jo simbolizira 25. november 1975. Drugi diskurz pa prepoznava vsesplošno politično participacijo civilne družbe med revolucijo kot nekaj zelo pozitivnega, kot začasno prekinitev apatije in pasivnega sprejemanja političnih odločitev dominantnih družbenih skupin. Ta diskurz opozarja tudi na proces naturalizacije demokracije, s katerim politična elita ohranja *status quo* v družbi (in s tem tudi svoj vodilni položaj), proste roke pri urejanju zadev, ki so v njenem interesu, ter povečuje razdaljo med seboj in 'ljudstvom', namesto, da bi le-to zmanjševala. Slednji diskurz torej odkrito pozdravlja kratkotrajno vseljudsko mobilizacijo v političnih zadevah ter obsoja njen konec, ki ga politični zmagovalci – s prvoomenjenim diskurzom – 'opravičujejo' s stabilizacijo razmer v državi, ki naj bi bila v nacionalnem interesu. Ta dva, diametralno nasprotna si javna diskurza pa se pojavljata ne le v omenjenih besedilih, ampak tudi širše, v najrazličnejših reprezentacijah portugalske revolucije – medijskih, akademskih in drugih tekstih, kamor uvrščamo tudi dokumentarne filme. To bom poskušala pokazati s semiološko in diskurzivno analizo dveh tovrstnih filmov.

6. SEMIOLOŠKA IN DISKURZIVNA ANALIZA FILMOV: *Portugal 74-75* in *Bom Povo Português*

V teoretičnem delu sem predstavila teorijo o kolektivnem spominu, nacionalni identiteti in teorijo reprezentacije ter načine, na katere dokumentarni filmi predstavljajo preteklost. Ti pripovedujejo določeno različico preteklosti, na katero lahko vpliva ideološka usmerjenost različnih elit in diskurzov, ki so na oblasti v času nastajanja filma. Filmi so nosilci dogodkov, ki so povezani z zgodovino neke nacije, v našem primeru Portugalske, in z njihovim prikazovanjem nenehno opominjajo gledalce, da so podobe, različni simboli in določene osebnosti, ki so del teh dogodkov, na neviden način povezane z njimi. Ta vez je, kot pravi Benedict Anderson, zamišljena (2003: 14) – preko nje se gledalec lahko poistoveti s protagonisti na ekranu, ne da bi jih kdaj koli spoznal, saj, kot prikazuje film, oboji pripadajo isti, portugalski naciji. Omenjene podobe, nacionalni simboli, protagonisti revolucije torej ohranjajo in reproducirajo identifikacijo posameznika s to nacijo in krepijo njegovo nacionalno identiteto.

Da bi pokazala, kako dokumentarni filmi o portugalski revoluciji aktivno konstruirajo kolektivni spomin in hkrati utrjujejo istovetenje s portugalsko nacijo, sem po pregledu približno petnajstih filmov⁴¹ izbrala dva, narejena z enakim namenom – predstavitev dogajanja v času revolucije, v letu in pol od državnega udara 25. aprila 1974, ki je spodnesel diktatorski režim, pa vse do 25. novembra 1975, ko se to obdobje s porazom revoluciji naklonjenih političnih in vojaških sil simbolno konča. Filma imata enak cilj, ne pa tudi enakega pogleda na dogodke, katerim pripisujeta različne pomene. Prvi je *Portugal 74-75* (PT 74-75),⁴² izdelek skupine novinarjev Portugalske radiotelevizije (RTP) iz leta 1994,⁴³ drugi pa *Bom Povo Português* (BPP) oz. v prevodu *Dobro portugalsko ljudstvo*,⁴⁴ ki ga je leta 1980 napravil portugalski umetnik in režiser Rui Simões.

⁴¹ Seveda zaradi velikih količin materiala na to temo nisem mogla pregledati popolnoma vsega obstoječega, ki ga hrani Dokumentacijski center 25. aprila Univerze v Coimabri (*Centro de documentação 25 Abril da Universidade de Coimbra*). Poleg tega iz njihovega seznama video materiala ni jasno razvidna vsebina filma, oddaje oz. posnetka (npr. v obliki ključnih besed), saj je naveden le naslov. Pri pregledu sem naletela tudi na nekaj posnetkov, ki so brez vsakršne zvočne spremljave, zato sem jih iz tovrstne analize izključila.

⁴² *Portugalska 74-75*.

⁴³ Kot izvemo na koncu dokumentarca, so se ob njegovem nastajanju ustvarjalci opirali na že narejeno serijo z naslovom *Anos 70, Imagens de uma década* (RTP, 1980), v prevodu *Sedemdeseta, podobe desetletja*. Omenjene serije nisem uspela dobiti v ogled; morda bi lahko primerjali, katere dele te serije so leta 1994 novinarji vključili in katerih ne. Zanimiv pa je tudi podatek, da sta bila dva novinarja prisotna pri obeh produkcijah.

⁴⁴ Tako je general Spínola naslavljal Portugalce v svojih govorih, menim pa, da ustvarjalec dokumentarca ta 'naziv' uporablja s trpkim prizvokom – dobro, naivno, neuko ljudstvo, ki je le orodje politične igre.

Portugal 74-75 je dokumentarni film, ki pripoveduje zgodbo portugalske revolucije, obdobja, ki so ga, kot film tudi prikazuje, zaznamovali poraz več desetletij trajajoče diktature, množične delavske stavke, zasedbe podjetij, kulturna dinamizacija, agrarna reforma, pa tudi množične manifestacije, napadi na sedeže Komunistične in drugih levih strank, osamosvajanje kolonij itn. Osrednji protagonisti filma so politiki najvplivnejših strank, ki so se borile za oblast po državnem udaru 25. aprila – Socialistična, Komunistična, Socialdemokratska. Film kronološko sledi predvsem političnemu dogajanju, kjer največ pozornosti nameni strankarskim shodom, nenehnemu menjavanju začasnih vlad, volitvam v Ustavodajno skupščino ter zaključnemu dejanju revolucije, 25. novembru, z zmago kontrarevolucionarnih politikov. Nekaj svojega prostora nameni tudi zadnjim štirim letom diktature pred revolucijo. Zgodba drugega analiziranega filma z naslovom *Bom Povo Português* o sicer istem zgodovinskem obdobju se od prvega razlikuje predvsem pri večjem namenjanju pozornosti situaciji na podeželju, portugalskim emigrantom, položaju delavcev ter osamosvajanju kolonij, kolonialni vojni, ki je v času revolucije ponekod še vedno trajala, ter statusu Portugalcev, živečih v nekdanjih kolonijah, ki so se bili prisiljeni vrniti na Portugalsko. Kljub vsemu pa film na ta račun ne zanemari političnega dogajanja – prav nasprotno, do političnih elit, bodisi desne ali leve politične opcije, je skrajno kritičen. Glavni protagonist dokumentarca, kot je razvidno že iz naslova, je 'portugalsko ljudstvo'; natančneje marginalizirani sloji, ki se borijo za izboljšanje življenjskih in delovnih pogojev in katerih glasovi se v prevladujočih diskurzih o revoluciji slišijo preslabo.

Razlogov za izbiro omenjenih filmov je več. Eden je zagotovo njuna širša dostopnost, saj oba predstavljata del zbirke dokumentarnih in animiranih filmov, ki jo je uredil dnevni časopis *Público*⁴⁵ in ki je izšla v DVD formatu ob tridesetletnici 25. aprila. Zbirka je bila in je še danes javno dostopna po relativno nizki ceni ob nakupu časopisnega izvoda. Filmi pa tako niso postali le dostopnejši, marveč tudi deležni večje pozornosti s strani omenjenega časopisa. Drugi razlog je vsebinski, saj oba predstavljata isto časovno obdobje v portugalski zgodovini, ki je bilo zelo pomembno, če ne celo ključno za nadaljnji politični, ekonomski in socialni razvoj države vse do današnjih dni. Tretji in morda odločilni razlog pa je razlika v interpretaciji dogodkov v tem obdobju; vključevanje nekaterih, izključevanje drugih, potem razlika v uporabi filmskih jezikov, kot Graeme Turner (1993: 44-65) poimenuje montažo, uporabo kamere, luči, zvočne kulise idr., predvsem pa je zanimivo različno videnje in interpretacija konca revolucije. Tako filma, vsak po svoje, oblikujeta in razlagata dogodke in

⁴⁵ Časopis, ki v portugalski družbi uživa ugled kot eden izmed bolj kredibilnih virov informacij oz. medijev, kot resen časopis.

tvorita dva različna kolektivna spomina. Primerna sta torej ne le za semiološko analizo, temveč tudi za medsebojno primerjavo.

Naj nekaj besed namenim še vrstnemu redu, po katerem sta filma izšla v omenjeni zbirki. Ta je sestavljena iz desetih delov (dve zgoščenki, sedem DVD-jev s filmi ter CD Rom), ki so izhajali tedensko. Film *Portugal 74-75* (1994) je izšel pod zaporedno številko 4, torej četrti teden izhajanja zbirke, in torej pred filmom *Bom Povo Português* (1980), ki je izšel šele peti teden, čeprav bi bilo obratno morda bolj logično, saj je s časovnega vidika prvi (1994) narejen za drugim (1980). Morda tovrstna uredniška postavitve ni bila naključna. Predvsem se zdi zanimiv komentar urednikov zbirke – novinarjev Adelina Gomesa in Nuna Pacheca o naravi obeh filmov. V knjižici, ki spremlja film PT 74-75, Pacheco v začetnih vrsticah zapiše, da “/č/e obstaja film, ki tako podrobno zaobjame politični proces, ki je pripeljal do 25. aprila in njegovih posledic, je to zagotovo *Portugal 74-75*, dokumentarec, ki ga je zasnovala in naredila ekipa novinarjev RTP” (2004: 2). In še, da “/.../ film prikaže vse bistvene trenutke 25. aprila. Potem sledi vsem njegovim napakam, oklevanjem, udarom in proti-udarom /.../” (ibidem: 2). Kot nasprotnega temu dokumentarcu urednika, novinarja postavita film *Bom Povo Português*, za katerega Gomes pravi, da njegov režiser “Rui Simões jasno pokaže gledalcu, katero stran 25. aprila je izbral” (2004: 2). Gomes se nanaša na prej omenjeni film (BPP), ko nadaljuje, da “kritičnemu distanciranju, ki ga je od novinarjev RTP zahteval njihov poklic, pa sledi radikalna predpostavka pogleda, vpletenega v proces. ‘Vse se je končalo, vse je umrlo’, slišimo na koncu filma /.../” (ibidem: 2). Zdi se, da je vrstni red izida obeh filmov posledica favoriziranja t.i. norme novinarske objektivnosti pred t.i. “kreativno obdelavo sedanosti”, kot jo po Johnu Griersonu povzema Brian Winston (2000: 19-23). Kritičnemu distanciranju torej sledi vpletenost v proces. Morda je uredniško sporočilo jasno: novinarski dokumentarci so bolj kredibilni od, recimo jim, ustvarjalnih oz. umetniških, zato imajo prvi prednost. Gre za verjetje v objektivnost novinarskega dokumentarnega poročanja in s tem tudi za reprodukcijo tega ideala. A kot sem že omenila zgoraj, je film vedno le reprezentacija; novinarska reprezentacija tako ni nujno bolj objektivna od nenovinarske, pa še oba uporabljata iste filmske jezike. Kot bom nakazala v nadaljevanju, vsak film konstruira svojo realnost portugalske revolucije ter oblikuje svoj pogled na preteklost, konstruira svoj kolektivni spomin in na nek način tudi odtonek portugalske nacionalne identitete.

6. 1. Verbalizacija pripovedi

Z oznako 'verbalizacija pripovedi' bi lahko poimenovali način, na katerega je zgodba predstavljena *verbalno*, torej na ravni ubesedenega.

Ena izmed njenih pomembnejših komponent v dokumentarnem filmu je zagotovo pripovedovalčev glas. Ponavadi je posnet v studiu in ne spada med diegetske zvoke. Oba obravnavana filma vsebujeta pripovedovalca, ki gledalca vodi skozi bolj ali manj linearno pripoved. V obeh primerih je ta glas moški;⁴⁶ v filmu PT 74-75 je pripovedovalčevega teksta precej več, občutek imamo, da smo priča televizijskim novicam, v katerih nas novinar (ki je v tem primeru najbrž tudi dejanski pripovedovalec) zasuje z informacijami in da nič ni izpuščeno. Glas se nam zdi objektivni, hladen, prav tak, kot ga zahteva težnja novinarskega poklica po objektivnosti. Pripovedovalec tako podaja preferenčni pomen, ki naj ga gledalci razumejo ob gledanju filmskih podob, in tako prepreči, da bi jih interpretirali na drugačen, dvoumen način. To je po tipologiji Billa Nicholasa značilno za ekspozitorni način reprezentacije, kjer “/p/odobne le ilustrirajo pripovedovalčev tekst, da bi poudarile 'objektivnost' njegovega komentarja” (v Lacey, 1998: 201-202). Pripovedovalec se nam tako zazdi bolj kredibilen in njegovo zgodbo oz. interpretacijo beremo kot resničnost, ki se je zgodila v preteklosti. K verjetju v povedano pripomore njegov racionalni in na videz popolnoma objektivni ton glasu.

Pripovedovalec v dokumentarcu BPP se po funkciji morda ne razlikuje toliko od prvega – gledalce namreč vodi skozi pripoved in usmerja njihovo branje filmskih podob.⁴⁷ Vendar pa pri tem ne ostane vedno hladen opazovalec in komentator – s svojim glasom ustvarja drugačno preferenčno branje teksta, prinaša drugačne pomene. Njegov glas, včasih žalosten, trpek, na trenutke 'vdan v usodo' apelira na čustva gledalcev. V določeni sekvenci, kjer vidimo posnetke s podeželja, ki prikazujejo kmečko prebivalstvo pri delu na polju, je pripovedovalčev komentar ključen določevalec pomena – brez njega bi posnetki omogočali precej več različnih branj. Vendar pa je besedilo, ki ga pripovedovalec pove s trpkim glasom, nedvoumno: nemiri, manifestacije, stavke, vse to se dogaja le v mestu; življenje na podeželju se je le malo ali pa sploh ne spremenilo; urbana kultura je kmetu tuja, “saj jo razumejo le tisti, ki so jo ustvarili” (Bom Povo Português); da bi politiki pridobili kmečke volilne glasove, v svojih govorih uporabljajo “/v/ meglo zavite besede”, ki jih nihče ne razume (Bom Povo

⁴⁶ Običajno sinonim za razumskost, medtem ko ženski pogosto predstavlja emocionalno plat.

⁴⁷ Pripovedovalec v tem filmu je znan portugalski pevec in glasbenik José Mário Branco, kritik neoliberalne ekonomske politike (kar je predvsem razvidno iz njegove skladbe z naslovom FMI – *Fundo Monetário Internacional*, v prevodu *Mednarodni denarni sklad*).

Português). Film tako s pomočjo pripovedovalca (njegovega teksta ter dramatizacije, ki jo ustvarja z barvo svojega glasu) opozarja na marginalizacijo kmečkega prebivalstva.

V filmu BPP je zanimiv in visoko pomenski tudi način, kako ustvarjalec filma ubesedi osrednjo, rdečo nit zgodbe, ki je poskus neizobraženega, a dobrega portugalskega ljudstva, predvsem delavcev in kmetov, da se osvobodi podrejenega položaja in izkoriščanja, pri čemer naj bi mu pomagali politiki, ki po 25. aprilu prevzamejo oblast. Avtor situacijo, v kateri se to *dobro portugalsko ljudstvo* znajde, upodobi z alegorijo Platonove votline. V začetnih minutah filma, po prizorih množic in vojakov polnih lizbonskih ulic 25. aprila ter vodilnih politikov med njimi (te prizore spremlja srhljiva glasba, ki pri gledalcu vzbuja neprijeten občutek), zagledamo bel napis na črni podlagi, pripovedovalec pa ga, seveda s točno določeno intonacijo in nekoliko žalostno barvo glasu, na glas prebere: “Potem ko je ujetnik toliko časa živel v temi votline in pride na površje, mu pokažejo stvari, ki so neposredno osvetljene s soncem, oz. s pravim soncem, on, vklenjen, ne vidi ničesar. Najprej je treba poučiti njegov pogled, spodbuditi ga k razmišljanju o stvareh v temi, potem pa postopoma povečati svetlobo, dokler ne bo sposoben opaziti pravega sonca” (Bom Povo Português). Pripovedovalec se skozi celoten film pogosto nanaša na omenjeno alegorijo, kar učinkuje na stil njegovega pripovedovanja, ki je bolj poetičen; njegovo sporočilo tako ni vedno povsem neposredno, kot je razvidno tudi iz naslednjega primera: “Ta vlada, ki svoje sence ne želi dvigniti s tal, mora lasten utrip bolj približati ljudskemu. Na tej zemlji, nedoločeni kot boleča misel, ki zadržuje samo sebe in se ne uspe ustaliti, je od trenutka, ko je odprlo svoje oči, dobro portugalsko ljudstvo nejasno videlo le obrise svoje votline” (Bom Povo Português). Osrednja zgodba filma je tako ubesedena tudi s pomočjo alegorij in metafor, ki mu še pridajo določeno umetelnost in poetski stil in ga tako še bolj oddaljijo od 'objektivnega' podajanja resničnosti, ki je načelo novinarskega dokumentarca PT 74-75.

6. 2. Avdio (zvočna) kulisa

Da bi dokumentarni film prenesel svoje sporočilo, nek določen pomen gledalcu oz. bralcu dokumentarnofilmskega teksta, uporablja hkrati več jezikov – več sistemov znakov, ki izražajo pomen. Eden izmed takih jezikov s svojimi pomenskimi kodi je tudi zvok. Bodisi je diegetski, kar pomeni, da izhaja iz samega posnetka nekega dogajanja – govorjenje, vpitje, hupanje avtomobilov, slogani, ki jih vzklikajo protestniki, politični govori, glasba na paradi; torej prav vsi zvoki, ki so lastni določenemu posnetku, bodisi nediegetski, med katere pa spadajo zvoki, ki so posnetkom dodani pozneje. Najpogosteje sta to pripovedovalčev glas in

glasba. Slednja ima v dokumentarnofilmskem zvočnem zapisu vse bolj pomembno vlogo: ustvarja razpoloženje ter poudari čustva.

Oba analizirana filma uporabljata tako diegetske kot nediegetske zvočne kulise, vendar v različni meri. V primerjavi opazimo, da je velika večina posnetkov v filmu BPP spremljana z nediegetsko glasbeno kuliso, predvsem z namenom kreiranja določenega vzdušja. Glasbo v omenjenem filmu bi lahko razdelili v dve kategoriji. Na tisto, ki je povečini instrumentalna in očitno napisana posebej za film – je kot rdeča nit, ki je vseskozi prisotna, saj se, kot lahko opazimo, veže na prizore podeželja in delavske boje. Z nizkimi toni, ki delujejo temačno, žalostno, brezupno, nam glasba 'sporoča' težavnost in brezizhodnost situacije, v kateri se znajdetta kmet in delavec. Prisotna pa je tudi glasbena kulisa, ki prvotno nima nikakršne povezave s filmom; to so bolj ali manj znane popevke, ki so skrbno izbrane in ki ne le krepijo pomena, ki nam ga sporoča nek posnetek, temveč ga tudi aktivno ustvarjajo. Lep primer so posnetki, ki prikazujejo obisk ameriškega predsednika Richarda Nixona junija 1974 in njegovo srečanje s predsednikom Spínolo. Podobe, ki prikazujejo Nixonov prihod, spremlja nediegetska popevka s pridihom ridikularizacije, katere pevec (v nemščini, francoščini in angleščini) pravi: "Willkommen, bienvenus, welcome, in Kabarett, au cabaret, to cabaret /.../" (Bom Povo Português). Dobrodošli, torej, v zabavišče, kjer so glavne zvezde politiki, nam z nemalo ironije sporoča film. Posnetki sprejema Nixona in njegovega druženja s Spínolo se mešajo s posnetki različnih parad in konjskih dirk, popevka pa se nadaljuje: "Leave your troubles outside, so [nemška beseda, op. M. G.]! Life is disappointing ... Forget it! In here, life is beautiful, the girls are beautiful, even the orchestra is beautiful!" (Bom Povo Português).⁴⁸ Glasba na tej točki dobi hitrejši ritem in postane bolj vesela, posnetke parad pa zamenjajo tisti, ki prikazujejo bojišča v afriških kolonijah, kjer je vojna v času obiska ameriškega predsednika še vedno trajala. Film tako s pomočjo nediegetske popevke podaja kritični pogled na politiko Spínole, ki se ni bil pripravljen odpovedati prekomorskim ozemljem in ki je podpiral interese kapitala (kot tudi konzervativni Nixon). Tukaj se zdi sporočilo filma precej ironično: politiki ustvarjajo *show*, medtem ko ljudje umirajo ...

Lahko bi trdili, da je v dokumentarcu BPP glasba poleg podob ena izmed osrednjih komponent ustvarjanja pomena. Drugi primer, ki to dobro pokaže, je glasbena spremljava posnetkov menjave prve začasne vlade z drugo ter pete s šesto. Prvi prehod, ko predsednik vlade postane Vasco Gonçalves iz vojaških vrst levice, zaznamuje slovesna klasična glasba, drugega, ko Gonçalvesa zamenja José Pinheiro de Azevedo, član Združenja generalov in

⁴⁸ V prevodu: "Pustite svoje skrbi doma, tako! Življenje je razočaranje ... Pozabite na to! Tukaj je življenje krasno, dekleta so krasna, celo orkester je krasen!" (Bom Povo Português).

predstavnik zmerne politične opcije, ki je želela revolucijo ustaviti ter vzpostaviti parlamentarno demokracijo, pa spremlja nasilna rock glasba, katere vokal je nerazumljiv in je podoben stokanju mučenega človeka. Glasbena spremljava ima tu, kot to poimenuje Turner, “fizične učinke” (1993: 60). Medtem ko gledamo posnetke, nas ob grozeči glasbi spreletava srh – lahko si predstavljamo le največje zlo. Na tem mestu nam film jasno sporoča, da je prva menjava predsednika vlade začetek nove dobe, medtem ko druga ne predstavlja nič dobrega. Ob tem je zanimiva primerjava s posnetki istega dogodka (menjave Gonçálvesa z Azevedom), kot ga prikaže dokumentarec PT 74-75. Posnetkov nekega političnega srečanja ne spremlja glasba, ampak pripovedovalčev komentar, ki nam pove, da se “Gonçálves [od položaja predsednika vlade, op. M. G.] oddalji sam, da tega ne bi storili drugi. Ob strani istega predsednika republike že stopa njegova [Gonçálvesova, op. M. G.] zamenjava, Pinheiro de Azevedo” (Portugal 74-75).

V splošnem pa je glasba pomemben del portugalske “revolucije, katere začetna simbolika se prvotno konstruira z zvoki in šele zatem s podobami” (Cruzeiro, 1994: 461). Pesmi *E depois do Adeus*⁴⁹ in *Grândola*⁵⁰ sta bili sprva predvajani na radiu, predstavljali sta namreč znaka za začetek vojaške operacije, ki se je začela zgodaj zjutraj 25. aprila, pozneje pa se je še posebej slednja, *Grândola*, spremenila v pomemben simbol revolucije – lahko bi jo poimenovali kar za njeno himno. Še danes jo predvajajo na proslavah in spominskih slovesnostih – ko jo Portugalci zaslišijo izven komemorativnega konteksta, jih spomni na revolucijo in na 25. april – *Grândola* je tako tudi neke vrste kraj spomina. Pojavi se v obeh izbranih filmih in še v marsikaterem drugem dokumentarcu. Vendar pa ni le močan simbol revolucije, marveč tudi simbol, ki konstruira nacionalno identiteto – pomeni svobodo in konec diktature, s katerima se poistovetijo Portugalci – saj je, kot bi rekel Frith, del “nacionalne glasbe, ki reprezentira skupnost tako v filmu kot med gledalci” (v Turner, 1993: 60). *Grândola* je del zgodovine portugalske nacije – najprej kot pomemben del vojaške operacije, ki prekine s totalitarnim režimom, pa tudi kot pesem, ki v svojem besedilu nosi vrednote revolucije – bratstvo, enakost, ljudstvo:

⁴⁹ *Po slovesu* Paula de Carvalha.

⁵⁰ Ime mesteca južno od Lizbone; avtor in izvajalec pesmi je José Afonso, eden izmed slavnejših portugalskih glasbenikov.

Grândola, vila morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti, ó cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola, vila morena

Em cada esquina um amigo
Em cada rosto igualdade
Grândola, vila morena
Terra da fraternidade

Terra da fraternidade
Grândola, vila morena
Em cada rosto igualdade
O povo é quem mais ordena

À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade
Jurei ter por companheira
Grândola a tua vontade

Grândola a tua vontade
Jurei ter por companheira
À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade

Temna Grândola
Zemlja bratstva
Ljudstvo je tisto, ki ima besedo
V tebi, o mesto

V tebi, o mesto
Ljudstvo je tisto, ki ima besedo
Zemlja bratstva
Temna Grândola

Prijatelj na vsakem vogalu
Enakost na vsakem obrazu
Temna Grândola
Zemlja bratstva

Zemlja bratstva
Temna Grândola
Enakost na vsakem obrazu
Ljudstvo je tisto, ki ima besedo

V hrastovi senci
Katerega starosti že več ne vem
Prisegel sem, da bo moja spremljevalka
Volja tvoja, Grândola

Volja tvoja, Grândola
Prisegel sem, da bo moja spremljevalka
V hrastovi senci
Katerega starosti že več ne vem

*Grândola, vila morena*⁵¹ je v večini dokumentarnih filmov dodana posnetkom, ki prikazujejo zmagoslavje vojakov in veselje ljudi na lizbonskih ulicah 25. aprila ali pa množične proslave dneva delavcev 1. maja 1974. Obravnavana filma nista izjemi, oba jo vključita kot spremljevalno glasbo posnetkom, le da se učinek, ki ga ima – pomen, ki ga sporoča – precej razlikuje. V filmu PT 74-75 jo slišimo v začetni 'špici', skupaj z drugimi pesmimi, ki so, seveda po izboru ekipe novinarjev, zaznamovale revolucijo. Spremljajo skoraj vsem Portugalcem znane posnetke vojakov, ki se 25. aprila vozijo po ulicah glavnega mesta na strehah tankov ali v vojaških kamionih, izpust političnih zapornikov naslednjega dne in podobnih – ponosna glasba v tem primeru glorificira zmago dobrih vojakov nad tiranskim režimom in nakazuje pomembnost dogodka. Slišimo jo tudi pozneje, ko film pripoveduje, kako se je odvijal dan 25. aprila: *Grândola* je bila, kot že rečeno, znak, predvajan zgodaj zjutraj po radiu, da so vojaške čete v gibanju. Precej drugačna pa je uporaba iste glasbe v filmu BPP, kjer jo slišimo ob posnetkih milijonske množice, ki se je zbrala v Lizboni ob proslavi dneva delavcev in na kateri sta voditelja Komunistične in Socialistične stranke nastopila skupaj, kar se ob prihodnjih prvomajskih proslavah ni več zgodilo. Vidimo ju na govorniškem odru, kjer oba vzdigneta roke v gesti zmage in pozdrava množici, slišimo pa *Grândolo*, vendar ne v njeni izvorni verziji, marveč s posebnimi efekti prirejeno v večglasno petje. Učinek je kaotičen, pri gledalcu vzbudi občutke nelagodnosti in zmede, saj je srhljiva nediegetska glasba, ki pred tem spremlja posnetke vojakov in ljudske množice 25. aprila, nekakšna podlaga, na kateri se to večglasno petje nadaljuje in ima podoben grozljiv učinek. Večglasnost lahko v tem primeru pomeni več glasov – več politikov (oba omenjena voditelja, ki pa vsekakor nista edina), ki na množice apelirajo s podobno retoriko, ki je retorika bratstva in moči ljudstva ter se tako borijo za prevzem oblasti, za pridobivanje podpore, ki bi omogočila zmago na volitvah.

⁵¹ Beseda *morena* (oz. *moreno*, različica moškega spola) je v portugalsčini pridevnik, ki označuje osebo temnejših las in polti. 'Temna Grândola' se nanaša na tamkajšnje prebivalce – poleti so v pokrajini Alentejo, kjer mesto leži, temperature zelo visoke, zato so kmetje in delavci, ki morajo cel dan preživeti na polju, tej vročini izpostavljeni in so zato tudi bolj zagoreli.

6. 3. Izbrani dogodki in interpretacija dogodkov

Dokumentarni film je torej mnogokrat precej podoben igranemu, saj pripoveduje svojo zgodbo. V tem konkretnem primeru je ta zgodba zgodba portugalske revolucije, ki pa jo je mogoče povedati na toliko načinov, kot je različnih posameznikov, ki so jo doživeli, ali pa se o njej poučili iz najrazličnejših virov. Drugače rečeno, povemo jo lahko na toliko načinov, kolikor individualnih spominov obstaja. Ti pa se ohranjajo le v kontekstu kolektivnega spomina, iz katerega izhajajo in v katerem so evocirani.

Ustvarjalci dokumentarnega filma izbirajo dogodke v skladu z verzijo zgodbe, ki jo želijo povedati. Pogosto je ta izbor določen s prevladujočo ideologijo političnih elit oz. diskurzov, ki so na oblasti. To ideologijo konstruirajo in nenehno reproducirajo hegemoni diskurzi, ki krožijo v družbi. Določajo, kateri dogodki so vključeni, kateri izključeni. To je razvidno iz obeh obravnavanih filmov, ki pogosto vključujeta enake dogodke, interpretirata pa jih na popolnoma drugačen način. Namenjata jim večjo ali manjšo pozornost, nekatere pa tudi izključujeta. Na ta način konstruirata dva različna kolektivna spomina na revolucijo.

Film PT 74-75 prikaže večje število dogodkov, ki pa si sledijo precej hitro – ta številčnost tudi pospeši ritem filma, ob katerem gledalec dobi občutek, da dokumentarcu uspe zajeti skorajda celotno kompleksno ter pestro dogajanje v letu in pol. Dogodki, prikazani v tem filmu, se osredotočijo predvsem na politično dogajanje – seveda tisti, povezani s situacijo, v kateri se znajde podeželsko prebivalstvo in delavci, pa tudi z dekolonizacijo in različnimi manifestacijami, niso povsem zanemarjeni. V ospredju pa so kljub temu dogodki, ki počasi vodijo k demokratizaciji oz. vzpostavitvi parlamentarne demokracije. Pozornost je v večji meri namenjena politikom, ki si zanjo prizadevajo. Eden izmed njih je Mário Soares, vodja Socialistične stranke, ki je na volitvah v Ustavodajno skupščino aprila 1975 uspela zbrati največ glasov. V prvi polovici filma smo priča kongresom in podobnim sestankom vseh najvplivnejših strank.⁵² Soares, ki ga v začetnih mesecih revolucije pogosto vidimo ob boku voditelja Komunistične stranke Álvaro Cunchala, se od prvotne naveze oddalji ter si prizadeva za stabilizacijo politične, ekonomske in socialne situacije v državi – njegova prizadevanja potekajo v smeri zaviranja revolucije. Film mu pri tem stoji ob strani, tako s komentarjem kot s sliko; prikaže posnetke javnega zborovanja, ki ga v znak protesta revoluciji naklonjenemu predsedniku vlade Vasco Gonçalvesu julija 1975 organizira Socialistična stranka in ki, po

⁵² To so bile Socialistična stranka, Socialdemokratska stranka, Komunistična stranka in Stranka socialdemokratskega centra, ki so na vodilnih položajih v parlamentu še danes. Ostale, radikalnejše leve ali desne stranke v filmu niso deležne take pozornosti.

pripovedovalčevih besedah, “postane zgodovinska referenca” (Portugal 74-75), torej izredno pomemben dogodek.

Lahko bi trdili, da film PT 74-75 sledi Soaresu in prizadevanjem zmernih politikov ter tako favorizira konsolidacijo strankarske oz. predstavniške demokracije po modelu drugih zahodnoevropskih držav. Najbolj očitno se to kaže v epilogu filma, ko pripovedovalec v svojem zadnjem komentarju pove, da sta “iz vrst zmagovalcev 25. novembra [1975, op. M. G.] izšli dve glavni liniji; med obema je v ospredje postavljen – vojak” (Portugal 74-75). Sledi prizor, v katerem predsednik 6. začasne vlade in predstavnik zmerne politične opcije Pinheiro de Azevedo čestita in se zahvali podpolkovniku Ramalhu Eanesu,⁵³ vodji v akciji, ki je porazila uporniško levo frakcijo, ki je 25. novembra 1975 nameravala prevzeti oblast. Sledijo mu posnetki vojaške parade, na kateri Eanes v svojem govoru 'portugalskemu ljudstvu' zagotovi, da “bo imelo svojo demokracijo in da ne bo diktature, ki bi se [temu ljudstvu, op. M. G.] uspela vsiliti” (Portugal 74-75). Na odru vidimo Eanesa, Pinheira de Azeveda ter Soaresa. Prizor 'zmagovalcev', ki ga spremlja vesela vojaškoparadna glasba, nam sporoča, da se je revolucionarno obdobje končalo. Ali, kot zapiše urednik zbirke, novinar Pacheco, gre za konec obdobja, “ko je Portugalska z velikimi koraki stopala proti prepadu” (2004: 2).

Film BPP enak dogodek predstavi na drugačen način. Glasba, polna upanja, spremlja posnetek prihajajočih tankov, ki predstavljajo vojake skrajne levice, ki so se 25. novembra 1975 namenili prevzeti oblast, vendar pa glasbo in vzklike kmetov “*A terra a quem a trabalha*” oz. “*Zemljo tistemu, ki jo obdeluje*”,⁵⁴ prekinejo zvoki strelav. V naslednjem prizoru vidimo fotografijo Otela Saraive de Carvalha,⁵⁵ nato pa z rešetkami zaščiteno okno in slišimo zvok rožljanja zaporniških vrat. Z vrsto znakov zvočnega jezika in jezika vizualnih podob film torej na neobičajen način gledalcu pove, da je eden najpomembnejših akterjev revolucije zaprt. Zatem se posnetki vojaških vozil in tankov izmenjujejo s posnetki nekega vaškega pogreba – tako nam morda dokumentarec na simbolni način sporoča konec, 'smrt' revolucije. Nato vidimo najprej govor Eanesa in potem odlomek neznanega igranega filma, v katerem večerja neka meščanska družina: prizor spremlja neka popevka, v kateri lahko slišimo besede “*Tudo acabou, tudo morreu*” (Bom Povo Português) – “*Vse se je končalo, vse je umrlo*”. In buržoazija lahko spet v miru povečerja. V naslednjem prizoru zopet vidimo

⁵³ Eanes je bil leta 1976 izvoljen za Predsednika republike; na tem položaju je ostal dva mandata, torej deset let.

⁵⁴ Eno od gesel kmečkega prebivalstva, ki si je med revolucijo prizadevalo za lastništvo zemlje, na kateri je delalo. Ta je bila v lasti maloštevilnih veleposestnikov, ki so temu nasprotovali.

⁵⁵ Saraiva de Carvalho je bil eden izmed pomembnejših častnikov pri izvedbi državnega udara 25. aprila, saj je napravil njegov izvedbeni načrt. Pozneje so ga povezovali s skrajno levo opcijo, ki si je vzporedno s Komunistično stranko prizadevala za ohranitev revolucije. Po 25. novembru je bil večkrat zaprt.

Saraivo de Carvalha, ki sedi v fotelju in na televiziji gleda posnetek Eanesa, ki ga spremlja portugalska himna, močan nacionalni simbol. Ta navidezno običajen prizor nam sporoča, da je Carvalho, predstavnik ene izmed revolucionarnih struj, poražen.

Film BPP namenja pozornost ne le političnemu dogajanju, do katerega vzpostavi precej kritičen odnos, manifestacijam, ki jih organizirajo politične stranke, temveč tudi in predvsem situaciji ruralnega okolja, položaju delavcev ter zasedbi ozemelj, agrarni reformi in delavskim stankam. Pravzaprav film v večji meri daje glas tistim, ki so v prevladujočem diskurzu o revoluciji nemalokrat zapostavljeni. Posnetke, ki prikazujejo ženske, ki ročno perejo perilo, kmete, ki delajo na polju, spremlja žalostna glasba, ki vzbuja čustva pri gledalcu – osebne izpovedi kmetov, da se z revolucijo ni prav nič spremenilo, jih le še podkrepijo. “*Estamos na mesma*” – “*Na istem smo*” (Bom Povo Português), pravijo. Film je kritičen tudi do Cerkve, ki naj bi na podeželju “poleg drugih skupin pritiska izvrševala absolutni nadzor” (Bom Povo Português). Njen velik vpliv mobilizacije množice ljudi prikaže v prizorih romanja: vidimo žensko, ki verjetno doživlja epileptični napad ali pa močan trans, ljudi, ki strastno molijo in hkrati župnika, ki si (mirno) prižiga cigareto; spet v drugih prizorih ljudi, ki hodijo po kolenih. Te posnetke avtor filma zopet pospremi s srhljivo glasbo – kot bi nam hotel sporočiti, da ima Cerkev srhljivo *moč*, še posebej nad ruralnim prebivalstvom. Film BPP se tako dotakne religiozne dimenzije portugalske kulture, ki jo drugi obravnavani dokumentarec zanemari – marginalizira. Prednost daje osebnim izpovedim 'navadnih ljudi', ki so 'del' posnetkov, medtem ko PT 74-75 vključuje intervjuje znanih politikov in vojakov, ki komentirajo in razlagajo dogajanje, ki ga prikazuje film. Ti intervjuji so po vsej verjetnosti posneti v času nastajanja filma in so mu dodani pozneje; njihova ločenost od preostalih, črno-belih posnetkov je razvidna že po barvnem filmu.

Ena izmed tem, ki jo prikazujeta oba filma, so tudi razmere v afriških kolonijah, kjer se vpletenost portugalske vojske ni prenehala s 25. aprilom – Angola je svojo neodvisnost dočakala med zadnjimi, in sicer 11. novembra 1975.⁵⁶ PT 74-75 sicer nakaže težavnost situacije tako portugalskih vojakov kot tudi splošnega stanja v kolonijah, vendar se osredotoči predvsem na neodvisnost kolonij – pripovedovalec nam ponavadi ob posnetkih proslav pove, kdaj (in kako, prek kakšnih sporazumov, podpisanih s portugalskimi oblastmi) je določena kolonija pridobila samostojnost. Lahko vidimo podobe portugalskih vojakov, ki pozdravljajo svoje družine s terena ali z bolniških postelj, medtem ko jih film BPP prikaže nekoliko bolj dramatično. Na posnetku z žalostno glasbo vidimo vojaka, ki sedi na postelji in v rokah drži

⁵⁶ V Angoli so bili spopadi najhujši in so se iz upora proti portugalskemu okupatorju prelevili v državljansko vojno, ki se je končala šele leta 2002.

svojo nožno protezo. Za gledalca so v istem filmu pretresljivi tudi posnetki situacije v Angoli, kjer med drugimi vidimo podobe, ki nekoliko spominjajo na tiste iz nacističnih koncentracijskih taborišč: posnetek nam namreč kaže, kako tovornjak vzdigne svoj zadnji del in kako trupla, naložena na njem, popadajo v jamo, ob njem pa komentar: “Polovica Južne Afrike je mikavni kos sveta za mojstre novih oblik človeškega izkoriščanja. V Angoli se tri gibanja borijo za oblast. Neodvisnost bo izšla le iz državljanske vojne, od katere si portugalske oblasti umijejo roke kot Pilat. Ta trupla so vredna svoje teže v zlatu, gospodje moji. Jarek, trupla, javna dela sramote. Ljudska kri je, kot vedno, beton” (Bom Povo Português).

Svoje videnje položaja v Angoli pa film BPP označi še na drug način. Skozi celoten dokumentarec so kraji, osebe in datumi (na tem mestu je treba poudariti, da še zdaleč ne vsi, kar je morda tudi ena izmed pomanjkljivosti filma) poimenovani oz. označeni z belimi črkami, ki so dodane posnetkom. Edini primer je oznaka 'ANGOLA', ki je črne barve in tako še posebej sporoča resnost tamkajšnje situacije. V filmu BPP, ne pa tudi v PT 74-75, so omenjeni tudi “pokoli” (Bom Povo Português) v vzhodnem Timorju, nekdanji portugalski koloniji, kjer “je timorsko ljudstvo prisiljeno na upor brez možnosti premirja proti močni sosedni Indoneziji. V nekaj letih invazija zahteva pet šestin prebivalstva. Ostane jih sto tisoč, ki se upirajo genocidu, ki ga vsi [mednarodna skupnost, op. M. G.] ignorirajo in tolerirajo” (Bom Povo Português).

Tudi vrnitev Portugalcev, ki so živeli v kolonijah (nekateri so se tam tudi rodili) in ki so bili prisiljeni zbežati v Brazilijo, Južnoafriško republiko ali Portugalsko, je v filmu BPP deležna veliko večje pozornosti. Medtem ko v filmu PT 74-75 informacijo o njihovi situaciji podaja pripovedovalec, je pristop do problematike dokumentarca BPP veliko bolj oseben, nediegetski komentar zamenja za jezik podob. Prikaže nam posnetke ljudi in otrok, ki sedijo ali ležijo s polno prtljage v čakalnici angolskega letališča. Tem sledi osebna izpoved neke starejše gospe, ki med likanjem pripoveduje svojo zgodbo o dobrem življenju v Afriki, o begu s svojimi otroki in o možu, ki je ostal tam. “Pustili smo vse, kar je bilo našega”, pravi. “Tu čakamo le še svojo smrt in nič drugega. Nič drugega” (Bom Povo Português), zaključi svojo pripoved, medtem ko grenkobna glasba iz ozadja postaja vse glasnejša. Film na nekoliko patetičen način prikazuje problematiko tistih, ki so se vrnil na Portugalsko in jih na svoj specifičen način vključuje v svojo verzijo kolektivnega spomina.⁵⁷

⁵⁷ Kot mi je povedal arhivar v Dokumentacijskem centru 25. aprila Univerze v Coimbri g. José Carlos Patrícia, je bil povratek Portugalcev, bivajočih v nekdanjih afriških kolonijah, problematičen, saj so jih nekateri obravnavali

Naslednji zanimiv primer različne interpretacije enakega dogodka in tako ustvarjanja dveh različnih pomenov je zasedba časopisa *República* s strani zaposlenih delavcev, ki niso soglašali z ideološko pripadnostjo vodstva časopisa Socialistični stranki. Film PT 74-75 prikaže ta dogodek kot incident in 'nesprejemljiv': "Večina delavcev zapove oddaljitev vodstva. Ko dne 19. maja República izide pod novim vodstvom, je na protestni manifestaciji, ki jo je organizirala Socialistična stranka, izvod časopisa zažgan" (Portugal 74-75). Film nam pokaže posnetke jezne množice, ko zažiga časopis in vzklika geslo "*República é do povo, não é de Moscovo*" oz. "*República je ljudska, ni moskovska*". Pripovedovalec nadaljuje, da se je "boj s strani Socialistične stranke za República, začel na polju svobode govora, spremenil v bitko na vseh političnih terenih. V Vladi in Revolucijskem Svetu se Vasco Gonçalves [predsednik vlade, op. M. G.] zavzema za vrnitev časopisa Socialistični stranki. Poražen je, tako kot takrat, ko po zasedbi delavcev brani predajo Radia *Renascença*⁵⁸ nazaj v Cerkevne roke. Katoliška radijska postaja je v popolnosti uhajala izpod kontrole patriarhata" (Portugal 74-75). Dokumentarec BPP pa ne obsodi dogodka, temveč vključi izjavo delavca (katerega imena ne funkcije ne izvemo), ki pravi: "Nikakor ne želimo ustvarjati strankarskega časopisa. Odklanjamo paternalizem s strani PS, PC, /.../ naj si bodi od kogar koli /.../. Želimo delati neodvisen časopis, borili se bomo in prepričan sem, da nam bo uspelo" (Bom Povo Português).

Filma sta si različna tudi pri (ne)omembi bombardiranja prostorov Radia *Renascença*, ki so jo še vedno zasedali delavci. BPP ta napad, ki ga izvede vojska na ukaz 6. začasne vlade pod vodstvom Pinheira de Azeveda, omeni, PT 74-75 pa ne neposredno, marveč šele pozneje, ko pripovedovalec pove razloge, ki so privedli do dogodkov 25. novembra. Eden izmed teh naj bi bil upor tistih vojakov, ki so bili nezadovoljni z uničenjem omenjenega radia, vendar pa film ne omenja, da so ga porušili po vladnem ukazu. Kot da morda ne bi hotel preveč očrniti zmerne začasne vlade, ki je želela preprečiti 'samovoljnost' delavcev na radiu in vrniti upravljanje omenjene radijske postaje Cerkvi, kar se je kasneje tudi zgodilo.

Omenili in pokazali smo že, da film PT 74-75 sledi politikom zmerne opcije, ki so si prizadevali vzpostaviti parlamentarno demokracijo. Še en 'dokaz' tovrstnega favoriziranja je prikaz točno določenega in izbranega odlomka soočenja vodje socialistov Soaresom ter vodje komunistov Cunhalom, kjer lahko vidimo, kako Soares verbalno 'napade' socializem, kot ga predstavlja Komunistična stranka, ki naj bi po njegovih besedah državo vodil v "bedo"

kot 'izdajalce' in kot tatove delovnih mest – zakonodaja jim je v prvih letih po vrnitvi namreč omogočala poseben status, s katerim so imeli prednost pri zaposlitvi, kar naj bi olajšalo njihovo integracijo v družbo.

⁵⁸ V prevodu pomeni renesansa, ponovno rojstvo.

(Portugal 74-75), Cunhal pa spregovori le v končnih štirih ali petih sekundah, vendar je zvok ob njegovem odgovoru preslab, da bi bil razločen. Naj dodam, da je bil (in je še danes) Soares na Portugalskem cenjen politik, bil je predsednik prve in druge ustavne vlade v obdobju 1976-78 in ponovno v letih 1983-85, pozneje in tudi v času nastanka dokumentarca PT 74-75 pa je bil predsednik republike (<http://www.presidencia.pt>) – njegov vplivni politični položaj je še en razlog več, da morda lahko trdimo, da omenjeni film reproducira ideologijo politične elite na oblasti in ustvarja njej ustrezne verzije revolucionarnih dogodkov.

Filma sta si precej različna tudi pri prikazu nepriljubljenosti novonastale stranke CDS oz. Stranke socialdemokratskega (političnega) centra. Eden izmed ustanoviteljev te desno usmerjene stranke, Diogo Freitas do Amaral, je bil znan kot učenec Marcella Caetana; mnogi so v njem videli njegovega naslednika in zato v 'levih' političnih krogih ni bil priljubljen. To je očitno prikazano v filmu BPP, kjer avtor izbere posnetke predstavitev srečanja v južnem mestu Portimão, ki stranko in njenega vodjo ne prikažejo v preveč dobri luči. Še pred začetkom same predstavitve je posnetkom dodanih nekaj taktov glasbe, odigrane na orgle. Ta glasba predstavlja pomenski znak, ki ga gledalci v določenih kulturah, tudi v portugalski, razberejo kot 'cerkveno glasbo'. Kod je seveda, kot vsak drug, v tej kulturi priučen. Ustvarjalec filma nam tako sporoča 'prisotnost' Cerkev, njene ideologije in vpliva. Ko omenjeni politik poskuša predstaviti strankine cilje in načela, ga sredi govora prekinijo nekateri posamezniki v občinstvu in ga zmerjajo s fašistom in lažnivcem. Ob njegovi osuplosti se kamera približa njegovemu obrazu in posnetek se ustavi. Gledalci smo torej priča njegovemu zgroženemu izrazu prav od blizu. Skrbno izbran prizor javnega ponižanja je še eden od znakov, ki jih uporabi avtor filma, da sporoči tudi *svoje* nestrinjanje s stranko. Dokumentarec PT 74-75 'ljudskega' neodobravanja CDS ne prikaže na tako 'drastičen' način, vidimo le posnetke protestnikov, ki obmetavajo vozila (v katerih se po vsej verjetnosti nahajajo strankini predstavniki), spremlja pa jih pripovedovalec, ki pravi, da "aktualno [politično in družbeno, op. M. G.] stanje ni bilo naklonjeno CDS, kljub njeni identifikaciji s programom MFA. Nekateri poskusi so bili bojkotirani ali prekinjeni, kot se je zgodilo na strankinem prvem kongresu v Portu" (Portugal 74-75). Tako filma z drugačnim prikazom dogodka ustvarjata dva različna kolektivna spomina: prvi nam z izbranimi posnetki kaže stranko kot močno nezaželjeno, stranko, za katero nekateri celo verjamejo, da je v svoji ideologiji fašistična, medtem ko se drugi vsakršnih koli oznak izogiba in stranke na ta način ne očrni. Stranka CDS je bila po revoluciji v obdobju 1978-79 celo v vladni koaliciji s Socialistično stranko.

Iz navedenih konkretnih primerov lahko trdimo, da je vsak film produkt pazljivega izbiranja med različnimi dogodki in dejstvi oz. posnetki, ki te dogodke in dejstva interpretirajo na drugačen način. Pri produkciji oz. izdelavi filma imajo torej pomembno vlogo ideje, vrednote – ideologije, ki prevladujejo v družbi. Ideologija ni le ena in nespremenljiva, temveč jih je v družbenem prostoru več in podvržene so stalni transformaciji, pa tudi medsebojnemu soočenju – ideološkemu boju. Oba filma sta tako produkt dveh različnih ideologij, dveh različnih diskurzov, ki sta nosilca teh ideologij, ki ju filma reproducirata tudi z izbiranjem dogodkov in njihovo interpretacijo.

Film *Portugal 74-75* je neke vrste 'zastopnik' demokratizacijskega procesa, utelešenega v parlamentarni demokraciji in strankarskem zastopništvu. V nešteti političnih govorih, zborovanjih, manifestacijah, v katerih protestnike mobilizirajo najrazličnejše stranke, lahko pozoren gledalec ugotovi, da se na ekranu pojavljajo vedno znova isti obrazi. Med njimi morda na prvi pogled ne preveč očitno prevladujejo zmerni politiki. Posnetki, kjer se ti pojavijo in ki jih spremlja pripovedovalčev komentar, tako poleg prikazovanja znanih obrazov Portugalcem, o katerih se učijo že v šoli, o njih berejo v časopisih ipd., reprezentirajo ne le samih politikov, temveč tudi njihove ideje in vrednote, udejanjene v parlamentarni demokraciji, politični in ekonomski stabilnosti, 'svobodi', politični participaciji vseh državljanov, ki pa so jo ironično prav z ustavitvijo revolucije vrnil v ustaljene tirnice in ji odvzeli element aktivnosti. Film tako v svojem diskurzu stabilizacije kaotičnega stanja med revolucijo podpira njihova prizadevanja, kar se v njegovem zaključku še potrdi in utrdi. Interpretacija zaključka (ki v obeh filmih prikazuje konec revolucije) in drugih dogodkov v dokumentarcu *Bom Povo Português* pa podpira druge vrste diskurz, diskurz aktivne participacije državljanov, ki bi usmerjala delovanje politikov in ki bi zmanjševala prepad med prvimi in drugimi. Film, kot je razvidno iz izbora dogodkov, namenja veliko prostora glasovom, ki so v vsakdanjih dominantnih diskurzih o revoluciji pogosto zanemarjeni – glasovom deprivilegiranih družbenih slojev, torej kmetov in delavcev, ki poskušajo izboljšati svoje življenjske in delovne pogoje. Prav tako se BPP dotika drugih vidikov portugalske družbe, kot je velik vpliv Cerkve, in poskuša razkrivati ozadje poteka revolucije ter 'resnične' namere politikov na oblasti – da bi se tam obdržali in ohranili *status quo*. Film reproducira diskurz, ki je kritičen tako do desnice kot tudi do levice, skratka do politikov kakršne koli politične opcije, ki obljublajo veliko, pravih dejanj, ki bi izboljšala položaj malega človeka, pa ne izkažejo.

6. 4. Miti in simbolika v vizualni retoriki

Kot vse druge revolucije v zgodovini ima tudi portugalska svojo mitologijo in simboliko, ki prek različnih označevalcev oz. reprezentacij ohranjata prav specifične koncepte oz. označence, ki so tako postali del portugalskega nacionalnega imaginarija. Seveda ni nujno, da različne reprezentacije reproducirajo iste koncepte – prav nasprotno, kot je razvidno tudi v primeru dveh analiziranih filmov.

Morda je najbolj presenetljivo podvomiti v revolucijo *sámo*. Pa vendar je po mnenju številnih avtorjev treba opozoriti, da gre vseeno le za mit.⁵⁹ Ko se omenja delavske stavke, zasedbe hiš in ozemelj, nacionalizacijo industrije, bank in zavarovalnic, samoupravljanje komercialnih in industrijskih podjetij, ki so jih lastniki zapustili, ljudske klinike, kmetijsko reformo, t.i. *kulturno dinamizacijo*, so za Portugalce to neizpodbitni dokazi prave revolucije. Boaventura de Sousa Santos je previdnejši in pravi, da “/n/obena od teh dejanj sama po sebi ni ogrozila kapitalistične baze v družbi ali narave političnih elit kot nosilcev moči v državi. Brez dvoma pa so kot skupek povzročila revolucionarno krizo, saj so bila povezana z notranjo dinamiko mobilizacije delavskega razreda in ljudske iniciative, s splošno paralizirano državnih aparatov in z naraščajočim konfliktom znotraj oboroženih sil” (v Cruzeiro, 1999: 327). Mit o revoluciji je po mnenju Cruzeirove neločljivo povezan s portugalskim “osrednjim mitološkim jedrom, ki ga predstavlja mit odrešenika oz. sebastijanski mit”⁶⁰ (1994: 436). V kontekstu 25. aprila se ta tradicija odrešenika skristalizira v mit kolektivnega heroja (ki ga predstavlja Gibanje oboroženih sil), saj je po besedah Cruzeirove slednji “reaktualizacija sebastijanskega mita” (1994: 447). Cruzeirova še poudarja, da mit o revoluciji “vedno spremljata še mita Zlate dobe ter zlobne *zarote*⁶¹ /.../” (1994: 440). *Zlata doba* se na tem mestu nanaša na 1. republiko (ibidem: 441), obdobje med leti 1910-1926, ki se je v portugalskem spominu ohranilo kot pozitivno; mit *zlobne zarote* pa označuje definiranje *dobrih* (ki so povezani z revolucijo) nasproti *slabim* (*fašisti*, privrženci starega režima, reakcija) (ibidem: 443).

Po podrobnejši analizi lahko trdimo, da oba izbrana filma tega mita ne reproducirata na enak način. Koncepti oz. označenci mita o revoluciji, ki jih evocirajo najrazličnejši označevalci, so prekinitev s tiranskim režimom, nov začetek, svoboda in človekove pravice. Za film PT 74-75 ni nobenega dvoma: po pripovedovalčevih besedah je 25. april “pomenil

⁵⁹ Vseeno pa je oznaka 'revolucija' še vedno zelo pogosto uporabljena v zgodovinskih sekundarnih virih ter v znanstvenih člankih, zato jo uporabljam v celotnem diplomskem delu. Razen v delih, ki se ukvarjajo neposredno z imaginarnim, te oznake 'mita o revoluciji' nisem zasledila nikjer drugje.

⁶⁰ Sebastião (1554-78), 16. portugalski kralj (<http://www.arqnet.pt>), imenovan tudi 'Zaželjeni', zaseda pomembno mesto v nacionalni portugalski mitologiji, mesto odrešenika zatiranega portugalskega ljudstva.

⁶¹ V izvorniku '*complot maléfico*'; prva sestavina te besedne zveze je francoska in zato posebej označena.

politično spremembo, ki je prinesla korenite spremembe za [portugalsko, op. M. G.] državo in tujino” (Portugal 74-75). Ob takem komentarju smo priča posnetkom vojakov, ki se 25. aprila nasmejani in ponosni vozijo na strehah tankov in vojaških vozil po lizbonskih ulicah in simbolizirajo to spremembo na boljše, zmago nad diktatorskim režimom; slišimo, kako množica znova in znova vzklika “*Vitória!*” – “*Zmaga!*”. Hkrati pa ti posnetki evocirajo koncept odrešenja in tako reproducirajo mit kolektivnega heroja, utelešenega v vseh vojaki, ki so izvedli državni udar. Mistificiranje je opazno tudi na ravni vizualnega jezika, torej na ravni obdelave posnetkov, pozicije kamere ter montaže. Posnetki so upočasnjeni, kar doda vrednost in pomembnost označevalcem, pa tudi označencem, ki jih reprezentirajo – gibljive slike namreč ne predstavljajo le veselih vojakov, temveč tudi širše koncepte osvoboditve, zmage *dobrih* nad *slabimi*. Ta specifičen pomen še okrepi pozicija kamere, ki vojake snema od spodaj navzgor – ta način snemanja podeli dominanten položaj kamerinemu objektu, v tem primeru prav vojakom. Svoj učinek pa ima tudi montaža, saj so posnetki precej kratki in tako po vsej verjetnosti pogosto skrajšani; gledalec tudi ne ve, ali so postavljeni drug ob drugega kronološko ali ne. Kot taki služijo posredovanju prav določenega pomena: predstavljajo glorifikacijo vojakov/odrešenikov ter pozitivno transformacijo političnega režima. V filmu PT 74-75 lahko opazimo tudi aktivno ustvarjanje negativne podobe starega režima prek filmskih jezikov – vizualne govorice ter montaže. Začetnim posnetkom 25. aprila sledi retrospektiva, ki se začne s pogrebom Salazarja leta 1970, pri katerem eden izmed posnetkov s kamero v velikem planu prikaže obraz diktatorjevega trupla in deluje skorajda groteskno (kot da bi pri gledalcih želel vzbuditi občutke gnusa in zavračanja v odnosu do omenjenega politika), nadaljuje pa se s posnetki novega predsednika Sveta Marcella Caetana ter predsednika republike América Thomása. Slednjega vidimo v kolažu posnetkov, na katerih reže številne otvoritvene trakove in uporablja vedno znova enake floskule v svojih govorih na obiskih po državi. Tehnika montaže, pri kateri ustvarjalci filma postavljajo med seboj nepovezane posnetke, na ta način pripomore k smešenju omenjenega politika. Film na ta način vzpostavi razlikovanje med 'njimi', politiki, privrženimi diktaturi ter med 'nami', ljudstvom in novimi političnimi opcijami in hkrati tudi reproducira mit *zlobne zarote*, ki so se ji vojaki in politični nasprotniki starega režima pogumno zoperstavili. Tako tudi na novo definira portugalsko nacionalno identiteto, ki se ne poistoveti več z diktaturo (ki v času Salazarjeve Nove države seveda ni bila dojeta kot taka), ampak z novimi političnimi protagonisti in pluralistično, večstrankarsko demokracijo.

Film *Dobro portugalsko ljudstvo* (BBP) se v svoji retoriki in diskurzih precej razlikuje od prej omenjenega filma in tako morda lahko rečemo, da reproducira drugačne mite,

nekatero pa tudi demistificira. Njegovi začetni posnetki, ki sledijo posvetilu filma (ki se glasi: “*A este povo*” (Bom Povo Português) – “*Temu ljudstvu*” – portugalskemu, torej), simbolično prikazujejo porod neke ženske. Prizor sam po sebi za gledalca morda ni neprijeten, pa vendar se ne trudi z olepševanjem. Prav nasprotno, z velikim planom kamere, v katerem lahko vidimo popačen ženski obraz, potem pa še dojenčkovo glavico, za katero ga poskušajo potegniti iz maternice, je gledalec zaradi nevajenosti tovrstnih prizorov lahko malce 'vržen iz tira'. Avdio kulisa meša diegetske zvoke prizora – stokanje matere in spodbujanje zdravnikov – z žalostno nediegetsko glasbo, ki se pozneje v filmu še večkrat pojavi. Rojstvo, in posledično sam 25. april, tu ni predstavljeno kot nek vesel dogodek. Ta negativni pomen le še okrepijo posnetki tega 'slavnega' aprilskega dne, ki pri gledalcih vzbujajo neprijeten občutek prav zaradi srhljive diegetske glasbe; opazno je tudi manjše število posnetkov, ki bi prikazovali veselje ljudi, prevladujejo tisti z resnimi obrazi, tako med zbrano množico kot tudi med vojaki. Po posnetkih najbolj karizmatičnih politikov, ki so prevzeli oblast (general Spínola, vodji Socialistične in Komunistične stranke Soares in Cunhal) ta glasba doseže vrhunec in se nekako razblini. Iz tišine, ki traja le nekaj trenutkov, zaslišimo novo glasbo, žalostni glas harmonike, ki je prisotna že ob začetni špici filma, in pa pripovedovalca, ki prebere odlomek iz Platonove votline, rdeče niti dokumentarca. Avtor filma Rui Simões nam tako morda sporoča, da moramo biti kritični do eksplozije evforije 25. aprila, ki težke situacije – neizobraženosti, revščine in bede – v kateri so živeli nižji sloji tako v mestih kot na podeželju, ni odpravil, dal je le možnost novim političnim silam, da pridejo na oblast in delujejo v skladu s svojimi interesi. Kot pravi pripovedovalec le nekaj prizorov kasneje, ob posnetku formiranja prve začasne vlade: “/.../ zaradi neizkušenosti mladi aprilski častniki, [ki predstavljajo, op. M. G.] prihodnost svobodnih in jasnih dni, predajo oblast politikom. Tako je naloga starega karizmatičnega generala [Spínole, op. M. G.], da izbere in formira začasno vlado. Da bi tej deželi ustvaril iluzijo usode ” (Bom Povo Português).⁶²

Tako bi lahko trdili, da film BPP ne reproducira mita o revoluciji, ki bi odrešila portugalsko ljudstvo vsega slabega, kar mu je prinesel diktatorski režim. Iz širšega konteksta filma je sicer razvidno, da dokumentarec ne podpira diktature, saj je bila prav ta tista, ki je Portugalsko pahnila v težko situacijo, vendar pa tudi ne ustvarja diametralnega nasprotja neposredno med 'njimi', privrženci starega sistema, ter 'nami', ljudstvom in dobrimi politiki, ki bodo popeljali državo v svobodo in blagostanje. Morda tudi zato, ker se je med letom in pol

⁶² Podobno je mnenje portugalskega filozofa Eduarda Lourença: “Vse [vojaška predaja oblasti politikom, op. M. G.] se je zgodilo tako, kot da bi dosežena oblast ožgala roke tistih, ki so se bili odločili, da uničijo stari totalitarni režim. /.../ Brez dvoma je bilo malokrat opaziti zmagovito vojaško gibanje, tako zaustavljeno oz. s takimi kompleksi pred svojim lastnim pogumom, ali preprosto tako demokratično” (v Cruzeiro, 1994: 449-50).

po 25. aprilu izkazalo, da je nova politična elita, delujoča le v prid lastnim interesom, v sicer drugi preobleki le podaljšek prejšnje, kar potrjuje tudi pripovedovalec: "Na oblasti ni resnične revolucije in stranke so že konsolidirane, oblikujejo svoje profile s plastelinom" (Bom Povo Português). Odsotnost spremembe je po mnenju filma utelešena v simboličnem 25. novembru 1975, ki ga dokumentarec BPP vidi kot negativen dogodek. Omenjeni film je torej bolj kritičen do nove politične opcije in prav to postavlja na negativno stran, medtem ko ji je nasprotno *dobro* ljudstvo, utelešeno predvsem v delavskem in kmečkem družbenem razredu. Tako se zdi, da omenjeni film ne reproducira klasičnih mitov portugalskega revolucionarnega imaginarija (kar pa ne pomeni nujno, da se na njih ne nanaša, oz. da se nanje ne opira), v nekaterih primerih jih celo demistificira. Slednje bi morda držalo v primeru mita kolektivnega heroja – Gibanje oboroženih sil je popolnoma demistificirano v posnetkih 25. aprila, ki sem jih že omenila, pa tudi v pripovedovalčevem komentarju o neizkušeni častnikov. Vseeno pa film ne vidi vojske kot sovražne ljudstvu, pogosto je prikazana izrazito pozitivno, kot v naslednjem primeru: "Vojaki so svoj prostor odstopili v uporabo ljudstvu. Vojašnice, tovornjake, traktorje, da bi pomagali. Da bi se [to ljudstvo, op. M. G.] uspelo dvigniti do ljudske oblasti" (Bom Povo Português). Film BPP torej podpira drugačen mit, mit o dobroti in čistosti preprostega ljudstva, ki si ne želi nič drugega kot boljših življenjskih pogojev.

V podrobnejši analizi filmov sem tako poskušala pokazati, kako izbrana dokumentarna filma prikazujeta zgodovinsko obdobje, ki je pomembno vplivalo na vsa področja portugalske družbe – kulturo, ekonomski in družbeni razvoj, politično ureditev ter na status, ki ga ima Portugalska v evropski in mednarodni skupnosti danes. Seveda je preteklost s pomočjo sistema reprezentacije v vsakem filmu prikazana na drugačen način, oba gledalce vabita k sprejemanju specifične verzije te 'resničnosti' in jo tako vsak po svoje legitimirata, oblikujeta kolektivni spomin, v katerem so evocirani individualni spomini, in hkrati na specifičen način oblikujeta portugalsko nacionalno identiteto. Ta proces konstrukcije kolektivnega in individualnih spominov ter identitete pa lahko poteka le znotraj specifičnih družbenih diskurzov, ki jih filma reproducirata s pomočjo najrazličnejših reprezentacij oz. posredujejo svoje sporočilo prek najrazličnejših jezikov.

Vsak izmed filmov, kot že rečeno, reproducira drugačen diskurz o revoluciji, njenem poteku in koncu. Dokumentarec *Portugal 74-75* je nosilec enega izmed najbolj razširjenih diskurzov na Portugalskem danes (morda celo prevladujočega), ki podpira prizadevanja zmernih političnih sil, da bi vzpostavile parlamentarno demokracijo s strankarskim predstavništvom in da bi državo rešile pred novim totalitarizmom, ki ga je predstavljal komunizem. Diskurz stoji ob strani zmernih politikov, katerih cilj je bila tudi stabilizacija

razburkane in nestabilne politične ter ekonomske situacije, ki so jo povzročili stavkajoči delavci, ko so zahtevali višje plače in boljše delovne pogoje ter ko so v nekaterih podjetjih izgnali vodstvo in upravljanje prevzeli sami. Položaj v državi so destabilizirale tudi zahteve kmečkega prebivalstva po zemlji in tako ogrozile zasebno lastnino. Vse to, nam govori omenjeni dokumentarec, je vodilo v kaos, ki se mu je Portugalska z dokončnim prevzemom oblasti neradikalne, sredinske politične struje in simboličnim koncem revolucije 25. novembra 1975, uspela izogniti. Film z vključevanjem velikega števila prizorov, ki prikazujejo glavne protagoniste, končne zmagovalce, in z manjšim številom (ali celo z izključevanjem) drugih politikov in vodij, torej neopazno favorizira prve, druge pa briše iz kolektivnega spomina.

Film, ki največ prostora namenja političnemu dogajanju med revolucijo, bitki za prevzem oblasti različnih strank, sicer ne izpušča drugih pomembnih dogajanj med revolucijo, med katerimi sta tudi postopen konec kolonialne vojne in bolj ali manj uspešno izpeljan proces dekolonizacije, pa vendar jima ne namenja več kot skopega komentarja. Kot bi bila zanj ta zgodba, zdaj, ko so postale nekdanje kolonije neodvisne države, končana. Film, ki je bil narejen leta 1994, ne omenja niti, da je državljanska vojna v Angoli takrat še divjala. Film tako dekolonizacije ne problematizira, nasprotno pa dokumentarec BPP omenja Angolo v svojem kritičnem diskurzu do portugalskih oblasti, ki si od zločinov "umijejo roke" (*Bom Povo Português*).

Omenjeni film (BPP) torej ne reproducira diskurza, ki strukturira dokumentarec PT 74-75, marveč vzpostavlja bolj kritičen odnos do vladajočih elit in temu primerno tudi drugačen diskurz. V le-tem odkrito nasprotuje pozitivnemu izpostavljanju politikov, ki so z zaustavitvijo revolucije prekinili tudi obdobje aktivne participacije, javnega izražanja mnenja in zahtev 'ljudstva', ter le-tega vrnilo *tja, kamor spada*: v zasebno sfero, saj je javna namenjena izključno politični in drugim elitam. Kot bi rekel glavni junak filma *Geste in fragmenti*:⁶³ "Dandanes je vloga politikov, da nas držijo proč od politike. In da nas zaprejo v naše sobe. In da nas prepričajo, naj kupimo barvni televizor, da jih bomo poslušali" (v Cruzeiro, 1994: 466). Politiki torej ohranjajo prepad med politično sfero in civilno družbo, ohranjajo *status quo*.

V svojem diskurzu film BPP daje glas tudi marginaliziranim in deprivilegiranim družbenim skupinam in se odkrito postavi na njihovo stran. V dokumentarcu so te skupine – kmetje, delavci, emigranti, Portugalci, ki so se vrnilo iz kolonij – predstavljene kot dobre in zatirane s strani politikov, ki si z njihovo pomočjo le nabirajo politične točke in ohranjajo

⁶³ V izvorniku *Gestos e fragmentos*.

status quo, za izboljšanje težke situacije pa ne napravijo ničesar. Film BPP nekaj prostora nameni tudi religiozni dimenziji portugalske kulture ter družbeni moči, ki jo poseduje Cerkev; seveda je v svojem diskurzu, tako kot do drugih vladajočih elit, kritičen tudi do cerkvene, ki naj bi ohranjala velik vpliv, še posebej nad podeželskim prebivalstvom. Ta vidik je v prevladujočih diskurzih o revoluciji pogosto zanemarjen in spregledan.

Dva nasprotujoča si diskurza v portugalski družbi se torej zrcalita tudi v obeh analiziranih filmih in tako tudi neposredno sodelujeta v procesu nenehne transformacije kolektivnega spomina ljudi na revolucijo in tudi v procesu izgradnje specifičnega odtenka portugalske identitete. Diskurza sta si namreč v konfliktnem odnosu in bijeta boj za prevlado. Filma kot nosilca dveh diskurzov in tako tudi dveh spominov sta neke vrste dokumenta, ki portugalsko revolucijsko dogajanje rešujeta pred pozabo. Dejansko sta subjektivni interpretaciji tega dogajanja, čeprav se eden od njiju opira na novinarsko objektivnost kot na vodilo pri nastajanju dokumentarca.

Kljub relativni enakopravnosti obeh diskurzov se zdi, da diskurz 'favoriziranja demokracije in svobode' na Portugalskem počasi prevladuje; na oblasti se namreč nenehno izmenjujejo politične stranke, ki so iz revolucije izšle kot zmagovalke⁶⁴ – zamenjala so se le imena voditeljev. Ti imajo kot predstavniki politične elite moč, da vplivajo na javni diskurz, v katerem je parlamentarna demokracija poleg svobode najvišja vrednota in najprimernejši način izvajanja demokracije. Kontrarevolucionarni diskurz je tako podvržen nenehnemu reproduciranju in posledično tudi prevladi – postaja torej *hegemoni*.

⁶⁴ To sta Socialistična stranka in Socialdemokratska stranka; vse od revolucije je vlado sestavljala ali prva ali druga.

ZAKLJUČEK

Dokumentarnofilmski reprezentaciji portugalske revolucije ponujata vsaka svojo, specifično realnost revolucije; vsak dokumentarec na svoj način soustvarja kolektivni spomin na preteklost portugalske nacije in tako znotraj specifičnega diskurza oblikuje tudi individualne spomine posameznikov na ta zgodovinski dogodek. Spominjanje namreč ni proces, ki bi bil neodvisen od zunanjih družbenih vplivov: način, na katerega se bodo pripadniki določene nacije spominjali preteklih dogodkov, je odvisen od prevladujoče ideologije vodilnih elit in dominantnih diskurzov. Ob ogledu filma *Portugal 74-75* si bodo Portugalci izoblikovali drugačen spomin na revolucijo kot tisti, ki bodo videli dokumentarec *Bom Povo Português*: prvi namreč reproducira diskurz, ki prikazuje revolucijo kot kaotično dogajanje, ki vodi v politično in ekonomsko destabilizacijo države in ki si zamišlja izvajanje demokracije izključno prek strankarskega predstavništva. Drugi film mu je v tem pogledu diametralno nasproten, saj je nosilec diskurza, ki revolucijo slika kot pozitivno, kot izraz udejanjanja državljanskih pravic, ki zaobjemajo aktivno participacijo v političnih odločitvah, javno izražanje mnenj ter izboljšanje življenjskih in delovnih pogojev deprivilegiranih družbenih slojev. Kot alternativo strankarski demokraciji slednji diskurz podpira druge oblike predstavništev, kot so delavske organizacije in sveti stanovalcev.

Prav ti različni diskurzi podeljujejo specifičen pridih obliki in strukturi raznovrstnih reprezentacij. Filma tako z reproduciranjem različnih diskurzov izbirata druge dogodke ali pa iste interpretirata na drugačen način, v ospredje pa postavljata tudi vsak svoje protagoniste in tako oblikujeta svojo verzijo preteklosti, ki se je spominjajo posamezniki – njihovi gledalci. Parlamentarni demokraciji naklonjeni diskurz, katerega nosilec je dokumentarec *Portugal 74-75*, se na Portugalskem spreminja v prevladujočega, saj so se na oblasti ohranili politiki dveh političnih strank, Socialistične in Socialdemokratske, ki sta uspeli ustaviti revolucijo ter iz slednje izšli kot zmagovalki. Omenjeni diskurz pomaga ohranjati *status quo* teh političnih sil na oblasti. Te imajo kot del politične elite prednostni dostop do javnega prostora, do 'javnega glasu' in imajo na ta način tudi moč reproduciranja omenjenega diskurza.

Kolektivni spomin je torej v rokah hegemonih diskurzov, v katerega so eni dogodki vključeni, drugi pa izpuščeni in tako proizvajata določeno zgodovinsko vednost. To se odvija prek različnih praks in reprezentacij, tudi dokumentarnih filmov. Ti temeljijo na kredibilnosti filmske podobe, ki se ji, tako kot njeni predhodnici fotografiji, iluzorno pripisuje veliko faktično moč, zmožnost, da prikaže dogodke tako, *kot so se zgodili v resnici*. Analizirana dokumentarna filma (ter še mnogi drugi) o portugalski revoluciji imata na podlagi tega statusa

kredibilnosti in neoporečnosti torej moč, da legitimirata specifični pogled na preteklo dogajanje in samo naravo revolucije: je bila slednja koristna ali škodljiva? Vsak od filmov podaja drugačen odgovor. Z izbiranjem dogodkov ter z interpretacijo teh dogodkov s pomočjo filmskih jezikov ustvarjata svojo verzijo zgodovine portugalske nacije, ki soustvarja kolektivni spomin in specifično nacionalno identiteto.

Tako sem v diplomski nalogi potrdila na začetku zastavljeno tezo, da dokumentarni filmi aktivno konstruirajo kolektivni spomin določene skupnosti ter da na ta način vplivajo na oblikovanje (portugalske) nacionalne identitete. Ti dve predpostavki sem poskušala utemeljiti na prepričanju nekaterih avtorjev, ki dokazujejo, da sta kolektivni spomin in nacionalna identiteta spreminjajoča se konstrukta, dojemljiva za vplive najrazličnejših vrst družbenih sil in prevladujočih diskurzov.

Okviri kolektivnega spomina kot družbenega fenomena so tisti, ki določajo spomine posameznikov. Spominjamo se torej znotraj različnih družbenih skupin, med katere pa štejemo tudi nacije. Dogodki, ki jih predvajajo dokumentarni filmi o portugalski revoluciji, tako postanejo del zgodovine portugalske nacije. Na tem mestu se opiram na zamišljenost tovrstnih skupnosti – na zamišljenost nacionalnega in posledično tudi nacionalne identitete. Kot kolektivni spomin je tudi nacionalna identiteta konstrukt in je prav tako rezultat najrazličnejših reprezentacij v družbi, ki to identiteto vzpostavljajo, ohranjajo ali pa tudi radikalno preoblikujejo. V prikazovanju dogodkov, simbolov ali znanih obrazov, ki so povezani s to zamišljeno entiteto, ki ji pravimo portugalska nacija, dokumentarni filmi o portugalski revoluciji utrjujejo pripadnost posameznikov tej skupini, hkrati pa aktivno sodelujejo pri ustvarjanju partikularnega odtenka portugalske identitete. Kot je razvidno iz predstavitev zgodovinskih okoliščin in tudi iz semiološke in diskurzivne analize obeh filmov, je portugalska identiteta z revolucijo doživela korenit preobrat: lahko trdimo, da se je z 'amputacijo' precejšnjega dela 'portugalskega nacionalnega ozemlja', ki so ga predstavljale kolonije (še posebej pa afriške), radikalno preoblikovala tudi portugalska nacionalna identiteta.

Dokumentarni filmi o pomembnem delu portugalske revolucije so torej vse prej kot nedolžne, nevtralne in neškodljive reprezentacije te preteklosti, ki bi o slednji podajale le golo informacijo. Obvladujejo in oblikujejo jih diskurzi, ki nosijo močan ideološki naboj in konstruirajo specifičen kolektivni spomin na preteklo dogajanje portugalske nacije. Prek teh reprezentacij si Portugalci ustvarjajo različne predstave o sebi: so ponosni državljani demokratične in 'svobodne' države, ki si je s svojo post-revolucijsko politično in ekonomsko stabilnostjo prislužila članstvo v Evropski uniji, ali pa razočarani nostalgiki intenzivnega, a

kratkega obdobja, ko so združeni ustvarjali politiko na ulici. Ta dva odtenka identitete, tako kot oba diskurza, ki ju tvorita, sta v nenehnem konfliktu in boju za prevlado. Hegemone identitete in diskurzi iz te bitke izidejo le s pogajanjem vseh udeleženi in pa s podporo vladajočih političnih konstelacij, ki so jih sposobne reproducirati. Dokumentarci predstavljajo prostor za bitje teh bitk in tako aktivno oblikujejo sliko preteklosti.

LITERATURA IN VIRI

Anderson, Benedict (2003/1998): *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Anderson, Steve (2001): History TV and Popular Memory. V Gary R. Edgerton in Peter C. Rollins (ur.) *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, 19-36. Lexington (Ky.): The University Press of Kentucky.

Barthes, Roland (1970): *Mythologies*. Paris: Seuil.

Billig, Michael (2004/1995): *Banal Nationalism*. London: SAGE.

Bučar, Bojko, Zlatko Šabič, Milan Brglez, Monika Kalin Golob (2002/2000): *Navodila za pisanje – seminarske naloge in diplomska dela*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Cavaco Silva, Aníbal (1994): Reflectir sobre a mudança. *Jornal de Notícias* 25. 4. 1994: 3.

Connerton, Paul (1992/1989): *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

Craig, Robert L. (1999): Fact, Public Opinion, and Persuasion: The Rise of the Visual in Journalism and Advertising. V Bonnie Brennen in Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past. Media, History and Photography*, 36-59. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Cruzeiro, Maria Manuela (1994): O imaginário político do 25 de Abril. *Revista de História das Ideias* 16: 433-76.

Cruzeiro, Maria Manuela (1999): 25 de Abril de 74 o Deve e o Haver de uma Revolução que o nao foi. V Mariano Esteban de Vega in Antonio Morales Moya (ur.) *Los fines de siglo en España y Portugal. Il Encuentro de Historia Comparada*, 323-40. Joén: Universidad de Joén.

Diário de Coimbra (1994): Restauração do regime democrático. 25. 4.: 4.

Dijk, Teun A. van (1993): *Elite Discourse and Racism*. London: SAGE.

Edgerton, Gary R. (2001): Introduction. Television as Historian. A Different Kind of History Altogether. V Gary R. Edgerton in Peter C. Rollins (ur.) *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, 1-16. Lexington (Ky.): The University Press of Kentucky.

Espada, João Carlos (1994): Vinte anos depois. *Público* 25. 4. 1994: 19.

Gomes, Adelino (2004): Otelo, o 'Bom Povo' e os Meninos. V *25 Abril 30 Anos 05*, 2-3. Lizbona: Público.

Gramsci, Antonio (1987): *Gramsci, civilna družba in država. Izbor Gramscijevih besedil in zapisov o njem*. Ljubljana: Komunist.

Halbwachs, Maurice (1992/1952/1941): *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Halbwachs, Maurice (2001/1968): *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Hall, Stuart (2003/1996): Who needs 'Identity'?. V Stuart Hall in Paul du Gay (ur.) *Questions of Cultural Identity*, 1-17. London: SAGE.

Hall, Stuart (2004): Delo reprezentacije. V Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt (ur.) *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 35-96. Ljubljana: Študentska založba.

Hanke, Robert (2001): Quantum Leap. The Postmodern Challenge of Television as History. V Gary R. Edgerton in Peter C. Rollins (ur.) *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, 59-78. Lexington (Ky.): The University Press of Kentucky.

Hardt, Hanno in Bonnie Brennen (1999): Introduction. V Bonnie Brennen in Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past. Media, History and Photography*, 1-10. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Hardt, Hanno in Bonnie Brennen (1999): A Visual Analysis of a 1930s Newsroom. V Bonnie Brennen in Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past. Media, History and Photography*, 11-35. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

História de Portugal: Reis, Rainhas e presidentes de Portugal: D. Sebastião, Dostopno prek <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/temashistoria/sebastiao.html> (18. 06. 2006)

Jorge Silva, Vicente (1994): Editorial: Os olhos do capitão. *Público* 25. 4. 1994: 2.

Južnič, Stane (1993): *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Lacey, Nick (1998): *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*. Houndmills, London: Macmillan.

Macdonald, Sharon (1998): Exhibitions of Power and Powers of Exhibition. An Introduction to the Politics of Display. V Sharon Macdonald (ur.) *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, 1-24. London, New York: Routledge.

Nora, Pierre (1996): From Lieux de mémoire to Realms of Memory. V Pierre Nora (ur.) *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, xv-xxiv. New York: Columbia University Press.

Nora, Pierre (1996): General Introduction: Between Memory and History. V Pierre Nora (ur.) *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, 1-20. New York: Columbia University Press.

Pacheco, Nuno (2004): Abril, Maio, Novembro. V *25 Abril 30 Anos 04*, 2-3. Lizbona: Público.

Paquet, Marcel (2004/1992): *René Magritte*. Köln: Taschen – Público.

Presidência da República Portuguesa: Mário Soares – Carreira, Dostopno prek http://www.presidencia.pt/?id_categoria=13&id_item=23 (04. 06. 2006)

Pušnik, Maruša (1999): Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. *Teorija in praksa* 36 (5): 796-808.

Pušnik, Maruša (2006): Collective Memory in a Multimedia Age. *Javnost – The Public* 13 (1): 89-102.

Reis, António (ur.) (1990): *Portugal Contemporâneo*, Vol. 6. Lizbona: Alfa.

Rollins, Peter C. (2001): Victory at Sea. Cold War Epic. V Gary R. Edgerton in Peter C. Rollins (ur.) *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, 103-22. Lexington (Ky.): The University Press of Kentucky.

Sánchez Cervelló, Josep (1993): *A revolução portuguesa e a sua influência na transição espanhola 1961-1976*. Lizbona: Assírio e Alvim.

Schwartz, Dona (1999): Objective Representation: Photographs as Facts. V Bonnie Brennen in Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past. Media, History and Photography*, 158-81. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Trindade, Luís (2004): Os excessos de Abril. *História* 26 (65): 20-31.

Turner, Graeme (1993/1988): *Film as Social Practice*. London: Routledge.

Vida Mundial (1999a): Sumário. (15): 4.

Vida Mundial (1999b): 25 de Abril. Olhos na paz. (15): 16.

Vos, Chris (2001): Breaking the Mirror. Dutch Television and the History of the Second World War. V Gary R. Edgerton in Peter C. Rollins (ur.) *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, 123-42. Lexington (Ky.): The University Press of Kentucky.

Winston, Brian (2000): *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: British Film Institute.

Zelizer, Barbie (1999): From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now. V Bonnie Brennen in Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past. Media, History and Photography*, 98-121. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Analizirani dokumentarnofilmski viri

Furtado, Joaquim, José Solano de Almeida, Cesário Borga, Isabel Silva Costa (1994): *Portugal 74-75* (Portugalska 74-75). RTP.

Simões, Rui (1980): *Bom Povo Português* (Dobro portugalsko ljudstvo). Cooperativa Virver.