

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Zadel

**Dokumentarni film in interpretacija zgodovine:
Vojna za osamosvojitve Slovenije**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Maja Zadel

Mentorica: doc. dr. Maruša Pušnik

**Dokumentarni film in interpretacija zgodovine:
Vojna za osamosvojitve Slovenije**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

»Naše oči vidijo zelo slabo in zelo malo. Zato so ljudje zasnovali mikroskop, da bi lahko videli nevidne pojave; odkrili so teleskop, da bi lahko opazovali in raziskovali daljne, neznane svetove.

Filmska kamera pa je bila izumljena za prodiranje v globine vidnega sveta, za raziskovanje in snemanje vizualnih pojavov, da ne bi pozabili, kaj se je zgodilo in kaj mora prihodnost upoštevati.«

Dziga Vertov

ZAHVALA

Hvala mentorici za vse napotke in čas,
ki si ga je vzela v prav posebnem obdobju.

Hvala staršem, družini in prijateljem,
da so verjeli vame tudi takrat, ko sama nisem.

In hvala tebi, Marko, za vso spodbudo
in malenkosti, s katerimi si me presenetil na poti do cilja.

Dokumentarni film in interpretacija zgodovine:

Vojna za osamosvojitve Slovenije

Slovenska osamosvojitve je pomemben trenutek, ki izstopa iz banalnega napredka koledarskega časa – v junake je povzdignila tako politike kot navadne državljane. Diplomsko delo obravnava vlogo, ki jo imajo slovenski dokumentarni filmi o slovenski osamosvojitvi pri oblikovanju kolektivnega spomina Slovencev in Slovenk. S pomočjo semiološke in kritične diskurzivne analize filmov *Slovenija na barikadah*, *Rojstvo naroda* in *Ko potrka vojna* preverjam zastavljeno tezo, da poskušajo dokumentarnofilmske reprezentacije slovenske osamosvojitve oblikovati novo spominsko skladišče nacionalne skupnosti, kjer se jugoslovansko zgodovino zapostavlja in pozablja, vezi z nekdanjo državo bledijo, slovenske lastnosti pa so prikazane kot 'dobre'. Ugotovila sem, da so analizirani dokumentarni filmi polni slovenske simbolike ter tako na vizualni ravni kot tudi z verbalizacijo pripovedi in zvočno kuliso prispevajo k ustvarjanju in ohranjanju novega kolektivnega spomina nacije. Izbrani filmi jasno ločujejo med 'nami', Slovenci, in 'njimi', Jugoslovani, pri tem pa imajo prvi dobre lastnosti in so prikazani kot junaki, ki se borijo za svoje ozemlje, medtem ko so Jugoslovani opisani kot nasilni, iracionalni in slabi.

Ključne besede: kolektivni spomin, narodna identiteta, dokumentarni filmi, slovenska osamosvojitve

Documentary film and interpretation of history:

War for Slovenian independence

Slovenian independence is a historic moment in the national history when many politicians as well as ordinary citizens are often exalted into heroes. The diploma thesis focuses on the role of Slovenian documentaries about the Slovenian independence in creating the collective memory of the nation. With the semiotic and critical discursive analysis of the films *Slovenia on Barricades*, *The Birth of the Nation* and *When War Knocks at the Door* I verify my thesis that documentary films' representations of Slovenian independence are trying to create a new memory storage of the national community, whereas Yugoslavian history is being intentionally neglected and forgotten. The ties with the former state are weakening and Slovenian characteristics are shown as 'good'. In addition, I found out that analyzed documentaries are full of Slovenian symbolism that is present on visual level as well as in the verbalization of the story and sound scenery, which contributes to the creation and conservation of the new collective memory of the nation. The chosen films clearly draw a line between 'us', the Slovenes, and 'them', the Yugoslavs, where the former possess good qualities and are depicted as heroes that fought for their territory while the latter are described as violent, irrational and bad.

Key words: collective memory, national identity, documentary films, Slovenian independence

KAZALO

1	UVOD.....	6
2	MEDIJSKO OBLIKOVANJE KOLEKTIVNEGA SPOMINA	9
2.1	Individualni in kolektivni spomin	9
2.2	Kolektivni spomin in sodobni načini prenašanja znanja	11
2.3	Kolektivni spomin, zgodovina in potreba po spominjanju.....	13
2.4	Rekonstrukcija spomina: preteklost kot politiziran koncept sedanjosti	14
3	ZAMIŠLJANJE SKUPNOSTI PREKO DOKUMENTARNOFILMSKIH PODOB	16
3.1	Zamišljanje skupnosti in vsakodnevna reprodukcija nacije	17
3.2	Nacionalna identiteta	19
3.3	Ohranjanje spominskega skladišča naroda z dokumentarnofilmskimi reprezentacijami preteklosti.....	21
4	REPREZENTACIJA IN DOKUMENTARNI FILM.....	23
4.1	Semiološki pristop k analizi dokumentarnih filmov	25
4.2	Filmski jezik	27
4.3	Filmski označevalni sistemi	29
4.4	Identifikacija z mehanizmom reprezentacije.....	32
4.5	Identifikacija preko naracije	33
4.6	Dokumentarni film kot posebna filmska zvrst	34
5	DOKUMENTARNI FILM IN IDEOLOGIJA	37
5.1	Podoba kot izraz resničnosti.....	38
5.2	Dokumentarni film, realizem in resnica	39
5.3	Ali kamera 'laže' ali 'govori' resnico? – Dokumentarni film kot nosilec prevladujoče ideologije	41
5.4	Dokumentarni film, zgodovina in kolektivni spomin.....	44
5.5	Oblikovanje in ohranjanje nacionalne identitete z dokumentarnimi filmi	47
6	IZ JUGOSLAVIJE V SLOVENIJO – HISTORIČNI OKVIR.....	49
7	SEMIOLOŠKA IN DISKURZIVNA ANALIZA DOKUMENTARNIH FILMOV	55
7.1	Narativna struktura	57
7.2	Vizualna retorika	59
7.3	Verbalizacija pripovedi.....	61
7.4	Zvočna kulisa.....	63
7.5	Izbrani dogodki in njihova interpretacija.....	63
7.6	Diskusija	66
8	ZAKJUČEK	67
9	LITERATURA	69

1 UVOD

Slovenska osamosvojitvev ima med pripadniki slovenskega naroda poseben pomen. To je tisti trenutek v spominu naroda, s katerim smo združeni in poenoteni s težkim bojem in trdim delom dobili svojo samostojno državo. To obdobje je zame vznemirljivo od otroštva, saj sodim po letih v mlado generacijo, svoje spomine na osamosvojitvev pa uvrščam med žive otroške spomine. Z opazovanjem staršev in drugih odraslih sem doumela, da gre za nekaj posebnega, nekaj, kar vsekakor ni del vsakdanjega življenja. »Zaradi drže odraslih vpričo dejstva, ki nas je pritegnilo, dobro vemo, da bi si ga bilo dobro zapomniti. Zapomnimo si ga, ker smo začutili, da se okrog nas ukvarjajo z njim, pozneje pa bomo bolje razumeli še to, zakaj se ukvarjajo z njim« (Halbwachs 2001, 67). Obnašanje odraslih je bilo ob osamosvojitveni vojni nenavadno in meni nerazumljivo – bila so posebna doživetja: v kleti smo imeli zalogo hrane za daljše obdobje, bili smo pripravljeni oditi nenadoma v klet, starši in mnogi odrasli so mrzlično zrl v nebo, če in katera letala preletavajo naše območje, oče in stric sta se odpravljala v vojaške enote itd. To so bili gotovo dejavniki, ki vzbudijo posebno zanimanje pri otrocih.

Pri vsem tem pa so posebno noto dodali še množični mediji, predvsem televizija, kjer so informativne oddaje pogosto prekinjale predvideni televizijski program, bralci poročil pa so novice posredovali nekoliko improvizirano. To so dogodki, ki se jih otrok hitro zapomni, težje pa jih razume. Za otroke so takšni prizori odklonilni od norme, zato jih opazi. Spomnim se tudi, da je bil prekinjen otroški program zaradi objave novice iz studia, da jugoslovanska letala preletavajo Slovenijo in naj se umaknemo v zaklonišča. Takrat sem bila še posebej presenečena, saj nisem mogla razumeti, kako lahko kar tako samovoljno prekinejo program. Tudi ta dogodek se mi je globoko vtisnil v spomin, z njegovim pomenom pa sem se ukvarjala kasneje.

Množični mediji lahko odigrajo pomembno vlogo pri oblikovanju mnenj bralcev, poslušalcev ali gledalcev, kar se je pokazalo tudi pri osamosvojitvi Slovenije, od samega začetka, tako rekoč od priprav na vojno, do posredovanja informacij o vojni, kot tudi kasneje, ko smo že dobili samostojno državo. Medijski diskurz je del državnotvorja, saj je pomemben 'oblikovalec realnosti', posledično pa tudi pomemben konstruktor nacionalnih identitet (Pušnik 1999, 796). Mediji konstruirajo tudi določeno nacionalno zavest, saj konec koncev nobena nacionalna identiteta ne obstaja sama na

sebi, tako tudi slovenska ne. Pri kreiranju slovenske identitete je tako opaziti, da je medijski diskurz po letu 1991 interveniral in na novo izumil tradicijo slovenstva, pri čemer je konstruiral in predelal ogromno starih tradicij ter jim nadel moderne preobleke, ki bodo služile novonastalim potrebam (Pušnik 1999, 801). Dokumentarni filmi poleg zgodovinskih knjig, muzejskih razstav, šolskih učbenikov, novičarskih programov in drugih tehnologij s svojimi kulturnimi reprezentacijami pomagajo kreirati nov kolektivni spomin Slovencev in Slovenk (Pušnik 2009, 188), s tem pa tudi oblikujejo in utrjujejo slovensko nacionalno zavest in identiteto.

V sodobni družbi so dokumentarni filmi postali eden glavnih virov informacij, preko katerih se ljudje učijo o zgodovini (Edgerton 2001, 1). Njihove tehnične in stilske značilnosti pa močno vplivajo na zgodovinsko reprezentacijo in zgodovino samo, saj »so dokumentarne reprezentacije ponavadi nagnjene k predstavljanju zgodovine kot osebne drame ali melodrame« (Pušnik 2009, 189). Poleg tega so dokumentarni filmi zaradi svoje indeksične narave in mimetičnih lastnosti predstavljeni kot resnične reprezentacije realnosti; konec koncev dokumentarec teži k predstavljanju zgodovinskega sveta, ne pa k podobnosti z njim ali njegovemu imitiranju (Šprah 1998, 143), kot to počne igrani film. To predstavljanje resničnosti imamo ljudje za neproblematično, kar je verjetno posledica tega, da za svoj predmet obravnave jemlje ravno dogodke, ki jih je mogoče umestiti v določen čas in prostor – gre torej za dejanske dogodke in resnične ljudi (Šprah 1998, 10).

V diplomski nalogi bom poskušala prikazati, kako dokumentarni filmi o osamosvojitvi Slovenije kot medijski teksti in tehnologije spomina vplivajo na razumevanje in spominjanje preteklosti na določeni način, kar posledično pomeni tudi oblikovanje in utrjevanje nove nacionalne zavesti in identitete, ki se po ločitvi od Jugoslavije mora razlikovati od jugoslovanske identitete. Pri tem je pomembno, da se narodna skupnost spominja določenih dogodkov, a prav tako je pomembno, da nekatere pozabi, kar bom poskušala ugotoviti tudi z dokumentarnimi reprezentacijami osamosvojitve. Moja teza zato je, da poskušajo dokumentarnofilmske reprezentacije slovenske osamosvojitve oblikovati novo spominsko skladišče nacije, kjer se jugoslovansko zgodovino pozablja, vezi z nekdanjo državo bledijo, nova nacionalna identiteta pa se oblikuje na podlagi 'dobrih' Slovencev in 'slabih' pripadnikov drugih republik nekdanje Jugoslavije. To

bom poskušala ugotoviti preko narativne strukture, verbalizacije in vizualne retorike izbranih dokumentarnih filmov.

Struktura naloge poskuša kar se da pregledno in razumljivo predstaviti obravnavano tematiko. V teoretičnem delu se najprej osredotočim na oblikovanje kolektivnega spomina, ki ga obdelam v drugem poglavju, v tretjem definiram in predstavim zamišljanje skupnosti in nacionalno identiteto. V četrtem poglavju se ukvarjam predvsem s procesom filmske reprezentacije, ustvarjanjem pomenov ter identifikacijo gledalcev in gledalk. V petem poglavju problematiziram dokumentarnofilmske reprezentacije kot ideološke predstavitve okna v resnični svet (Rosenstone 2000, 42), saj naj bi bile tovrstne vizualizacije zgolj ogledala, ki odsevajo dejansko stanje preteklosti (Pušnik 2009, 193), te pa so veliko bolj vpete v diskurze in ideologijo, kot se zavedamo. V šestem poglavju podam zgodovinske okoliščine, ki opisujejo skupno življenje v federativni Jugoslaviji, in razloge, ki so pripeljali do osamosvojitve. V empirični del naloge preidem v sedmem poglavju, kjer s pomočjo semiološke in diskurzivne analize opravi kvalitativno raziskavo; predstavim tri dokumentarne filme, ki imajo za tematiko slovensko osamosvojitve: film *Slovenija na barikadah* iz leta 1991, film *Rojstvo naroda* iz leta 1992 in film *Ko potrka vojna* iz leta 2002. V tem delu pogledam, kako so ti filmi vizualno predstavljeni, na kakšen način pripovedujejo zgodbo, kakšni izrazi so uporabljeni za pripovedovanje o Slovencih in kakšni za druge Jugoslovane. Tako s pomočjo teoretskih izhodišč preizkušam zgoraj navedene teze o kolektivnem spominu in nacionalni identiteti.

2 MEDIJSKO OBLIKOVANJE KOLEKTIVNEGA SPOMINA

2.1 Individualni in kolektivni spomin

Na splošno bi lahko rekli, da velja spomin za individualno zmožnost, sposobnost posameznika, da si priključuje v zavest pretekle dogodke. S to trditvijo bi se lahko kar hitro strinjali, vendar si velja to problematiko ogledati podrobneje. Francoski sociolog in filozof Maurice Halbwachs pride do zanimivih ugotovitev, čeprav tudi sam v svojih začetnih teoretskih izhodiščih črpa navdih pri Henriju Bergsonu, za katerega je bil spomin čisti subjektiven fenomen (Kritzman 1996, xi), pripisoval pa mu je tudi veliko avtonomijo in izoliranost od kolektivnih reprezentacij. Pozneje pa pride Halbwachs do spoznanja, da se je posameznik sposoben spominjati le zato, ker je družbeno bitje (2001, 37).

Halbwachs pravi, da čeprav smo mi sami prva priča, na katero se lahko sklicujemo (2001, 23), kar bi lahko razlagali z individualnim spominom, pa »naši spomini ostanejo kolektivni in nam jih priklicujejo drugi celo tedaj, ko gre za dogodke, v katere smo bili umeščeni zgolj mi sami, in za predmete, ki smo jih videli samo mi« (2001, 24). Pri tem naj bi šlo za to, da čeprav se je neki dogodek pripetil samo nam, nam je ostal v spominu zato, ker je bil verjetno odklon od norme, saj je šlo za nekaj nepričakovanega ali neprijetnega; najpomembneje pa je, da smo pri tem verjetno močno mislili na svojo (primarno) skupino. Halbwachs to ponazori s spomini iz otroštva, ko naj bi se otroku pripetilo nekaj nenavadnega; otrok je bil sam, brez svoje družine. Halbwachs nadaljuje z vprašanjem: »Toda, ali je to dovolj za trditev, da je bil zares sam?« (2001, 40). Otrok naj bi bil pri vsem tem sam samo na videz, saj mu misel na odsotno družino tvori okvir (Halbwachs 2001, 40). Kolektivni okviri spomina družbe so tisto orodje, ki nam pomaga ohranjati in si priklicati določene spomine. Zato Halbwachs pravi, da je pravzaprav »težko najti spomine, ki bi nas prenesli v trenutek, ko naj bi bile naše zaznave zgolj odsev zunanjih predmetov, ki bi vanje ne vmešavali nobene izmed podob, nobene izmed misli, s katerimi se pripenjamo na ljudi in skupine, ki nas obdajajo« (2001, 37). S tem pridemo do Halbwachsovega zaključka, da je naše spominjanje mogoče le, če se postavimo na zorno točko neke skupine, da se naš spomin nikoli ne neha usklajevati s spomini ostalih v skupini ter da obstaja dovolj stičnih točk med nami (2001, 33–35).

Toda po eni strani Halbwachs vseeno razlikuje med individualnim in kolektivnim spominom; individualni spomin naj bi bil spomin določenega posameznika, saj ima v bistvu vsak izmed nas točno svoje spomine oziroma set spominov, in sicer glede na to, katerim skupinam pripada oziroma je pripadal v toku svojega življenja. Težko bi dva posameznika imela identične spomine, saj bi težko pripadala istim skupinam, pa tudi če bi, bi si vsak izmed njiju oblikoval neke svoje spomine, na podlagi svojih občutij in s svojega zornega kota.

Toda individualni spomin ni povsem osamljen in zaprt. Zanimivo je, da se moramo velikokrat sklicevati na spomine drugih, da bi evocirali svojo lastno preteklost. Posameznik se tako opre na »orientacijske točke zunaj njega, ki jih je določila družba« (Halbwachs 2001, 56). Že na samem začetku ugotovimo, da »delovanje individualnega spomina ni mogoče brez instrumentov, kot so besede in ideje, ki jih ni izumil posameznik, ampak si jih je sposodil iz svojega okolja« (2001, 56). Po drugi strani je tudi kolektivni spomin do neke mere omejen, čeprav te meje niso iste.

Halbwachs pride tako do zaključka, da tudi individualni spomin deluje znotraj družbenega konteksta in je torej z njim uokvirjen, kar pomeni, da ni drugega spomina kot družbenega spomina, ker vsi individualni in osebni spomini nastajajo znotraj družbe in so oblikovani z njihovim družbenim kontekstom (Plate in Smelik 2009, 3).¹ Spominjanje je odvisno od tega, koliko se posameznikovo mišljenje prekriva s temi določenimi družbenimi okvirji. Paul Connerton je tudi mnenja, da moramo biti povezani s svojim družbenim okoljem, če se želimo spominjati. Spomin razume kot družbeni konstrukt in pravi, da je »naše doživljanje sedanjosti osnovano v določenih doživetjih predhodnih kontekstov, da so sploh lahko razumljivi« (Connerton 2003, 6), kar pomeni, da sedanji svet doživljamo v kontekstu, ki je, vsaj za nas, vzročno povezan s preteklimi dogodki in objekti. Posameznik se mora zato obrniti na družbeno okolje, če se želi spominjati, saj članstvo v skupini posamezniku zagotavlja okvire, v katerih so njihovi spomini locirani v mentalne mape.

¹ Sodobni avtorji raje kot Halbwachsov izraz *kolektivni spomin* uporabljajo druge izraze; predvsem *družbeni spomin* (Connerton) ali *kulturni spomin* (Plate in Smelik, Pušnik), ki ravno tako ali še bolj poudarja njegovo družbeno oziroma kulturno naravo.

Ena večjih skupin, ki ji pripadamo v svojem življenju, je narod; celo najmanjši narodi so verjetno ena večjih skupin, kateri njeni člani pripadajo. Nacionalna skupina pa je nedvomno prizorišče veliko dogodkov in dogajanj, ki zadevajo njene člane. Pri tem je težko, da bi bili vsi posamezni člani skupine udeleženi pri teh dogodkih, tudi pri najpomembnejših in množičnih. Množični mediji imajo pri tem pomembno vlogo, saj so tisti posredniki, ki velikemu številu ljudi prenesejo na dom bolj ali manj pomembne dogodke. Zanimivo je, da četudi so nam dogodke posredovali mediji, jih še vedno jemljemo kot spomin (Halbwachs 2001, 56). Sicer pa se »spominjamo samo tega, kar smo videli, občutili, mislili v nekem trenutku« (Halbwachs 2001, 56) in lahko naša občutja ob medijskem posredovanju dogodkov spremenimo v spomin. V primeru slovenske desetdnevne osamosvojitvene vojne lahko tako sklepamo, da se le nekateri – udeleženci, torej majhna skupina ljudi dejansko spominja spopadov, premikov vojaških enot in akcij; drugi se tega spominjamo s poročanjem televizije ter prek tiska in radija. Še manjša skupina se lahko spominja zasedanj skupščine in poganjanj, vendar je navedeno vseeno živo v spominih državljanov zaradi posredovanja medijev.

Pomembno je poudariti, da so imeli množični mediji pomembno vlogo pri posredovanju dogodkov v zvezi z osamosvojitveno vojno in njihovimi interpretacijami za veliko število ljudi, ki večinoma niso bili neposredno vključeni v vojaške enote. Po sami osamosvojitvi so bili posneti dokumentarni filmi na temo osamosvajanja predvsem za slovensko javnost. Spominjajo nas na dogodke iz tega časa, obenem pa nam nudijo njihovo interpretacijo, kar vpliva na utrjevanje nacionalne identitete.

2.2 Kolektivni spomin in sodobni načini prenašanja znanja

Množični mediji imajo pomembno vlogo pri usklajevanju spominov pripadnikov nacionalne skupnosti ter ustvarjanju in vzdrževanju stičnih točk med njimi tudi v kasnejših obdobjih. To pomeni, da je proces spominjanja odvisen tudi od družbenih okvirov, ko nam ti pomagajo pri ohranjanju kolektivnega spomina. Že v enem svojih prejšnjih del, *Elementarne oblike religioznega življenja*, je Halbwachs pokazal, »da je nemogoče razmišljati o problemu spominjanja in lokalizaciji spominov, če za aplikacijsko točko ne vzamemo dejanskih družbenih okvirov, ki služijo kot usmerjevalniki rekonstrukcije, katero imenujemo spomin« (Duvignaud 2001, 6).

Connerton, ki je raziskoval načine, kako se dejanja prenašajo v skupnih mentalnih okvirih, ki omogočajo spominjanje, pravi, da je Halbwachs spregledal načine, kako se pretekli spomini, podobe in vednosti prenašajo iz ene generacije v drugo, kjer naj bi šlo bolj ali manj za ritualne prakse (2003, 37–38). Da bi se družbene skupine, katerih trajanje presega življenjsko dobo posameznika, lahko spominjale skupnega, ni dovolj, da tisti, ki sestavljajo skupino, lahko v nekem trenutku prikličejo mentalne reprezentacije preteklosti skupine. Nujno je tudi, da starejši člani skupine prenesejo te reprezentacije mlajšim članom. Ker tako člani skupin komunicirajo na sebi lastne načine, lahko sklepamo, da so družbene skupine sestavljene iz sistemov komunikacij (Connerton 2003, 38). Connerton se sicer opira tudi na Halbwachsa, ko pravi, da so nekoč to vlogo opravljali stari starši, ko so spomine prenašali na svoje vnuke, ampak to označi kot neuspeh. V modernih družbah naj bi se skupno spominjanje prenašalo s komemorativnimi slovesnostmi in telesnimi praksami, ki pa niso edini načini prenosa (2003, 40). Maruša Pušnik v tem pogledu pravi, da je v družbah 21. stoletja »poznavanje zgodovine bolj odvisno od medijev in drugih popularnih zgodovinskih reprezentacij kot od formalne izobrazbe in pripovedovanja staršev ali starih staršev« (2006, 90). Tudi Pierre Nora meni, da se je prenos znanja radikalno spremenil, in sicer predvsem zaradi globalizacije, demokratizacije in prihoda množičnih medijev (1996b, 1). Institucije, ki so nekoč prenašale vrednote iz generacije v generacijo – cerkev, šola, družina, vlada – ne delujejo več, kot so nekoč. Našo percepcijo zgodovine tako zaznamujejo predvsem mediji (1996, 2). Tako si je po njegovem mnenju »moderna človek priznal pravico, zmogljivost in celo dolžnost za spremembo« (1996, 2), s katero se ustvarja tudi pozaba, ta pozaba pa ukinja ritual. »Kraji spomina so v osnovi še edini ostanki zadnjega utelešenja komemorativne zavesti« (Nora 1996b, 6), so rituali brezritualne družbe (1996b, 7). Da bi se v današnji družbi lahko spominjali preteklih dogodkov, se ustvarjajo taki kraji spomina – muzeji, arhivi, obletnice, spominski centri itd. K tem bi seveda lahko prišteli tudi dokumentarne filme, ki postanejo nosilci reprezentacij preteklih dogodkov in eden od načinov prenosa spomina, s katerimi ena generacija določene družbene skupine, npr. naroda, prenese določeno vedenje mlajšim generacijam.

Halbwachs ločuje spomine na tiste, ki jih z lahkoto prikličemo v spomin, in tiste, za katere potrebujemo več pomoči; razlikujejo pa se le po stopnji kompleksnosti: »Eni so zmeraj v našem dosegu, ker se ohranjajo v skupinah, v katere vstopam, kadar hočemo, v

kolektivnih mišljenjih, s katerimi ostajamo zmeraj v tesnih odnosih /.../. 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). Nacionalna skupina je ena izmed redkih skupin, na katero nas vsak dan opozarjajo razni simboli, ki jo predstavljajo, od državne zastave in grba do političnih govorov. Pri tem velik del opravijo tudi množični mediji s posredovanjem nacionalnih simbolov in velikega števila političnih govorov. Michael Billig ugotavlja, da množični mediji ne posredujejo samo teh, ampak celo vrsto majhnih, skoraj neopaznih besednic, ki so uporabljene v novinarskih prispevkih, celo pri športu in vremenski napovedi, ki nam postanejo tako običajne, da jih ne zaznamo več. Z njihovo pomočjo lažje evociramo individualni spomin, ki se povezujejo s kolektivnim nacionalnim spominom. Če tega nismo sposobni, bi bili lahko obtoženi neke vrste svetoskrunstva do domovine, saj zasedajo ti spomini tako pomembno mesto, da jih pač moramo poznati in se jih spominjati.

2.3 Kolektivni spomin, zgodovina in potreba po spominjanju

Francoski zgodovinar Pierre Nora pride do spoznanja, da nam pri rekonstrukciji spominov pomagajo *lieux de mémoire*, ki bi jih lahko prevedli kot 'kraji spomina'. Nora jih definira kot »katere koli pomembne entitete, materialne ali nematerialne narave, ki so rezultat človeške volje ali delovanja časa in so postale simbolni element spomske dediščine katere koli skupnosti« (1996a, xvii). Ti kraji naj bi se po njegovem mnenju pojavili zato, »ker ni več nobenega *milieux de mémoire* [medija spomina, op. prev M. Z.], okoliščin, kjer je spomin realen del vsakdanje izkušnje« (1996b, 1).

Posledično je zato treba razlikovati med kolektivnim spominom in zgodovino, na kar sta opozorila tako Maurice Halbwachs kot Pierre Nora. Marita Sturken pravi, da čeprav se družbeni spomin razlikuje od zgodovine in je bistven za njeno oblikovanje, ju je težko razlikovati, ker je med njima toliko mejnega prehajanja. (Plate in Smelik 2009, 169). Nora razliko med njima opiše tako, da pravi, da je kolektivni spomin vsemogočen, resničen, integriran in nezaveden, navezan na sedanost, ki večno obnavlja dediščino, medtem ko je zgodovina način, kako moderne družbe organizirajo svojo preteklost, pri čemer gre predvsem za preiskovanje, izbiranje in razvrščanje (1996b, 2). Halbwachs pa pravi, da se kolektivni spomin od zgodovine loči v vsaj dveh razmerjih: »Je kontinuiran

mišljenjski tok, katerega kontinuiranost nikakor ni umetna, saj obdrži od preteklosti zgolj tisto, kar je živo in zmožno živeti v zavesti skupine, ki ga vzdržuje» (2001, 87).

Halbwachs nam tu pravzaprav razkrije enega od ciljev zgodovine, in sicer »da postavi most med preteklostjo in sedanostjo in znova vzpostavi pretrgano kontinuiteto« (2001, 86), »tako se zgodovina začne tam, kjer se končuje izročilo, v trenutku, ko se ugasne ali se razkroji kolektivni spomin« (2001, 85–86). Torej, s prenehanjem obstoja določene skupine izgine tudi spomin, katerega nosilka je bila ta skupina, pri tem pa ne izgine kar v nič, ampak se transformira v zgodovino. Potreba, da se zgodovina napiše, se pojavi šele tedaj, ko so dogodki, ki jih opisujemo »že preveč oddaljeni v preteklosti, da bi bilo še dolgo mogoče najti okrog sebe veliko prič, ki bi ohranjale nanje kak spomin« (Halbwachs 2001, 86). »Ko nosilec spomina na niz dogodkov ni več skupina, ki je bila vanje vpletena ali ki je preživela njihove posledice /.../, 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, spisi pa ostanejo« (Halbwachs 2001, 86).

Osamosvojitve je izrednega pomena za slovenski narod, zato tudi ustvarjamo kraje spomina – od državnih praznikov in spominskih slovesnosti do dokumentarnih filmov – da bi se je lahko spominjali na specifičen način.

Nora kraje spomina razdeli v tri kategorije glede na smisel; razdeli jih na kraje spomina v materialnem, v simbolnem in funkcionalnem smislu (1996b, 14). Glede na to razdelitev je dokumentarni film o slovenski osamosvojitvi, ki je predmet kot tak, kraj spomina v materialnem smislu, ker pa tudi prenaša določa znanja, ga lahko štejemo med funkcionalne kraje spomina, končno pa je lahko kraj spomina tudi v simbolnem smislu, saj predstavlja slovenski narod in se tako preko njega oblikuje percepcija naroda.

2.4 Rekonstrukcija spomina: preteklost kot politiziran koncept sedanosti

Našo predstavo preteklosti oblikuje veliko dejavnikov; v trenutku, ko preteklost reproduciramo, je naša domišljija pod vplivom sedanjega družbenega okolja: »Spomin je v zelo veliki meri rekonstrukcija preteklosti s pomočjo podatkov, sposojenih iz sedanosti, to pa so poleg tega pripravile druge rekonstrukcije, narejene v prejšnjih

dobah, iz njih pa je podoba preteklosti izšla že precej predrugačena« (Halbwachs 2001, 75). Preteklost se že skoraj samodejno spreminja z našo spreminjajočo se percepcijo. Ne glede na to, ali preteklost priključimo v spomin namenoma ali nehote, ta služi interesom sedanjosti (Plate in Smelik 2009, 2). Tako pridemo do zaključka, ki ga je podal že Walter Benjamin, namreč, »historično artikulirati preteklost, ne pomeni spoznati je tako, 'kakršna je pravzaprav bila'. Pomeni polastiti se spomina, ki se zabliska v trenutku nevarnosti« (v Šprah 2000a, 76).

Connerton ob tem opozarja, da »opazimo, da podobe preteklosti navadno legitimirajo sedanji družbeni red« (2003, 3), kar pravzaprav izhaja iz implicitnega pravila, da morajo imeti udeleženci katerega koli družbenega reda skupni spomin (2003, 3). Ta privede do ustvarjanja točno določenega vedenja o preteklosti, ki spodrine druga vedenja oziroma druge reprezentacije. Če sledimo Foucaultu, ugotovimo, da »je vsako izdelovanje zgodovine manifestacija moči skupin, ki določajo njeno obliko« (Pušnik 2006, 96). Podobno ugotovimo tudi v navezavi na Gramscijevo idejo hegemonije: »spomin lahko postane prizorišče boja za hegemonično interpretacijo preteklosti, kar pomeni moralno, kulturno, intelektualno in tako tudi politično vodenje specifične interpretacije preteklosti nad vsemi drugimi interpretacijami, ki lahko potem zaseda centralno pozicijo v kolektivnem spominu« (Pušnik 2006, 97).

Zato se konstantno dogaja, da družbe ne preprosto miselno reproducirajo dogodkov preteklosti, ampak jih tudi modificirajo; lahko bi celo rekli, da jih kolektivni spomin pravzaprav sili, da te dogodke spreminjajo in dopolnjujejo, kar nas privede k navidezno povezani identiteti. Določena družba lahko živi le ob zadostni enotnosti pogledov na dogodke, ki jih oblikujejo kot skupino, pri tem pa morajo legitimirati še sedanji družbeni red (Connerton 2003, 3). To je mogoče le, če zberemo prav tiste podobe, ki so ta sedanji družbeni red zmožne legitimirati oziroma smo jim zmožni pripisati take pomene, da ga legitimirajo.

Pri oblikovanju nacionalne identitete ima medijski diskurz pomembno vlogo: »medijski diskurz je tako del državnostvorja in je kot pomemben 'oblikovalec realnosti' tudi pomemben konstruktor nacionalnih identitet« (Pušnik 1999, 796). Če sledimo Halbwachsu, ki pravi, da je »nacionalna zgodovina zvest povzetek najpomembnejših dogodkov, ki so spremenili življenje nacije« (2001, 83), to še ne izključuje dejstva, da

nacije pri rekonstrukciji preteklosti te ne spreminjajo v duhu takratnega družbenega reda.

To pa nas privede še do enega ključnega postopka kolektivnega spomina – pozabljanja. Skupine so podvržene pozabljanju vsega tistega, kar bi lahko njene člane ločilo med seboj. Kot je to ugotovil Ernest Renan na primeru naroda: »Bistvo nekega naroda namreč je, da imajo vsi posamezniki veliko skupnega, pa tudi, da so vsi pozabili, kar veliko reči« (Renan v Anderson 1998, 15). Tudi slovenska nacija je morala veliko pozabiti, ko se je osamosvojila in ločila od Jugoslavije, katere del je bila desetletja. Vsaka skupina ima svoj kolektivni spomin in ko se ena skupina loči na dve skupini ali več, vsaka nova skupina ohrani le del skupnega spomina prejšnje enotne skupine: »Od tod več slik skupne preteklosti, ki se med seboj ne ujemajo in od katerih nobena ni zares pravilna. Dejansko nobena izmed skupin od trenutka, ko so se ločile, ne more reproducirati celotne vsebine nekdanjega mišljenja« (Halbwachs 2001, 34). Tako je pravzaprav takoj vidno, da ne obstaja univerzalna, objektivna zgodba preteklosti, ki bi predstavljala Resnico. Družbene skupine, in tako tudi nacije, pa propagandirajo prevladujoče zgodbe, ki se predstavljajo kot resnične. »Izbor ljudi, dogodkov in objektov, ki si jih je vredno zapomniti v določeni situaciji, proizvede specifično zgodovinsko znanje, ki uokviri javno agendo in vpliva na čustva, identitete in delovanje« (Pušnik 2006, 90). Pri tem je medijski diskurz, v povezavi z drugimi elitnimi diskurzi, eden od dejavnikov, ki oblikuje 'nacionalni konsenz' (Pušnik 1999, 796).

Dokumentarni filmi o osamosvojitvi Slovenije spadajo med spominske prakse, ki pomagajo pri procesu spominjanja in pozabljanja – spominjanja slovenskega in pozabljanja jugoslovanskega – in tako delujejo kot pomembni gradniki nacionalne identitete, saj se z njimi slovenska nacionalna identiteta diferencira od jugoslovanske.

3 ZAMIŠLJANJE SKUPNOSTI PREKO DOKUMENTARNOFILMSKIH PODOB

Halbwachs pravi, da je spominjanje možno le znotraj skupin, ki jim pripadamo. Ena temeljnih značilnosti vseh skupnosti, pa je ta, da so zamišljene. Benedict Anderson je prepričan, da so »zamišljene vse skupnosti, ki so večje od prvotnih vaških skupnosti in preraščajo neposredni medčloveški stik« (2003, 15). Jože Vogrinc pa gre še dlje in

pravi, da so tudi vaške skupnosti v končni fazi zamišljene, ker »da bi se imele za skupnost, se morajo nekateri prepoznati kot njihovi člani« (2003, 186). Narod je seveda ena večjih skupnosti, ki ji posamezniki pripadamo, zato je nepredstavljivo, da ne bi bil zamišljen. »Nedvomno je narod *zamišljen*, saj niti pripadniki najmanjšega naroda nikdar ne spoznajo vseh svojih sočlanov, ne srečajo vseh niti ne slišijo zanje – in vendar vsak izmed njih v mislih nosi predstavo o povezanosti v skupnost« (Anderson 2003, 14). Pri tem ostane še vedno ključna Vogrinčeva opazka, da se kot člani skupnosti prepoznamo, kar pomeni, da se moramo prepoznati tudi kot člani neke nacije.

Če poskušamo podati definicijo nacije, je treba omeniti, da se nacija povezuje še z dvema drugima pojmom, in sicer etnijo in narodom. *Etnija* je prva stopnja in lahko bi rekli, da je potencialni narod, saj še nima prave ideološke razčlenitve o enkratnosti, o zgodovinski avtonomnosti in kontinuiteti (Južnič 1993, 265). *Narod*, potencialna nacija, pa že ima poudarjeno ideološko in politično dimenzijo, razvito ima pa tudi skupno kulturo in zavest o pripadnosti ter praviloma dokazuje svojo zgodovinsko kontinuiteto (Južnič 1993, 278). *Nacija* pa je tako zadnja stopnja in nastane, ko narod pridobi svojo državo, kar pomeni, da ima neko ozemlje, politično organiziranost, popolno avtonomijo in je seveda ločen od drugih narodov (Južnič 1993, 307). Pomemben element nacije pa je tudi suverenost njenih državljanov (Južnič 1993, 307). Tudi Anderson pravi, da je v naših predstavah narod omejen, ker ima neke končne, čeprav potencialno spremenljive meje, suveren in razumljen kot skupnost, saj ne glede na neenakosti in izkoriščanja, ki so jim pripadniki podvrženi, čutijo neko globoko, horizontalno tovarištvo (2003, 16). Zanimiv je ta trenutek prehoda naroda v nacijo, trenutek, ko določen narod dobi svojo državo. Osamosvojitvev in osamosvojitvena vojna sta zato bistvenega pomena, saj označujeta ravno ta prehod. Dokumentarni filmi na to temo nam omogočajo spoznati pomen osamosvojitve tudi v sedanjosti; pri tem nam preteklost pokažejo, pa tudi razložijo oziroma interpretirajo.

3.1 Zamišljanje skupnosti in vsakodnevna reprodukcija nacije

Narodi in nacije nikakor niso tako samoumevni, kot se nam zdijo – ne gre za neke naravne danosti, ampak za precizen splet okoliščin, ki je pripeljal do tega, da si je bilo narod sploh mogoče zamišljati, kar velja tudi za slovenski narod. Zgodovinsko vzeto si je bilo »narode mogoče zamišljati le tedaj, ko (in samo tam, kjer) so tri temeljne in zelo

stare kulturne koncepcije izgubile svojo aksiomatsko oblast nad človekovim duhom« (Anderson 2003, 45).

Prva od teh kulturnih koncepcij se nanaša na svete jezike, ki so delovali kot faktor oblikovanja skupnosti, kjer se posamezni člani počutijo povezani med seboj, sveti jezik pa naj bi jih povezoval z nadzemljskim redom (Anderson 2003, 21). V Evropi so se v času reformacije vedno bolj razvijali domači jeziki, medtem ko je latinščina kot sveti jezik izgubljala pomen.

Druga pomembna kulturna koncepcija je bilo dinastično kraljestvo, pri katerem je legitimacija prihajala od boga (Anderson 2003, 28). Družba je bila v tem primeru naravno organizirana okoli in pod isto oblastjo visokih centrov – monarhov, ki so bili ločeni od drugih človeških bitij. Ta ureditev je zahtevala hierarhično in centripetalno ureditev skupnosti (Anderson 2003, 45).

Tretja pa je bila ideja časovnosti, pri čemer je treba povedati, da so v srednjem veku popolnoma drugače razumeli čas v primerjavi s tem, kako ga razumemo danes; »srednjeveški krščanski um ni zmožal predstavljati zgodovine kot neskončne verige vzrokov in posledic, niti ni znal sedanjosti videti ločeno od preteklosti« (Anderson 2003, 32–33). To idejo hkratnosti počasi nadomesti ideja praznega, homogenega časa (Benjamin), »v katerem je hkratnost tranzverzalna, preči čas in je označena /.../ s časovnim ujemanjem; merjena je z uro in koledarjem« (Anderson 2003, 34). Pri tem sta bili pomembni dve formi zamišljanja: roman in časopis. Roman je vpeljal sintagmo 'medtem, v tem času', kar nakazuje, da se z akterji v romanu nekaj dogaja v istem času in to predstavlja novost v zamišljanju sveta. »Predstava družbenega organizma, ki se koledarsko pomika skozi homogeni, prazni čas, je ravno analogna s predstavo naroda kot trdne skupnosti, ki se enakomerno giblje skozi zgodovino« (Anderson 2003, 35). Časopis po drugi stani oblikuje neko posebno obliko zamišljanja: vsak bralec časopisa se dobro zaveda, da se »istega obreda hkrati z njim udeležijo tisoči ljudi, za katere ve, da obstajajo, a jih še zdaleč ne pozna« (Anderson 2003, 45). Ta obred se obnavlja vsak dan, vedno ob vsakem branju časopisa. Tudi dokumentarni filmi mentalno povežejo tisoče ljudi, ki se enakočasno znajdejo pred televizijskimi ekrani in gledajo filme o nastanku njihove nacije.

Vse te temeljne spremembe pa so zarezale globoko razpoko med kozmologijo in zgodovino; spremembe v načinu umevanja sveta so povzročile, da si je bilo sploh mogoče 'misliti' narod. »Ni torej presenetljivo iskanje /.../ novega načina, ki bi smiselno povezal bratstvo, moč in čas. In nič ni tega prizadevanja pospešilo bolj in plodneje od tiskarskega kapitalizma, ki je vse večjemu številu ljudi omogočil, da so se povezali z drugimi in začeli razmišljati o sebi na povsem nov način« (Anderson 2003, 46).

V današnjem svetovnem političnem redu je demokratična država postala norma. Francis Fukuyama pravi, da »danes ni ideologije, ki bi bila v poziciji, iz katere bi lahko kljubovala liberalni demokraciji in ni drugega legitimnega principa kot suverenost ljudi« (Billig 2004, 93). Tako je zavest o narodu in naciji bila proizvedena, ampak da se narodi in nacionalne države 'v uporabi' še danes, morajo obstajati tudi določene prakse, s katerimi se ta zavest reproducira, obstajati mora določen konsenz ljudi. Tako Ernest Renan pojmuje nacionalno eksistenco kot 'dnevni plebiscit', pri čemer seveda ne gre dobesedno za dnevni plebiscit – ne gre za to, da se državljani dan za dnem zavestno odločajo, da se bo njihova nacija nadaljevala. »Po drugi strani pa se reprodukcija nacije ne dogaja magično. Za to so bolj kot zavestne izbire ali kolektivne akcije potrebne banalne prakse« (Billig 2004, 95). Iz tega Renan izpelje, da je nacija izbrana, ne naložena; saj če bi zavrnilo idejo nacionalnosti (nationhood), bi cel sistem nacionalnih skupnosti propadel (Billig 2004, 95). Te prakse banalnih nacionalizmov, kot jih imenuje Michael Billig, reproducirajo vsak narod posebej, posledično pa ohranjajo tudi *status quo* celotnega svetovnega reda kot takega. Pri tem je pomembno izpostaviti to, da je večina teh praks že tako integriranih v naše življenje, da se jih niti ne zavedamo.

Množični mediji pripomorejo k ohranjanju *statusa quo*, med njimi tudi dokumentarni filmi o osamosvojitvi Slovenije. Skupaj z dnevnimi novicami in letnimi proslavami nas spominjajo na naš boj in težko izbojevano državo, ki si je pridobila mesto v svetovnem redu nacionalnih držav. Tovrstni dokumentarni filmi 'podaljšujejo življenje' nacije in pripomorejo k njeni vsakodnevni reprodukciji.

3.2 Nacionalna identiteta

Identiteta združuje koncept istosti in koncept razločevalnosti, združena pa predstavljata konsistentnost oziroma kontinuiteto v času (Ule 2000, 2–3). Pokažeta se dve pomembni

karakteristiki: podobnost in razlika. Identiteta je potemtakem »način, na katerega se posamezniki ali kolektivitete razlikujejo v primerjavi z drugimi posamezniki ali kolektivitetami« (Ule 2000, 3). Pripadnost, ki sloni na identiteti, se izraža predvsem z življenjskim stilom, šegami in navadami, ki se skupinsko določajo, jezikom, komuniciranjem in kolektivnim spominom (Južnič 1993, 140). Kolektivni spomin je pomemben, kot ugotavlja tudi Južnič, ker »veže generacije in utrjuje prepričanje o trajanju skupine oziroma o njeni zgodovinski kontinuiteti« (1993, 140).

Nacionalna identiteta je seveda ena od identitet, ki sestavljajo posameznika. Če se opremo na Južniča, nacionalna identiteta označuje lastnosti določene nacionalne skupnosti. »/O/bčutenje pripadnosti nacionalni entiteti« (Pušnik 1999, 799) pa je nacionalnost, kot izpostavi Maruša Pušnik. Nedvomno je nacionalna identiteta tudi zamišljena, saj je povezana s pojmom nacije.

Diskurzivni pristop izpostavlja sam proces pri nastajanju identitete. Tako naj bi bila identiteta predvsem konstrukt, ki ni nikoli končan (Hall 2003, 2). To je predvsem zato, ker so vse človeške identitete socialne identitete, ki so socialno konstruirane – vezane so na pomen, ki ni esencialna lastnost besed ali stvari (Ule 2000, 3) in niso neka naravna ali biološka danost. Posledično je tudi kulturna identiteta, ki jo pridobimo s socializacijo – ki poteka preko družine, vrstnikov, šole, pa tudi preko množičnih medijev; vedno je v procesu in ni nespremenljiva, čeprav je njena funkcija ohranjanje »nespremenljive ‘enosti’ oziroma kulturne pripadnosti, kljub vsem drugim površinskim razlikam« (Hall 2003, 4), iz česar razumemo, da je tudi nacionalna identiteta družbeni konstrukt.

Gellner, ki poskuša razkriti povezavo med nacionalizmom in narodom, zanimivo ugotavlja, da nacionalizem tako ni »prebujenje narodov in njihove samozavesti: nacionalizem izumlja narode, kjer jih ni« (v Anderson 2003, 15). S tem odkrito in malo grobo pove, da pri nacionalizem ne gre za to, da so bili narodi latentni in da niso še imeli oblikovane svoje lastne zavesti; ne gre za to, da so nekje spali in vse, kar je bilo potrebno, je bilo to, da jih prebudimo – ne, narode je bilo preprosto potrebno izumiti, pri tem pa so prikazani v luči naravnega stanja stvari, so neka naravna tvorba. Enako velja za slovenski narod – potrebno ga je bilo izumiti, čeprav državljani verjamejo v njegovo ‘naravnost’.

Dokumentarni filmi pomagajo ohranjati občutek pripadnosti in resničnosti naroda, saj kot pravi Tajfel, bo nacija obstajala samo, če bo skupina ljudi samo sebe čutila, da je nacija (Billig 2004, 66). Pri gledanju dokumentarnih filmov pa gledalci in gledalke dobijo občutek povezanosti v skupnost in posledično skupnost čutijo kot resnično in legitimno formacijo.

Nacionalne identitete, ki se oblikujejo v procesih komuniciranja, so po Hallovem mnenju proizvedene v specifičnih zgodovinskih okoliščinah ter diskurzivnih formacijah in praksah ter tako nastajajo v delovanju specifičnih načinov moči, zaradi česar so proizvod delanja razlik in izključitev (2003, 4). Tudi Billig pravi, da »zamišljanje ‘naše’ skupnosti obsega implicitno ali eksplicitno zamišljanje ‘njih’, od katerih se ‘mi’ razlikujemo« (2004, 66) – *nas* tako nikoli ne bi bilo, če ne bi bilo tudi *njih*. Če vzamemo primer slovenske osamosvojitve, je bilo potrebno razlikovati *nas* – Slovence in *njih* – ‘Balkance’. Pri razlikovanju *nas* in *njih* se določena skupina vedno usmerja k proizvajanju pozitivne lastne identitete: »skupine se primerjajo z nasprotnimi skupinami, pri čemer iščejo tiste dimenzije primerjave, s katerimi se bodo same dobro počutile« (Billig 2004, 66). Tako so, recimo, Slovenci v dokumentarnih filmih predstavljeni kot dobri in racionalni, medtem ko so pripadniki drugih republik nekdanje Jugoslavije predstavljeni kot slabi, iracionalni in nasilni.

3.3 Ohranjanje spominskega skladišča naroda z dokumentarnofilmskimi reprezentacijami preteklosti

V ospredju spominskega skladišča vsake skupine so »spomini na dogodke, ki zadevajo največje število njenih članov in ki so rezultat bodisi njenega lastnega življenja bodisi odnosov z najbližjimi skupinami, ki so najpogosteje v stiku z njo« (Halbwachs 2001, 46). Torej narodi ne samo, da morajo obstajati kot zamišljene skupnosti, ustvariti morajo tudi svojo zgodovino oziroma svojo samointerpretacijo (Billig 1995, 70). Posledica tega je, da bodo imele narodne zgodovine posebne trenutke, določene dogodke, »v katerih je videti, da junaki in junakinje izstopajo iz banalnega napredka koledarskega časa« (Billig 2004, 70). Slovenska osamosvojitve in osamosvojitvena vojna sta dogodka, v katerih junaki – od politikov do navadnih državljanov, ki so pripomogli k samostojni državi – izstopajo iz banalnega napredka časa oziroma tako je videti v dokumentarnih filmih. Walter Benjamin zanimivo pripominja, da je zgodovina

»vedno zgodba zmagovalcev, ki slavi njihove zmage« (Billig 2004, 71). Pri slovenski osamosvojitvi so zmagovalci Slovenci, zato tudi dokumentarni filmi pripovedujejo in slavijo slovensko zmago. Pri tem, kot pravi Pušnik, »nacionalne kulture konstruirajo identitete, v katerih so predstavljeni pomeni nacije, s katerimi se lahko identificiramo« (1999, 799), ker »s tem, ko se spominjamo določenega dela preteklosti, ko ga naredimo za svojega v svojih spominih, ustvarimo neki občutek pripadnosti določeni skupini« (Pušnik 2006, 97). Nedvomno dokumentarni filmi o osamosvojitvi na subtilen način z vizualno retoriko in verbalizacijo konstruirajo identitete, s katerimi se pripadniki naroda identificiramo.

Ker so identitete vedno konstruirane znotraj diskurza in ne zunaj njega, je vsaka identiteta proizvedena v specifičnih zgodovinskih in institucionalnih okoliščinah, in sicer s specifičnimi diskurzivnimi formacijami in praksami (Hall 2003, 4), čeprav je najbolj odločujoč ravno hegemoni diskurz. Pri tem »lahko predpostavimo, da se člani neke nacije obnašajo v duhu kolektivnega spomina, ki ga utrjuje državna ideologija« (Pušnik 1999, 799). Patrick Hutton je mnenja, da so tej spomini institucionalizirani v imenu norm, ki jih favorizirajo državne ali družbene elite in dominantni diskurzi (Pušnik 2006, 96). Tudi Billig pravi, da »ideološka zavest nacionalnosti« vedno deluje v kontekstu moči, torej v kontekstu prevladujoče elite, ki zaobjema različne teme, ki so široko razširjene kot splošen zdrav razum« (2004, 4). Diskurzi pa so podvrženi spremembam, recimo z zamenjavo politične opcije v državi; nastanek nove države pa je zelo velika sprememba, s katero se nedvomno spremenijo diskurzi določene skupine.

Kot pravi Maruša Pušnik, so spomini »osnova pri ustvarjanju nacionalnih skupnosti« (2006, 96), medijski diskurz pa igra pomembno vlogo pri nastajanju in ohranjanju kolektivnega spomina nacije, »saj ponuja in vzdržuje prototipične osebe, dogodke, mite, krepi ceremonije in rituale, v katerih posamezniki sodelujejo kar na svojih domovih« (Pušnik 1999, 799). Vsak dan se državljani povežejo med seboj v zamišljeno skupnost kot gledalci pred televizijskim ekranom ali bralci novic. Pri tem so večinoma nevede podvrženi nekemu določenemu diskurzu, ki je največkrat produkt dominantne ideologije. Mediji tako delujejo kot vsakodnevni opomniki, s katerimi nas konstantno opominjajo o naši pripadnosti določeni naciji, to pa je tako domače in kontinuirano, da ga zavestno sploh ne zaznamo kot opominjanje (Billig 2004, 8). Ravno zato jih Billig

tudi poimenuje 'banalni nacionalizmi', saj so tako vsakodnevni in rutinski, da jih praktično ne opazimo.

Danes pravzaprav ni več potrebno gledati dnevnih novic, da bi slišali, kako nas naslavljajo s 'Slovenci', saj to doživimo že pri vsaki slovenski oddaji. In vsakič se naš občutek pripadnosti krepi. Če pa pogledamo dokumentarne filme o osamosvojitvi, ugotovimo, da čeprav nas ti ne opominjajo vsakodnevno, imajo vseeno pomembno vlogo pri prikazovanju izbranih zgodovinskih dogodkov – osamosvajanju Slovenije – ki se še bolj usidrajo v kolektivni spomin in tako utrjujejo nacionalno pripadnost Slovencev. Preko teh dokumentarnih filmov lahko tako ugotovimo, kako se Slovenci preko specifičnih dogodkov predstavljamo sami sebi, posredno pa tudi, kako predstavljamo državljane nekdanje skupne Jugoslavije.

4 REPREZENTACIJA IN DOKUMENTARNI FILM

Pri preučevanju medijev in medijskih tekstov ne moremo mimo pojma reprezentacije, saj je pri preučevanju pomenov, ki jih ustvarjajo množični mediji, bistven ravno njen pomen. Reprezentacija v splošnem pomeni, da nekaj predstavlja nekaj drugega. Brez tega se danes ne bi mogli sporazumevati o neki stvari, ki ne bi bila prisotna med komunikacijo. Pri opredelitvi reprezentacije pa gre Hall še korak naprej in pravi, da »reprezentacija povezuje pomen in jezik s kulturo« (2004, 35), s tem pa je želel povedati, da »reprezentacija proizvaja pomene prek jezika« (2004, 36), pomeni pa so povezni s specifično kulturo. Pri tem nima v mislih jezika kot ozko lingvističnega pisanega in govorjenega sistema znakov; lahko je »kateri koli zvok, beseda, podoba ali predmet, ki funkcionira kot znak in ki je skupaj z drugimi znaki organiziran v neki sistem, ki lahko vsebuje ali izraža pomen« (Hall 2004, 39). Tudi dokumentarni filmi predstavljajo vrsto jezika, saj gre za sistem znakov, s katerimi izražamo pomene.

Stuart Hall nam predstavi tri pristope k razlagi, kako deluje reprezentacija, vendar si je za našo analizo smiselno ogledati predvsem tretjega, *konstruktivističnega*, ki pravi, da niti stvari same na sebi niti posamezni uporabniki jezika ne morejo sami utrditi pomena v jeziku. Stvari tako »ne pomenijo, pač pa mi sami *konstruiramo* pomen z uporabo reprezentacijskih sistemov (konceptov in znakov)« (Hall 2004, 46). Tako pomene materialnega sveta ustvarjamo preko specifičnih kulturnih okoliščin (Sturken in

Cartwright 2001, 13), saj v stvareh in ljudeh ni nobene 'esence' ali bistva, ki jih dela to, kar so (Burr 1995, 5). Vivien Burr pravi, da se pomeni konstruirajo z dnevnimi interakcijami med ljudmi in so posledica specifičnih kulturnih in zgodovinskih kontekstov (1995, 4). Razmerje med konceptom, znakom in predmetom v naravi je določeno arbitrarno, kar velikokrat pozabimo pri *ikonskih znakih*, ko so vizualni znaki in podobe zelo podobne predmetom, na katere se nanašajo (Hall 2004, 39–40). Vendar gre tudi v tem primeru za znake, ki so s koncepti povezani preko *kodov* in *konvencij*, ki smo jih pridobili v določeni kulturi (Sturken in Cartwright 2001, 14). Znan primer je slika 'Prevara podob' ('La trahison des images') slikarja Renéja Magritteja, na kateri je naslikana pipa, pod njo pa je napis »To ni pipa« (»Ceci n'est pas une pipe«). Z njo je avtor, kot pravita Sturken in Cartwright, skušal izzivati in prelomiti pravila sistemov reprezentacije (2001, 14–15). Ob sliki se sprva nasmehnemo, saj je videti, kot da gre le za šalo: seveda gre za podobo pipe, kaj pa drugega. Kasneje pa se zavedamo tega, kar smo ugotovili že na začetku – gre za podobo pipe – in tako ima avtor prav: te pipe ne moremo uporabiti v resničnem življenju. Arbitrarnost pa se še bolj opazi pri *indeksičnih znakih*, med katere uvrščamo govorjene in pisane znake (Hall 2004, 40). Dokumentarne filme tudi uvrščamo med ikonske znake, ki nam posreduje posnetke o nekem dogodku prek zgodbe in pri tem ne gre za realnost samo. V dogajanje smo torej postavljeni le navidezno.

Jezik je prvi sistem reprezentacije, drugi pa je *konceptualni zemljevid*, v katerem »so koncepti organizirani, urejeni in klasificirani v kompleksne medsebojne odnose« (Hall 2004, 38), po načelih podobnosti in razlik, zaporedja, vzročnosti itd. (Hall 2004, 37–38). Seveda imamo ljudje različne konceptualne zemljevide, zelo verjetno kar vsak svojega, vendar v osnovi velja, da imajo pripadniki določene kulture vsaj okvirno enake konceptualne zemljevide. To pravzaprav pomeni, da pripadamo isti kulturi; »ker si svet razlagamo na približno podoben način, lahko zgradimo skupno kulturo pomenov in tako konstruiramo družbeni svet, v katerem skupaj bivamo« (Hall 2004, 38). Zato te skupne konceptualne zemljevide prevedemo v skupni jezik in skupne znake, da si lahko izmenjujemo pomene (Hall 2004, 39), pri tem pa s pomočjo *koda* pomen tako močno utrdimo, da se nam sčasoma zdi naraven (Hall 2004, 41–42). Ravno prek skupnih konceptualnih zemljevidov lahko Slovenci razumemo dokumentarnofilmske reprezentacije relativno enotno, kar sploh omogoča identifikacijo z narodom.

4.1 Semiološki pristop k analizi dokumentarnih filmov

Dokumentarni filmi so vrsta kulturne reprezentacije, s katero si Slovenci posredujejo določene pomene. Da bi razbrali pomene, ki so v njih predstavljeni, moramo izbrati enega izmed primernih pristopov k analizi. Eden od utemeljiteljev moderne semiotike je bil Ferdinand de Saussure, saj njegov model znaka predstavlja izhodišče v semiotični analizi. Saussure razvije splošen pogled na reprezentacijo in njegova teorija postane osnova francoskemu strukturalizmu (Hall 2004, 51). Saussure je podal dvodelni model znaka, ki je vsota označevalca in označenca, pri čemer je *označevalec* materialni izraz znaka oziroma tisti fizični del znaka, ki ga zaznamo (akustični, vizualni, vonjalni ali okušalni), *označenec* pa je mentalni koncept, ki se ga naučimo povezovati z določenim predmetom (Lacey 2006, 57) – pomen, vsebina oziroma koncept znaka. Saussure je poudarjal arbitrarno naravo lingvističnega znaka (Hall 2004, 51), kar pomeni, da med označevalcem in označencem ni naravnega odnosa ter nobene podobnosti, povezana sta zgolj po jezikovni konvenciji.

Saussure je veliko pozornosti posvečal tudi *binarnim nasprotjem*, kar ga je pripeljalo do pomembne ugotovitve, namreč te, da če želimo, da označevalci proizvedejo pomen, morajo biti organizirani v *sistem razlik* (Hall 2004, 52). Poleg tega pa je jezik kot govorico 'nacionalne' jezikovne skupnosti – *langage* – razdelil na dva dela, *la langue*, ki zaobjema splošna pravila in kode in zato velja za družbeni del jezika in *la parole*, ki se nanaša na partikularna govorna, pisana ali risana dejanja, torej dejanski govor, pisanje itd. (Hall 2004, 53–54) Jezik kot sistem in govor delujeta hkrati, saj bi lahko rekli, da dokler jezika ne uporabimo v govoru, ne obstaja (Barthes 1990, 144).

Barthes, ki se je zgledoval predvsem po Saussurjevi teoriji, je semiotični pristop, torej koncepte označevalca, označenca, arbitrarne narave znaka in razliko med *langue* in *parole*, prenesel na 'branje' popularne kulture – od filma, oglaševanja, revij, časopisov, fotografij do mode. Te produkte popularne kulture je obravnaval kot »znake, kot jezik, s pomočjo katerega sporočamo pomen« (Hall 2004, 56).

Seveda so tudi dokumentarni filmi kulturni predmeti, ki izražajo določene pomene, pri tem pa uporabljajo več sistemov znakov: poleg govornega ali pisanega jezika, uporabljajo tudi vizualni jezik podob, jezik zvoka, osvetlitve itd.

Ker se pomen neprestano spreminja, ga moramo kot uporabniki jezika znati interpretirati. Barthes tako razlikuje pojma denotacije in konotacije, ki opisujeta odnos med označencem in označevalcem. *Denotacija* je preprosta, temeljna opisna raven, o kateri obstaja širši družbeni konsenz o pomenu (Hall 2004, 59) – gre torej za tisto, kar je objektivno predstavljeno in je z lahkoto prepoznano in identificirano. *Konotacija* je raven, ko dobi znak dodatni pomen – »tu začnemo zaključene znake interpretirati v smislu širših področij družbene ideologije« (Hall 2004, 59). Znak prve ravni postane na drugi ravni označevalec za mitološki znak – mit v njem vidi povsem enako surovo gradivo, ki pridobi status golega jezika (Barthes 1984, 114). Tako Barthes nadgradi de Saussurovo definicijo znaka s tretjim nivojem pomena – z *mitom*, ki predstavlja zgodbo, s katero si kultura razlaga realnost. Prenesena raven pomena ne more obstajati brez prve ravni, to je dobesebnega pomena. Konotativni pomeni so ponavadi zabrisani, večpomenski in lahko tudi dvoumni. Barthes imenuje prvo raven *language-objekt* ali *jezik-objekt*, kjer gre za način reprezentacije, mit pa poimenuje »*metajezik*, saj gre za drugi jezik, v katerem govorimo o prvem« (Barthes 1984, 115). Označenec drugega reda, ki ga Barthes poimenuje *koncept*, je zgodovinsko pogojen, kar pa je vanj vloženo, ni toliko resnično; gre bolj za neko znanje ali vedenje o resničnem, to zanje ali vedenje pa je dokaj nejasno (1984, 120).

Pri tem je konceptov seveda veliko manj kot označevalcev, to ponavljanje koncepta skozi različne oblike pa je dragoceno, saj nam pomaga dešifrirati mit (1984, 120). Že samo dokumentarnih filmov o slovenski osamosvojitvi je več, kaj šele če temu prištejemo vse druge medijske tekste, ki izražajo ta isti koncept – prevlada demokracije nad diktaturo, liberalnega kapitalizma nad komunizmom in suverenost naroda nad ukleščenostjo v tuji državi. Miti tako naturalizirajo pomene in koncepte, saj spreminjajo kulturo v naturo. Ne smemo pa pozabiti, da so to kulturno in zgodovinsko določeni koncepti in tako se kmalu znajdemo pri zmagovalcih, ki pišejo zgodovino – v primeru Slovenije gre za novo demokratično in politično elito, slovenske predstavnike, ki so zamenjali jugoslovansko oblast. Znak pa dobi ideološki pomen, saj je zanj sfera konotativnih pomenov pravzaprav sfera mitologije ali ideologije. Tudi funkcija koncepta je ideološka, saj je demokracija v novi državi – in osamosvojitve, ki je to demokracijo omogočila – koncept, ki ga politične elite reproducirajo in tako ohranjajo legitimnost. Pomene v tem primeru ustvarjajo množični mediji, ki so za večino ljudi glavni vir pridobivanja informacij in odkrivanja pomenov.

4.2 Filmski jezik

Primerjava filma z jezikom oziroma govorico ne preseneča: že David W. Griffith in Sergej Eisenstein sta film primerjala s pisavo, tezo o filmski govorici pa so prvi formulirali ruski formalisti. Roland Barthes pa med jezik šteje vse »tiste sisteme, iz katerih lahko izbiramo in kombiniramo elemente, da bi komunicirali« (Turner 2000, 52).

Francoski filmski teoretik Christian Metz je poskušal v filmski teoriji poiskati 'dvojnika' konceptualne vloge *langue – jezika kot sistema*. Vodilo ga je vprašanje, ali je film *jezik kot sistem* ali je *jezik kot govorica*. V svojih zgodnjih delih je prišel do zaključka, da je film jezik kot govorica in ne jezik kot sistem, saj je zadnji predviden za dvosmerno komunikacijo, film pa to ni. Kot drugi razlog navaja, da ne more biti sistem, ker ne temelji na arbitrarnem znaku, ki bi bil enakovreden jezikovnemu arbitrarnemu znaku; ker gre pri filmu za mehansko reprodukcijo, vzpostavi ta drugačen odnos med označevalcem in označencem (filmska podoba psa temelji na podobnosti in ne na arbitrarnosti realnega psa). Tega prepoznavanja smo sposobni, ker smo usvojili določene *kode* in *konvencije*, ki nam pomagajo 'prebrati' pomen (Sturken in Cartwright 2001, 14). To pa ne pomeni, da je koncept znaka kot tudi označenca in označevalca nepomemben za film (Stam in drugi 2002, 33–34). V skladu s tem Metz definira film kot *govorico brez jezika*, se pravi kot način pomenjanja, ki se je razvijal v procesu narativizacije.

Metz je obravnaval sintagmatiko, tj. razporejanje slik v berljivo zaporedje in v filmskem kadriranju in montaži razloči osem tipov sintagem, ki tvorijo t. i. 'veliko sintagmatiko':

- *neodvisen filmski posnetek* predstavlja en posnetek, ki je jasno ločen in brez tesne povezave s sosednjimi posnetki; deli se na sekvenco enega posnetka in štiri tipe vložkov;
- *paralelna sintagma* je sestavljena iz več kot enega filmskega posnetka, je nekronološka in temelji na alternaciji. Prepleta dva motiva brez jasnega časovnega ali prostorskega razmerja med njima;
- '*oporna*' *sintagma* je sestavljena iz kratkih prizorov, danih kot tipični primeri določenega reda (realnosti), ampak brez časovnega zaporedja. Ponavadi so

urejeni v okviru določenega koncepta in za razliko od paralelne sintagme ne temelji na alternaciji;

- *opisna sintagma* je kronološka in je sestavljena iz več filmskih posnetkov. Predstavlja zaporedno prikazane objekte, pri čemer napeljuje na časovno sobivanje (uporablja se na primer za predstavitev neke akcije);
- *alternativna sintagma* sestavlja več kot en filmski posnetek, je kronološka, zaporedna in nelinearna (zaporednost jo naredi pripovedno/ narativno sintagmo);
- *prizor* ravno tako sestavlja več kot en filmski posnetek, je kronološki, zaporedni in linearen. Prizor nudi prostorsko-časovno kontinuiteto, kjer ne občutimo pomanjkljivosti ali prekinitev;
- *epizodična sekvenca* je kronološka, zaporedna in linearna, ampak ne nepretrgana in ponavadi jo sestavlja več kot en filmski posnetek. Gre pravzaprav za serijo kratkih epizod, ki so ponavadi ločene z optičnimi napravami in včasih združene z glasbeno spremljavo;
- *običajna sekvenca* je kot epizodična sekvenca kronološka, zaporedna in linearna in pretrgana, za razliko od prve, pa običajna sekvenca razvije bolj ali manj kontinuirano akcijo.

(Stam in drugi 2002, 40–45)

Čeprav je Metzova shema dokaj nejasna in je določene tipe sintagme med seboj težko razločevati, pa vsaj napelje k razmišljanju, katere različne prostorske in časovne možnosti artikulacije obstajajo znotraj fikcijskih filmov (Stam in drugi 2002, 48). Tako naj bi med veliko sintagmatiko in posameznimi filmi obstajalo podobno razmerje kot med jezikom, ki ima omejeno množico pravil, in govorom, ki ima praktično neskončno množico za artikulacijo jezika.

V delu *Jezik in film* Metz zastavi semiologijo kot deskriptivno znanost o filmski govorici, ki jo definira kot kombinacijo heterogenih kodov in s tem terminom nadomesti veliko sintagmatiko. Seveda kot vsak sistem reprezentacije pa tudi filmi vsebuje kode; tako je Metz ugotovil, da večina kodov je stalnih v večini filmov oziroma v vseh filmih. Kakorkoli pa, za razliko od jezika, film nima 'glavnega koda', ki bi nastopil v vseh filmih (Stam in drugi 2002, 48). Turner kode v filmih opredeli kot nekakšne bližnjice oziroma metode ustvarjanja družbenih ali narativnih pomenov. Konvencije pa opredeli kot zbirko pravil, ki jih občinstvo sprejme in ki nam omogočijo, da spregledamo

pomanjkanje realizma (2000, 56). Lacey v navezavi na realizem pravi, da so »vse reprezentacije rezultat konvencij, proizvedenih v določenem času in prostoru«, in so posledično determinirane z dominantno ideologijo (2006, 189). Narativne in reprezentacijske konvencije pa sestavljajo žanre (Turner 2000, 57) – tako se tudi naučimo, kaj je dokumentarni film in kaj lahko od njega pričakujemo. Poleg tega nam filmske konvencije dajo videz ‘resničnosti’ in ‘dokumentarnosti’, ki naj bi opredeljevale dokumentarne filme, saj se jih gledalci naučimo ‘brati’ kot take.

4.3 Filmski označevalni sistemi

Pomembno vlogo pri ‘branju’ filmskih tekstov igrajo označevalni sistemi. Turner pravi, da je najkompleksnejše opravilo pri proizvodnji filma uporaba same *kamere*, pri tem je pomembno, kakšen, če sploh, filmski trak se uporabi, kot kamere, globina polja ostrine, format posnetka, premikanje in kadriranje (2000, 59). Osrednjega pomena je seveda postavitve kamere in predstavlja najočitnejšo izmed praks in tehnologij, ki prispevajo k ustvarjanju filma (Turner 2000, 60). Odkar obstajajo tudi barvni filmi, imajo barvni in črno-beli posnetki vsak svoje pomene, saj so vključeni v različne nize konvencij; črno-beli filmski trak pogosto uporabljajo za označevanje preteklosti, vendar se je vseeno treba zavedati, da nekoč niso imeli drugega filma in ga zato v določenih dokumentarcih uporabijo kot edino gradivo, ki ga imajo na voljo (Turner 2000, 59). Veliko pomenov lahko oblikujejo tudi koti kamere, saj če kamera gleda na subjekt navzdol, je v premoči in obratno. Horizontalni premik kamere, ki imitira premikanje oči opazovalcev, ki pregledujejo okolico, je ponavadi v navezavi z glediščem lika (Turner 2000, 60–61).

Drugi označevalski sistem je *filmska osvetlitev*. Eden glavnih namenov je proizvajanje ekspresivnosti, ki ustvarja vzdušje ali prispeva k elementom naracije, kot sta lik ali motivacija (Turner 2000, 64). Drugi namen je proizvajanje realizma, ki je najbolj splošen in najmanj očiten namen osvetlitve (Turner 2000, 64).

Čeprav se vlogi *zvoka* v filmu posveča malo pozornosti, je ta vseeno pomemben, saj veliko pripomore k narativni funkciji. Diegetski zvok – zvok, ki ga motivirajo dogodki ali dejanja v filmu, ki so vključeni v naracijo – je torej del posnetka in zato veliko prispeva k iluziji resničnosti (Turner 2000, 66). Čeprav je glasba uporabljena kot nerealističen zvok, kljub temu igra pomembno funkcijo, saj, kot pravi Simon Firth,

»ojača razpoloženje ali vzdušje in poskuša izraziti 'čustveni pomen' prizora« (Turner 2000, 67), s tem pa mu doda čustveno teksturo, ki filmu sicer manjka (Turner 2000, 67). Po Firthovem mnenju imata glasba in podoba veliko skupnega, saj oba občinstvo razume iracionalno, čustveno in individualno. Zanimivo je, da filmska glasba 'občuti za nas', saj nas glasbeno vzdušje opozori, kdaj se dogaja pomemben moment, zraven pa namiguje, kaj moramo ob tem čutiti (Turner 2000, 68). Podobno ugotavlja tudi Naško Križnar, saj pravi, da je glasba »že sama po sebi komentar« (1999, 47), ker spremlja ritem, pomen in občutenje (Križnar 1999, 47). Glasba igra pomembno vlogo tudi pri identifikaciji, ker se gledalci ne identificiramo s samimi filmskimi igralci, ampak z njihovimi čustvi, ki so nakazana z glasbo (Turner 2000, 68). Polet tega pa lahko pripomore tudi k nacionalni identifikaciji; državne himne in narodne pesmi lahko prispevajo k reprezentiranju nacionalne skupnosti tako v filmu kot med občinstvom (Turner 2000, 68), kar opazimo tako v dokumentarnem filmu *Slovenija na barikadah* kot filmu *Rojstvo naroda*.

Mizanscena v splošnem zaobsega »vse, kar je v kadru« (Turner 2000, 69) in tako vključuje oblikovanje filmske scenografije in kostumov, razporeditev in premikanje likov, prostorskih odnosov ter postavitve predmetov, ki so pomembni za naracijo (Turner 2000, 69). Mizanscenske podrobnosti tako avtentizirajo filmsko konstrukcijo družbenega sveta (Turner 2000, 69).

Montaža se nanaša na konstruiranje odnosov med posnetki, pri čemer je pomembno, kako se posnetki izmenjujejo med sabo, recimo z nenadnim rezom, zatemnitvijo ali prelivom itd. (Turner 2000, 70). Pomen montaže je viden predvsem, ko je ta moteča in nenavadna, kar avtorji radi uporabijo, da dosežejo dramatični učinek. Po drugi strani pa 'nevidna' montaža, ki neopazno povezuje predhodne posnetke s sledečimi, ustvari vtis kontinuiranega časa in prostora, pri čemer se gledalcem zdi, da so se stvari dejansko zgodile tako, kot so prikazane v filmu (Turner 2000, 71). Pomembni so tudi hitrost, tempo ali ritem montaže, ampak se avtorji dokumentarnih filmov navadno izogibajo veliki količini rezov, saj ti ustvarjajo večji vtis konstruiranosti in realistični učinek se lahko zgubi (Turner 2000, 72).

Vse te majhne in na videz nepomembne stvari so pravzaprav ključne pri analizi, saj se preko njih proizvajajo pomeni. Čeprav so to vse elementi igranih filmov, jih lahko

uporabimo tudi pri dokumentarnih filmih, saj se dokumentarci v tem pogledu ne razlikujejo veliko od igranih filmov. Bill Nichols pravi, da se dokumentarci od igranih filmov ne »razlikujejo v njihovi konstrukciji kot teksti, ampak v reprezentacijah, ki jih delajo. V jedru dokumentarca je manj sama zgodba in njen imaginarni svet in bolj argument oziroma dokaz o zgodovinskem svetu« (v Lacey 2006, 32). Podobno pravi tudi Lacey, saj naj bi se po njegovem mnenju dokumentarec razlikoval od fiktivskega diskurza v svojem retoričnem izrekanju, da reprezentira resnični svet in ne pač katerikoli imaginarni svet (2006, 201). Tako je tudi Filip Robar Dorin, ki se opira na Zdenka Vrdlovca, mnenja, da dokumentarni film izhaja iz realnosti in prikazuje stvarne osebe v njihovih okoljih; sicer ne temelji na fiktivnem in izmišljenem scenariju, vendar tudi dokumentarni film ni brez 'koeficienta fikcije': »že zato ne, ker vsako snemanje, še tako 'neposredne realnosti' predpostavlja izbiro določenih snemalnih kotov in samega objekta filmanja, omejitev trajanja 'žive realnosti', posege, ki pomenijo preoblikovanje snemane realnosti« (Robar Dorin 2008, 199). Zanj tako realnost v dokumentarnih filmih ni nikoli »samo posneta, marveč je obenem (če ne predvsem) narejena« (Robar Dorin 2008, 199). Zato Darko Štrajn pravi, da so »dokumentarci tudi v klasični obliki /.../ navsezadnje igrani filmi, v katerih igralci pač izrecno ne igrajo vnaprej napisanih vlog« (2000, 106). Tako se moramo zavedati, da četudi vzamemo v zakup, da dokumentarec reprezentira resnični svet, se avtorji – režiserji – sami odločijo, kaj bodo snemali, nato pa še kako: konec koncev se avtor odloči, katere posnetke, s kakšnim kotom kamere, s kakšnim pogledom in osvetljava bo vključil v film, kakšen bo zvok pri tem (bo uporabil le diegetski zvok ali bo dodal še glasbo), kaj bo v mizansceni, kakšna bo montaža; vse to prispeva k pomenu, ki ga film posreduje gledalcem.

Sicer pa filmski tekst deluje kot edinstvena celota, kar je poudaril že Metz. Tako ima vsak film posebno strukturo, mrežo pomenov okoli katerega se sklada (Stam in drugi 2002, 50). Ali kot pravi Kolker, medijski tekst razumemo kot celoto, saj »je tekst povezana, omejena in razumljiva struktura pomena« (Kolker 1998, 12). Tekst je nekaj, kar vsebuje celoto dogodkov (podobe, besede, zvoke), ki so med seboj povezani oziroma v kontekstu, kar lahko predstavlja zgodbo ali pripoved oziroma naracijo. Vsi deli teksta se skladajo, ustvarjajo skupen cilj povedati nam nekaj (Kolker 1998, 12). Dokumentarni filmi so torej oblikovani kot medijski teksti, kot neke celote, ki nam posredujejo neko specifično zgodovinsko resničnost. In je pomembno tudi to, kako nam predstavljajo določeno zgodbo.

4.4 Identifikacija z mehanizmom reprezentacije

Melita Zajc ugotavlja, da so za učinkovitost filma, tudi dokumentarnega, bistveni gledalci in gledalke (1999, 107). To predpostavlja *teorija dispozitiva*, ki jo je razvil Jean-Louis Baudry, ki postavi dve ključni tezi (Zajc 1999, 107). Prva teza pravi, da se gledalci v kinu »pred vsem identificirajo z mehanizmom reprezentacije, šele po tem pa tudi z junaki filmske fikcije«, kar je po mnenju Zajčeve popolnoma enostavno – »če naj bi se s podobami na platnu identificirali, jih moramo najprej – kot smiselne, kot podobe tega, česar podobe naj bi bile – prepoznati« (1999, 107). Druga teza pa pravi, da »znameniti kinematografski učinek, 'učinek realnosti' (torej, da mi verjamemo v to, kar se dogaja, kar nam film kaže, da se dogaja na platnu), ni odvisen od predstavljenega, temveč od /.../ 'stanja subjekta'. /.../ Enostavno film ne simulira realnosti, temveč 'stanja subjekta' in to tako – s tem, ko se naslavlja na gledalce, na vsako gledalko in vsakega gledalca posebej« (Zajc 1999, 107).

To pa po ideji dispozitiva ni tako samoumevno: »Baudryjevo izhodišče je namreč kritika klasičnega zahodnega reprezentacijskega sistema«, čigar osnova je »mehanizem renesančne (linearne, monokularne) perspektive, v kateri je uporabljeno organizirano okrog ene same točke, bežišča, to pa podvaja gledišče« (Zajc 1999, 107). Po tem sistemu perspektive naj bi bila narejena »fotografska – in kasneje filmska in televizijska – kamera, ki naj bi, skupaj z načeli monokularne perspektive, prevzela tudi ideološko izhodišče, ki je vpisano vanjo, namreč idejo avtonomnega subjekta« (Zajc 1999, 107). Tako Paul Virilio postavi tezo, da v gledališču »vsak član občinstva v dvorani nujno vidi drugačno predstavo. V kinu pa ti isti gledalci vidijo natanko tisto, kar je pred njimi videla kamera, kjerkoli že sedijo; namreč isti film« (Zajc 1999, 107). To pa naj bi bila osnova teorije kinematografskega dispozitiva: »da film 'stanja subjekta' simulira tako, da predpostavlja enotno subjektno pozicijo; da vanjo tako rekoč na silo postavi sleherno gledalko in gledalca« in zato »v kinu vsi gledamo en in isti film« (Zajc 1999, 108).

Po drugi strani kmalu ugotovimo prav nasprotno: že najbolj običajen pogovor z drugimi gledalci filma nam da vedeti, »da je namreč vsak videl svoj film« (Zajc 1999, 108). To pa se, s tem ko gre za *enotenje* in *individualizacijo*, sklada tudi s Foucaultovim konceptom *dispozitiva oblasti*, po katerem naj bi vse fascinantne naprave in novodobni mehanizmi nadziranja posameznih družbenih skupin delovali tako, da posameznike v

skupini osamijo (Zajc 1999, 108). Mediji nas tako res povezujejo, vendar tako, »da se na nas naslavlja kot na posameznice/ ke« (Zajc 1999, 109). To je vidno tudi v primeru rab radiodifuzne televizije v Sloveniji, saj je »nacionalna televizija svoje gledalke in gledalce res povezala v andersonovsko imaginarno skupnost, a to tako, da jih je kot posameznice in posameznike osamila« (Zajc 1999, 109). Analizirani dokumentarni filmi so bili predvajani na RTV Slovenija in tako lahko razumemo, da imajo državljani kot subjekti v tem primeru predpisano subjektno pozicijo in lahko bi rekli, da so podvrženi mehanizmu nadzora.

4.5 Identifikacija preko naracije

Naracija je univerzalna in zato nas lahko to, kot pravi Turner, napelje na dva sklepa: prvi je ta, da je lahko naracija lastnost človeškega uma, kot recimo jezik, druga pa ta, da lahko naracija služi neki osnovni družbeni funkciji, kar jo naredi nepogrešljivo za človeške skupine (2000, 82). S tem se je veliko ukvarjal antropolog Claude Lévi-Strauss, ko je preko kulturnih mitov in primitivnih naracij ugotavljal, da je tem skupna funkcija, ki jo imajo do družbe; nasprotja in neenakosti, ki jih ni bilo mogoče razrešiti v pravem življenju, se namreč razrešijo v mitih na simbolni ravni preko binarnih opozicij (Turner 2000, 83). Ljudje tako v osnovi svet razumejo na podlagi binarnih opozicij, ki predpostavljajo nize vzajemno izključujočih kategorij, ki razdelijo svet (Turner 2000, 83).

Naracije so tako poleg tega, da »dajejo smisel svetu« (Turner 2000, 83) – kar je eksplicitno vidno v mitih in ritualih – tudi osnova identifikacije, saj omogočajo razlikovanje posameznikov in skupin. Pretekli dogodki pa se ravno preko zgodbe preoblikujejo v zgodovino.

Strukturalisti so delovanje naracije prenesli tudi na medijske tekste in tako se naracija poveže tudi z dokumentarnimi filmi. Tudi dokumentarni filmi osmišljajo svet: v primeru dokumentarnih filmov o osamosvojitvi osmišljajo novonastalo nacijo s pomeni, ki so postali pomembni šele z njenim nastankom.

Kot vsi filmi, so seveda tudi dokumentarci sestavljeni iz konfliktnih sil, zvestob in sistema vrednot. Problem pa je v tem, da navadno film izbere ali razreši le eno stališče, ki je predstavljeno v filmu (Turner 2000, 85). V našem primeru je to slovensko stališče,

medtem ko stališča in poglede drugih ne spoznamo. Zato je pomembno, da se zavedamo mitov, prepričanj in praks, ki so v določeni kulturi v prednosti, saj bodo tej miti in prepričanja zelo verjetno našli svojo pot v kulturne naracije, tudi v medijske tekste (Turner 2000, 89). Tako smo pa že na ravni diskurza, kjer je pomemben predvsem način, kako je zgodba povedana in reprezentirana (Turner 2000, 90).

4.6 Dokumentarni film kot posebna filmska zvrst

Pravzaprav lahko vsak film razumemo kot dokument, vsaj v smislu 'rezine nekega časa', saj če drugega ne, nam prikazuje vzdušje tistega časa in prostora, ko in kjer je bil posnet. Po drugi strani pa dokumentarni film v osnovi dojemamo kot posebno vrsto filma. Že od svojih začetkov se je želel razlikovati od igranega. Kot pravi Simon Popek, se je dokumentarec »zgodovinsko vzpostavil kot negacija določenega oziroma prevladujočega modela igranega filma in kot izziv 'radikalno drugačnega' filma« (1999, 7). Čeprav lahko kaj kmalu ugotovimo, da so prav prvi filmi bili obenem že dokumentarni. Brata Lumière sta namreč posnela film z naslovom *Odhod delavcev iz tovarne*, ki dejansko prikazuje delavce, ki zapuščajo tovarno. Ker je film kratek – traja samo 47 sekund – in ker delavci niso bili obveščeni o namenih bratov Lumière, se zgodi, da filmskega traku zmanjka prej, preden vsi delavci zapustijo tovarno in se vrata zapro. Zato so pri drugem poskusu snemanja tega prizora dali delavcem navodila, naj pohitijo, da ujamejo na filmski trak vse delavce in film se tako konča z zapiranjem vrat tovarne. Iz tega lahko sklepamo, da je bil prvi film posnet dejansko kot dokumentarec, medtem ko drugi že vsebuje režijo in vodenje igralcev (Labarthe 1999, 61).

Dokumentarni filmi se tako v splošnem nanašajo na tiste filme, ki naj bi govorili z 'žargonom' resničnosti oziroma z resničnimi podobami (Šprah 1999, 67). Tako lahko kot 'dokumentarna' »v najsplošnejših okvirih pojmujejo tista hotenja znotraj 'neigrane' filmske produkcije, ki so nastajala v odnosu do družbenih gibanj in socialnih statusov sočasne realnosti« (Šprah 1998, 10), pri čemer pa je dejansko drugotnega pomena, ali gre za resnične podobe, ki se pred objektivom odvijajo brez posredovanja avtorja/ režiserja, nekaj, kar bi se na enak način zgodilo tudi brez prisotnosti snemalne ekipe ali so stvari ustvarjene z uporabo igralcev, statistov ali drugih, ki nastopajo v filmu, ter trikov narativnega dramskega filma ali za nekaj vmes (Benson 2000, 13).

Če želimo ugotavljati odnos med dokumentarnim filmom in zgodovino, je smiselno pregledati načine dokumentarističnega reprezentiranja realnosti. Bill Nichols razvije strukturo štirih temeljnih dokumentarnih načinov reprezentacije realnosti, ki »pripadajo dialektiki, v kateri zaradi omejitev predhodnih oblik nastajajo nove oblike in v kateri se kredibilnost vtisa dokumentarne realnosti spreminja« (Nichols 1999, 9).

Razlagalni dokumentarec je nastal zaradi nezadovoljstva z zabavljaškimi lastnostmi igranega filma. Temelji na 'vsevednem' (Voice-of-God) komentarju, podobe pa služijo za ilustracijo ali kontrast (Nichols 1999, 9, 11). S poetičnimi perspektivami poskuša posredovati informacije o zgodovinskem svetu, pri čemer poudarja občutek objektivnosti in dobro utemeljene sodbe (Nichols 1999, 9, 11). Z jedrnatimi in emfatičnimi poudarki nam prihrani napor za analizo, »ker odstrani vsako referenco na proces, v katerem je vednost producirana in organizirana, zaradi česar je tudi sam podrejen historičnim in ideološkim procesom, o katerih govori film« (Nichols 1999, 12). Vednost je v tem primeru epistemološka v Foucaultovem smislu, kar pomeni, da »prevzema oblike nadosebne gotovosti, ki so skladne s kategorijami in koncepti, ki v določenem času in prostoru veljajo kot dane ali resnične oziroma so v skladu s prevladujočo ideologijo zdrave pameti« (Nichols 1999, 12). Ta način navadno vsebuje elemente intervjuja, ki pa so ponavadi odvisni od tega, kar hoče povedati vsevedni komentar kot glas avtoritete, ki organizira filmski tekst (Nichols 1999, 12). »Glasovi ostalih so vpleteni v tekstualno logiko, ki si jih podredi in jih usmerja; v glavnem so uporabljeni za podporo argumentu ali kot dokazni material za tisto, o čemer film govori. Njihova naloga je le ta, da prispevajo dokaze za zadevo nekoga drugega, in kadar je to dobro opravljeno /.../, naša pozornost ni usmerjena na način, kako filmski ustvarjalec uporablja priče, da nekaj dokaže, temveč na učinkovitost argumenta samega« (Nichols 1999, 13). Tako gledalec tovrstnih filmov pričakuje, da bo film stremel k rešitvi problema ali uganke (Nichols 1999, 13).

Observacijski dokumentarec, ki izvira iz razpoložljivosti bolj mobilne in sinhrono snemalne opreme in nezadovoljstva z moralizirajočo karakteristiko razlagalnega načina, omogoča, da na nevsiljiv način snema početje ljudi, ko se ti ne obračajo eksplicitno na kamero (Nichols 1999, 9). Tako poudarja nevmešavanje filmskega ustvarjalca – v svoji najčistejši obliki povsem opušča vsevedni komentar, glasbo, ki ne izvira iz samega prizora, mednapise in tudi intervjuje – in opušča nadzor nad dogodki, ki potekajo pred

kamero, pri tem pa s pomočjo montaže poudarjajo vtis živega in realnega časa (Nichols 1999, 14). Ta način pa je filmskega ustvarjalca »omejil na sedanost in zahteval distanciranje od samih dogodkov« (Nichols 1999, 10), zato tudi paradigma observacijskih filmov »ni razreševanje nekega problema, marveč izčrpno opisovanje vsakdanjika« (Nichols 1999, 14), s čemer dobimo vpogled v izkušnjo drugega in občutek neposrednega in neoviranega dostopa do sveta (Nichols 1999, 16).

Interaktivni dokumentarec je sicer povezan z isto mobilno snemalno opremo, vendar, kot že ime pove, gre v njem za večjo navzočnost filmskega ustvarjalca (Nichols 1999, 10). Ustvarjalci teh dokumentarcev so se namreč hoteli bolj neposredno zaplesti z ljudmi, ki so jih snemali, ne da bi pri tem uporabljali tehnike klasičnega razlagalnega načina. Tako so razvili različne stile intervjujev in filmski ustvarjalec je lahko s pomočjo prič in strokovnjakov poročal tudi o preteklih dogodkih, pri tem uporabljal tudi arhivske posnetke, s čemer se je ognil rekonstrukcijam dogodkov in vsevednemu komentarju (Nichols 1999, 10). Filmski ustvarjalec je tako lahko prevzel vlogo mentorja, udeleženca, tožnika ali provokatorja v odnosu do družbenih akterjev v filmu (Nichols 1999, 17). Interaktivni način poudarja pričevanje ali verbalno izmenjavo in podobe dokazovanja in tako se tekstovna avtoriteta »pomika proti rekrutiranim družbenim akterjem: njihovi komentarji in odzivi predstavljajo osrednji del argumenta filma« (Nichols 1999, 17). Glas filmskega ustvarjalca se tako naslavlja na družbenega akterja v filmu in ne na gledalca (Nichols 1999, 19). Interakcija pa pogosto vključuje tudi intervju, pri čemer se postavlja etično vprašanje, saj so intervjuji »oblika nehierarhičnega diskurza, ki izhaja iz neenakopravne razdelitve moči« (Nichols 1999, 18). Poznamo pa tudi 'maskirani intervju', kjer gre za obliko 'psevdomonologa', saj filmskega ustvarjalca ne vidimo in videti je, da film »neposredno prenaša misli, vtise in spomine posameznih prič na gledalca« (Nichols 1999, 22). Odsotnost filmskega ustvarjalca proizvede učinek povezanosti; »psevdomonolog naredi iz gledalca subjekt filmskega nagovora in izbriše prav tista posredovanja med ustvarjalcem, družbenim akterjem in gledalcem, ki jih interaktivni način sicer tako poudarja« (Nichols 1999, 22). Seveda zato gledalec interaktivnega dokumentarca pričakuje, da »bo priča zgodovinskemu svetu« (Nichols 1999, 22).

Refleksivni dokumentarec je nastal iz želje, da bi razkril same konvencije reprezentacije in tako postavil pod vprašal sam vtis realnosti, ki je za zgornje tri načine

neproblematičen (Nichols 1999, 10). V tem načinu je izpostavljen metakomentar filmskega ustvarjalca, ki nam ne govori toliko o zgodovinskem svetu kot o samem procesu reprezentacije (Nichols 1999, 23). Refleksivni dokumentarni filmi uporabljajo tehnike realizma zgolj zato, da jih prekinejo in razkrijejo kot samo tehnike (Nichols 1999, 23). Tako »refleksivnost poudarja epistemološki dvom« (Nichols 1999, 25). Vendar tudi refleksivni način ni popoln: zanimivo je, da je ena izmed 'čudnih praks' refleksivnega dokumentarca ta, »da le redko reflektira etična vprašanja, razen z vzdihom distanciranega relativizma, ki raje kritizira izbiro drugih, kot pa razmišlja o svoji lastni« (Nichols 1999, 24).

Po mnenju M. Renova ima dokumentaristični način reprezentacije štiri temeljne težnje oziroma retorično/ estetske funkcije dokumentarca. Prva funkcija je tako, *da posname, odkrije ali ohrani* in temelji na principu mimetičnosti, ki je sicer »lastnost filma nasploh, le da se v območju dokumentarnosti njegov ontološki status močno stopnjuje« (Šprah 2000a, 79). Druga funkcija dokumentarnega filma je, *da prepriča ali promovira*, kjer ne gre za vprašanje resnice realnosti, temveč za politično mobilizirano retoriko o Resnici, ali, z Griersonovimi besedami, za 'kreativno obravnavanje resnice' (Šprah 2000a, 79). Tretja funkcija je, *da analizira ali razišče*, kjer se dokumentarec ukvarja s pomembnimi vprašanji vseh oblik ne-fikcionalnosti. Tako problematizira bistvo gledalčevega verjetja v predstavljeno (Šprah 2000a, 80). Četrta funkcija pa je, da dokumentarec *izrazi*, s čemer je izpostavljena estetska funkcija filma, »ki je bila v neigranem območju stalno prisotna, a vztrajno podcenjevana« (Šprah 2000a, 80).

5 DOKUMENTARNI FILM IN IDEOLOGIJA

Če sledimo ideji družbenih konstruktivistov, se vsi pomeni ustvarjajo v družbeni interakciji in pri tem odigrajo pomembno vlogo diskurzi, ki jih Burrova definira kot »zbirko pomenov, metafor, reprezentacij, podob, zgodb, izjav in tako naprej, ki skupaj oblikujejo posebno verzijo nekega dogodka« (1995, 48). Foucault tako pravi, da nič smiselnega ne more obstajati zunaj diskurza, kar pomeni, da se pomeni ustvarjajo ravno znotraj specifičnih diskurzov (Hall 2004, 65). Diskurzi so tako povezani s strukturami in praksami, ki vsakodnevno preživijo v družbi, pri čemer je v interesu relativno mogočnih skupin, ko določeni diskurzi in ne drugi, dobijo pečat 'resnice' (Burr 1995, 55). Van Dijk je tako mnenja, da imajo v današnjih družbah pomembno vlogo pri

konstruiranju nacionalne identitete diskurzi petih elit, med katere spadajo tudi novinarji (Pušnik 1999, 798).

Množični mediji so kanal, ki prenašajo specifične diskurze in posledično specifično vedenje o določenih dogodkih, dokumentarne filme pa lahko razumemo kot empirične vizualne dokaze preteklih dogodkov. Vendar moramo kulturni spomin videti kot prostor diskurzivnih bojev, kjer se bije bitka za pomene preteklosti in preživetje znanja o tej preteklosti (Pušnik 2009, 191).

5.1 Podoba kot izraz resničnosti

Walter Benjamin je označil pojav statične fotografije kot revolucionarnega, saj naj bi šlo za 'zaustavljen trenutek', ki se ga da poljubno razmnoževati (Štrajn 2000, 104). Hanno Hardt in Bonnie Brennen ugotavljata, da je izum fotografije »vplival na različne nove načine videnja sveta, med katerimi je tudi zmožnost posneti in dokumentirati življenje v podrobnostih ter z veliko natančnostjo in zanesljivostjo« (1999b, 11). Fotografija je imela že zaradi svojega dokumentarnega stila oziroma mimetične narave nek privilegiran status dokumenta (Craig 1999, 49). To se je pokazalo že takoj na začetku, ko so začeli uporabljati fotografije v novinarskem delu, saj so bile te sprejete kot faktučne, ilustracije, ki so bile v uporabi do takrat, pa pridobijo status mnenja (Craig 1999, 36). Tudi Hardt in Brennen ugotavljata, da so novinarji sledili vzponu fotografij kot kredibilnega vira in objektivnega dokaza v času, ko so postale aktivnosti novinarjev zelo sumljive med bralci (1999a, 5) in so tako pripomogle k povečanju zaupanja do novinarskega dela. Poleg tega so se fotografije v novinarskem diskurzu, v razmerju z besedami oziroma besedilom, še ojačale in »nudile osnovo za ustvarjanje pomenov, ki so se opirali na moč vizualne izkušnje in avtoriteto besede, s čemer so povezale sedanost s preteklostjo in ustvarile kontekst za interpretacijo sveta« (Hardt in Brennen 1999a, 5). S tem se je močno spremenilo tudi dožemanje 'resničnosti' in zgodovine, kar je posledično vplivalo tudi na vlogo kolektivnega spomina v družbi in na njegovo konstrukcijo.

Status podobe kot faktučne in dokumentarne se je povečal tudi zaradi razmerja med fotografijo in umetnostjo. Kot ugotavlja Dona Schwartz, se ob pojavu fotografije začne razločevati med umetnostjo in fotografijo, ki si »nadene ogrinjalo realistične

reprezentacije, medtem ko umetnost skrene s svoje tradicionalne poti« (1999, 167) in se tako začne ukvarjati z nerealističnimi pristopi. Tako se je uveljavilo verjetje, da je kamera mehanski aparat, ki ni odvisen od človeka; kamera naj bi bila tista, ki dela fotografije. Pri tem zanašanju na »brezhibno poštenost kamere«, pa Schwartzova dodaja, da »tehnologija je že nevtralna, a njeni uporabniki verjetno niso« (1999, 178). Zelizerjeva poleg tega ugotavlja, da se je pri fotografiji poudarjalo predvsem njeno vlogo kot medija zapisa, ki se nanaša na njeno referencialnost, indeksičnost in zmožnost nanašanja na dejanske predmete, ljudi ali dejanja v materialnem svetu, medtem ko se je zanemarjalo njeno prepričljivost kot simbolno orodje, univerzalnost in zmožnost pozicioniranja referentov dejanskega sveta v širšo interpretativno shemo (1999, 101).

5.2 Dokumentarni film, realizem in resnica

Darko Štrajn, ki se opira na Benjaminovo izjavo o revolucionarnosti fotografije, 'pojav gibljivih' slik označi za še dodaten fenomen, ki je označil obet sprememb vsaj od trenutka svojega nastanka naprej (2000, 104). Jože Vogrinc, v navezavi na Chionovo skovanko 'ilustriran radio' za pojmovanje televizije, pravi, da je »funkcija televizijske slike v televizijskem diskurzu pretežno retorična«, saj služi besedi »kot dokazilo za to, kar nam naklada« (1999, 92).

Robar Dorin ugotavlja, da je tudi pri filmu eno temeljnih vprašanj reprezentacije ravno odnos med filmom in resničnostjo (2008, 183). Pravi, da »podobno kot fotografija se film lahko približa življenju, vrh tega pa lahko uporabi časovno razsežnost, gibanje, besede in glasbo, pogosto pa tudi prvine zgodbe« (Robar Dorin 2008, 184). Štrajn dodaja, da je film »gotovo zelo poseben artefakt« (1999, 80), ki je skoraj neprimerljiv z drugimi oblikami 'dokumentov': »Razvidno ga namreč določa posebno razmerje do fikcije, pač zato, ker ga je mogoče predstavljati kot ne-fikcijo, kot posnetek neke realnosti, resničnosti, ki ni niti izmišljena, niti zrežirana, torej domnevno neodvisna od volje in namenov tega, ki je to resničnost posnel, če odštejemo tisto, kar je nemogoče odšteti, namreč sam akt sprožanja kamere« (Štrajn 1999, 80). Podobno pravi Robar Dorin, da tradicija realizma na filmu »pridobi svojo veljavo zardi svoje tesne zveze med filmsko sliko in resničnostjo, ki jo predstavlja« (2008, 187) in tako je »filme, ki so posneti na ta način, /.../ mogoče oceniti glede na to, kako se prilagajajo zahtevam

indeksičnega koda« (2008, 187). V tem pa je tudi osnovni problem dokumentarnih filmov, namreč zaupanje gledalcev v njihovo resničnost.

Problem je, kot pravi Štrajn, »da resničnost tovrstnega dokumentarnega filma jamči pravzaprav sama zase, najprej s tem, da se sama ponuja kot reprezentacija dejstev, dogodkov, dogajanj, ki so se v resnici zgodili pred objektivom kamere« (1999, 81). Podobno Robar Dorin problematizira Bazinu ljubo 'retoriko avtentičnosti' v dokumentarnem filmu, ki je delno izvedena iz zveze med podobo in dejanskim prizorom, Robar Dorin pa pravi, da je pogosto lahko zavajajoča: »Resničnost ne govori sama zase in nobena tehnika ali spoj raznih tehnik, ki zgolj 'reproducirajo' realnost, ne zagotavlja resnice ali verodostojnosti« (Robar Dorin 2008, 212). Tako je ta 'evidenčni status', ki ga ima dokumentarni film precej problematičen. Andrej Šprah, v navezavi na 'evidenčni status filma', pa pravi, da pojma evidence na tem mestu ne razume »kot dejstva direktne navezave na Resnico ali Realnost«, temveč ima »v mislih fenomen zaupanja gledalca, zajetega v predpostavki, da se človek enostavno najbolj nanaša na tisto, kar vidi, ne da bi se ob tem dejansko spraševal o resničnosti videnega, v našem primeru podob na platnu« (2000b, 9). Robert A. Rosenstone pravi, da nas filmi hočejo prepričati v svojo resničnost, čeprav pri filmu sploh ne gre za resničnost, ki bi bila za pogled kamere neizbežna, temveč za vizijo, ki je kreativno zgrajena iz drobcev in koščkov podob (2000, 41). Pri tem pa je manj očitno dejstvo,

da so ti drobci in koščki, zlepljeni v skladu z določenimi reprezentacijskimi kodi, filmskimi konvencijami, ki so jih razvili, da bi ustvarili nekaj, čemur bi lahko rekli 'kinematični realizem', realizem izdelan iz različnih, brezšivno povezanih posnetkov in sekvenc, podloženih z zvočnim zapisom, ki naj bi gledalcu dajali občutek, da ni pri stvarjenju sveta na zaslonu, v katerem se počutimo kot doma, prav nikakršne manipulacije (kar sprejmemo lažje kot to, da je prav vse manipulacija)

(Rosenstone 2000, 41).

Štrajn tako pravi, da, če je že smiselno govoriti »o kateri koli ravni resnice, je potem jasno, da ta pripada šele interpretaciji« (1999, 81). Podobno pravi tudi Babak Karimi: »absolutne resnice ni, zato vsak podaja le lastno videnje« (1999, 32). Tako je že John Grierson, ki je bil v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja vodja britanskega 'dokumentarnega filmskega gibanja', dokumentarec definiral kot *kreativno obravnavanje realnosti*, ki vključuje zahtevo po socialni angažiranosti (Šprah 1998). Grierson je komentiral dokumentarno produkcijo rekoč, da »to, kar snemaš, je naravno

življenje, toda s svojo jukstapozicijo ali z detaljiranjem ustvarjaš tudi njegovo interpretacijo« (Šprah 1998, 61). Po drugi strani, pa je Grierson povezal dokumentarni film s propagando, ampak ne s črno propagando, s propagando kot zavajanjem, ampak z informiranjem; »lahko tudi nekoč preganjani koncept propagande vsebuje demokratično interpretacijo. In /.../ se v tej demokratični interpretaciji propaganda izenači z izobraževanjem« (Šprah 1998, 90). To pa je smiselno le v toliko, če je gledalec dejansko opozorjen na to, da gre za interpretacije. Ampak, kot smo videli, je to veliko bolj prikladno zamolčati – konec koncev je film kot dokument, podobno kot fotografija, nastal v navezavi z novinarstvom, ki se tudi predstavlja kot diskurz v navezani na resnico in svoje mnenjske in interpretacijske narave ne poudarja preveč.

Začetek dokumentarnega filma je namreč vrgel »novo luč na priljubljeno večno temo razpravljanja o razmerju novinarstva in resnice in ga razkrilo kot konec koncev naivno« (Štrajn 1999, 81). Štrajn kot enega prvih primerov – če ne celo prvega – filma kot zgodovinskega 'dokumenta' navaja primer insceniranih posnetkov vojne med ZDA in Kubo, ki so bili uporabljeni v novinarskem poročanju (1999, 79). Zanimivo je, kot ugotavlja že Nowell-Smith, »da se je v tretjem letu, od kar je bil 'izumljen', film vpletel v problematičnost zgodovinskega dejstva in je že na novo označil meje med dejstvi in fikcijo, resnico in napačnostjo v zgodovini« (v Štrajn 1999, 80). Poleg tega pa Štrajn pravi, da je ravno ta raven naivnega dojetja povezave med novinarstvom in resnico »ostala neka bazična instanca, okoli katere se vrtila druga 'večna tema', namreč vprašanje razsežnosti manipulacije z resnico« (1999, 81).

5.3 Ali kamera 'laže' ali 'govori' resnico? – Dokumentarni film kot nosilec prevladujoče ideologije

Zlahka ugotovimo, da je vpliv dokumentarnega filma v veliki meri odvisen ravno od reprezentativne narave, ki mu jo pripisujemo. To lepo ponazori poanta Dzige Vertova, ki pravi, da »kar je bilo posneto s kamero, jasno ni samo nekaj, kar je bilo videno s kamero namesto z očesom« (Štrajn 2000, 82) in tako se hitro srečamo s problemom ideologije: »Ta problem se še zlasti izostril spričo zgodovinskega dejstva, da je film še posebej v zgodovinskem pogledu najpomembnejši dejavnik množične kulture. /.../ /F/ilm [je, op. M. Z.] vključil množice v zgodovino. In tu se v množično dojetje filmskih sporočil vplete ideologija« (Štrajn 2000, 112). Sturken in Cartwright definirata

ideologijo kot »široko, ampak nepogrešljivo skupno zbirko vrednot in prepričanj, s pomočjo katerih posamezniki preživijo kompleksne odnose do vrste družbenih struktur« (2001, 21). Pri tem je najpomembnejši vidik ideologij ta, da so ideologije »videti naravne ali dane, ne kot del določenega sistema vrednot, ki jih kultura proizvede, da lahko funkcionira na določen način« (2001, 21–22).

Dokumentarni filmi so seveda eden izmed medijev, ki lahko postavljajo te sisteme vrednot kot dane. Tako je po Nicholsovem mnenju organizacijska osnova dokumentarca »postavljanje [enih, op. M. Z.] dokazov pred druge, da bi izrazili določen pogled« (v Lacey 2006, 201). Robert L. Craig dodaja, da je ravno ikonična narava podobe tista, ki »jih pusti odprte za iznajdbe ideologije« (1999, 37). Temu pripomore ravno to, da so reprezentacijske in se nanašajo na referente, kar jih naredi domače in zato so lahka oblika za naslavljanje na gledalce (Craig 1999, 37). Po Turnerjevem mnenju »ideologija v filmu ne prevzame oblike direktnih izjav ali refleksij o kulturi. Nahaja se v narativni strukturi in v uporabljenih diskurzih – podobah, mitih, konvencijah in vizualnih stilih« (2000, 173), zaradi česar ideologija ni opazna v vsakdanjih praksah. Zato Bill Nichols pravi, da je film »tako škodljiv za zdravje kot na primer cigarete«, saj »z gledanjem filmov razvijamo perceptivne navade posebne vrste« (v Križnar 1999, 59).

To nas pripelje do preferenčnega branja, za katera Craig pravi, da je to sploh »mogoče zato, ker je privilegij moči ta, da nasiči kulturo s podobami, ki ponavljajo elitnim skupinam ljubo ideologijo« (1999, 38), pa čeprav so razsvetljenski umetniki »izražali upanje, da bi bile fotografije uporabljene kritično in pomagale ljudem razumeti uporabe moči« (Craig 1999, 55). Tako razmišljanje se razgubi, ko je moč pridobil srednji razred in je ta kritična retorika postala nevarna, še posebno pa tista retorika, ki bi se spraševala, v čigavem interesu se je razvil kapitalizem (Craig 1999, 55). V našem primeru pa postane pomembno predvsem vprašanje, ki ga je izpostavila že Sharon Macdonald, »kdo moč pridobi ali izgubi ob določenem načinu prikazovanja« (1998, 4). To pa je uporabno tudi pri analizi dokumentarnih filmov o slovenski osamosvojitvi, pomembno se je vprašati, čigavim interesom služijo ti filmi. Te reprezentacije lahko poskušamo videti kot določene distribucije moči, s katerimi nekateri slovenski avtorji odločajo, kako bomo videli Slovence v teh filmih in kako bodo prikazani pripadniki drugih narodov nekdanje Jugoslavije. Pri tem je treba povedati še to, da so tudi avtorji filmov del določene kulture in reprezentacij drugih ne izkrivljajo vedno zavedno – gre pač za

to, da so take reprezentacije sprejete v kulturi, avtorji, ki so del te družbe, pa jih reproducirajo.

Turner pa temu nekako nasprotuje, saj pravi, da ideološki pristopi zavračajo pogled na filmski tekst kot 'enotnega' v pomenu; »kar pomeni, da proizvaja le eno vrsto pomena brez nasprotij, izjem ali variacij v interpretacijah različnih članov občinstva« (2000, 171). Tudi s tem se lahko strinjamo, čeprav v nadaljevanju vseeno vidimo, da to ni tako preprosto; v medijskih tekstih, ki postanejo »neke vrste bojišča za tekmujoča in navadno nasprotujoča stališča« (Turner 2000, 171), ponavadi prevlada ravno dominantna ideologija neke kulture (Turner 2000, 171). Vsaka kultura ima v določenem obdobju neke dominantne interpretacije preteklosti, ki si pridobijo status resnice. V primeru slovenske osamosvojitve je to postala ravno pravica slovenskega naroda do samoodločbe, ki se je bil v preteklosti prisiljen žrtvovati za Jugoslavijo.

Ideologija pa je videti tako naravna tudi zato, ker deluje na ravni nezavednih mehanizmov in ti so, »kot vemo, odločilno udeleženi pri artikuliranju govora in torej tudi pri razbiranju pomena sporočil, pri čemer ni nobenega razloga za dvom, da to ne bi veljalo za kompleksna avdio-vizualna filmska in druga sporočila. Še več: ravno pri semiotično tako kompleksnih in hkrati bežečih gibljivih podobah je nezavedni moment še veliko bolj pomemben« (Štrajn 2000, 112). Štrajn dodaja, da se »ideologije v zgodovini spreminjajo in je torej nemogoče reči, da je funkcija ideologije v množičnem dojetanju filmov vedno enaka« (2000, 112). To pomeni, da moramo dokumentarne filme kot tudi druge medijske tekste vedno interpretirati znotraj specifičnega družbeno-političnega konteksta, ki se neprestano spreminja. Seveda se je z odcepitvijo od nekdanje skupne države Jugoslavije, če o spremembi političnega režima sploh ne govorimo, družbeno-politični kontekst novonastale države drastično spremenil. Dokumentarni filmi tako delujejo kot ideološki konstrukti, ki izražajo določene preferenčne pomene dominantne skupine oziroma elite v družbi. To jih naredi, tako kot vse druge vizualne reprezentacije, »mogočna orodja propagande, ki reproducirajo in krepijo dominantne ideološke pozicije kot sredstva družbenega in političnega sporočanja« (Hardt in Brennen 1999b, 15). Chaney in Pickering v navezavi na 'kreativno obravnavanje realnosti' ugotavljata, da »dokumentarnega sporočila ni mogoče razvrščati na podlagi kvalitete njegovih dejstev. Njegov učinek je mnogo uspešnejši, kadar je pogojen s

kvaliteto občutkov, ki jih ustvarja spoznanje, da so izbrana dejstva dobila pooblastilo najbolj prikladnih za predstavljeno realnost« (v Šprah 1998, 146).

Pierre Bourdieu pa pod vprašaj postavi tudi televizijo kot medij, ki je dejansko predstavljen – kot je rekel že Robert Rosenstone – kot »okno v resnični svet« (Rosenstone 2000, 42). Pri tem pa je pomembno, kar je prikazano, saj »televizija lahko paradoksalno skriva, kar prikazuje« (Bourdieu v Štrajn 1999, 86). Štrajn to povezuje z dejstvom vseprisotnosti razmeroma cenene elektronske kamere v rokah amaterskih snemalcev, kar »ustvarja vtis, da se na svetu ne more zgoditi nič pomembnega, ne da bi bilo posneto 'tako kot se je zgodilo'« (1999, 87). Ti posnetki televiziji služijo kot dopolnilo profesionalni dokumentarni ponudbi in tako »odlično služijo prekrivanju dejstva, da televizija skriva marsikaj, kar bi 'morala pokazati', saj se skriva za tem, da vendar 'prikaže vse'« (Štrajn 1999, 87). To, da televizija vendar pokaže vse, je vidno tudi v obravnavanih filmih. *Slovenija na barikadah* je namreč skupek novinarskih posnetkov z raznih prizorišč, uporabi pa tudi prostovoljne posnetke amaterja, s čimer nam avtorji želijo sporočiti, da nam pokažejo vse, po drugi strani pa ene plati zgodbe ne slišimo.

5.4 Dokumentarni film, zgodovina in kolektivni spomin

Paula Rabinowitz, sklicujoč se na Waltera Benjamina, ki meni, da »zgodovina lahko odreši preteklost tako, da jo kapitulira v sedanost« (Šprah 2001, 66), pravi, da »bi Angel zgodovine lahko predstavljal dokumentarnega filmarja, ki je tudi, kadar obuja zgodovinsko preteklost, usidran v neposredni historični zdajšnjosti« (Šprah 2001, 66). Pri dokumentarnih filmih se moramo zato zavedati, da so ti »običajno rekonstrukcija – ponovna uprizoritev drugega časa ali prostora za drugačno občinstvo« (Rabinowitz v Šprah 2001, 66); dokumentarni film je »naris zgodovine v filmski podobi in posnetem zvoku – ter prek njiju – na sedanost« (Rabinowitz v Šprah 2001, 66). Tako po mnenju Gillesa Deleuzeja in Felixa Guattarija tudi spomenik, ki je vsako umetniško delo, torej tudi dokumentarni film, »ne komemorira, ničesar minulega ne slavi, temveč zaupa ušesu prihodnosti vztrajna občutja, ki utelešajo dogodek: vedno znova utelešeno človeško trpljenje, njihovo negodovanje, njihova vedno znova začeta bitka« (v Šprah 2001, 71), kar nakazuje, da so tudi spomeniki »bloki sedanjih občutij« (Šprah 2001, 70).

Michael Bommers in Patrick Wright menita, da spomin najde svoje osnove v »kulturnih formah /.../ in najbolj pomembno /.../ v odnosu do ideologij, ki delujejo v vzpostavljanju konsenzualnega pogleda tako na preteklost kot na oblike osebnih izkušenj« (v Anderson 2001: 21). Če pa si sposodimo Norajevo pojmovanje, bi lahko rekli, da kolektivni spomin 'živi' v določenih 'krajih spomina', kar seveda pomeni, da ga najdemo tudi v dokumentarnih filmih. Ti lahko vplivajo na oblikovanje kulturnega spomina kot tudi politične in nacionalne identifikacije (Pušnik 2009, 190). Dokumentarnofilmske reprezentacije bi lahko uvrstili med popularno zgodovino, ki stoji na nasprotni točki kontinuuma profesionalne zgodovine (Edgerton 2001, 6), saj se strokovnjaki in amaterji ne izključujejo, temveč dopolnjujejo en drugega bolj, kot je to včasih vidno in tako oboji prispevajo k ustvarjanju kolektivnega spomina (Edgerton 2001, 6). Gary R. Edgerton pa izpostavlja ravno televizijo kot primarno sredstvo prek katerega se ljudje danes učijo o zgodovini (2001, 1). Podobno pravi tudi Štrajn, za katerega je zgodovina nekaj, kar so postali dogodki v preteklosti: »Zgodovina, videna skozi film, je torej bližnjica do zgodovine za večino ljudi, ki kajpak niso profesionalni zgodovinarji. Seveda to velja zlasti za tisto zgodovino, ki še ni tako oddaljena, ki nas torej zadeva v naši kakršni koli že identiteti in drugih vidikih določenosti našega mesta v zgodovini« (2000, 105).

Pri tem pa lahko s tem pojmovanjem zgodovine najdemo vzporednico ravno s kolektivnim spominom. Steve Anderson pravi, da ima televizija pomembno vlogo pri oblikovanju kolektivnega spomina. V svoji analizi se navezuje na ameriško televizijo, ki je »vzdrževala ekstremno aktivno jamstvo za konstrukcijo zgodovine« in tako »odigrala pomembno vlogo pri oblikovanju kulturnega spomina« (2001, 20), vendar lahko to prenesemo tudi na vlogo slovenske televizije. Profesionalni zgodovinarji danes izgubljajo osrednjo vlogo pri podajanju zgodovinskih dejstev oziroma vedenja. Vloga televizije pri prikazovanju zgodovine je povezana z ilustrativno naravo podob, saj imajo podobe, ki jih proizvaja film, »ogromno analogijsko moč in so s prikazovanjem gibanja oseb in stvari v času sposobne posneti kronologijo dejanskih dogodkov« (Šprah 2000a, 83). Dokumentarni film tako »izvrstno ustreza konceptu, ki pojmuje prisotnost zgodovine v stvareh samih« (Šprah 2000a, 83). Koncept spontanega zgodovinskega diskurza, ki je značilen za klasično zgodovinopisje, temelji na nekaj ključnih predpostavkah, od katerih so za nas ključni predvsem predpostavka »latentnega obstoja dejstev v pojavni realnosti« (Šprah 2000a, 83) in predpostavka, »da se zgodovinska

pričevanja razlikujejo od drugih diskurzov, ker ne izumljajo, temveč odkrivajo svoje izjavne zakonitosti, ki naj bi že obstajale kot svojevrstno naravno stanje dogodkov samih« (Šprah 2000a, 83). Pri tem pa se moramo zavedati, da kar velja za konstruiranje zgodovinskih dejstev, velja tudi za njihovo selekcijo (Šprah 2000a, 83). Da so zgodovinski 'dokumenti' vedno povezani z nekim določenim zgodovinskim kontekstom, meni tudi Dominick La Carpa: nobenega zapisa ne moremo imeti za nevtralnega – »vedno je tekstualno predelan, še preden kateri koli zgodovinar dostopi do njega« (v Anderson 2001, 25). Po mnenju Roberta C. Allena in Douglasa Gomeryja je

vse, kar se je kdajkoli zgodilo, dejstvo preteklosti, ki kot tako vsaj potencialno predstavlja vir historičnih podatkov. Vendar pa zgodovinar ne more zajemati vseh dejstev preteklosti, celo vseh tistih ne, katerih sledovi so se ohranili; zaradi svoje številčnosti bi izgubila ves pomen. Dejstvo preteklosti postane zgodovinsko dejstvo šele takrat, ko se zgodovinar odloči, da ga bo uporabil za zasnovo zgodovinske analize

(v Šprah 2000a, 75).

To pomeni, da so pod vplivom ideologije tako zgodovinarji kot avtorji dokumentarnih filmov. Tako se to že relativno problematično razmerje med dokumentarnim filmom in zgodovino, ki temelji na »predpostavki, da je dokumentarni film idealen medij historičnega diskurza« (Šprah 2000a, 83), še bolj izostri.

Problem je, da so filmske reprezentacije preteklosti postale zelo popularne, poleg tega pa jih tudi 'konzumiramo' dokaj neproblematično. Po mnenju Vivian Sobchak je priljubljenost tovrstne reprezentacije zgodovine tako visoka, ker smo danes kultura, »ki nima ne časa ne želje, da bi z distance kontemplirala o preteklosti, vanjo se želimo potopiti z našimi čuti, želimo jo podoživljati in živeti« (2000, 68). Podobno pravi tudi Steve Anderson, saj naj bi bila tako televizija kot film »enkratna kontributorja historičnemu diskurzu, ker gledalcem omogočata pridobiti 'živost' in bogastvo preteklosti« (2001, 24). Pri tem pa seveda ljudi načeloma ne zanima neka splošna preteklost, s katero niso povezani oziroma s katero imajo bolj malo skupnega – za gledalce je pomembna aktualnost tem zgodovinskih dokumentarcev. Po mnenju Robarja Dorina mora tako dokumentarni film predvsem »odsevati dejstva in probleme sedanjega časa. Ne more obžalovati preteklosti in bilo bi tvegano, če bi napovedoval prihodnost. Lahko pa črpa iz minule izkušnje in obstoječe dediščine, ampak samo zato, da okrepi obstoječi argument« (2008, 209).

Ustvarjalci dokumentarnih filmov o slovenski osamosvojitvi izbirajo take posnetke in zgodbo pripovedujejo na tak način, da odsevajo aktualne preokupacije. Ne glede na to, kdaj je bil film posnet, ali takoj po vojni ali poldrugo desetletje pozneje, vidimo, da ima veliko potrebo razlikovati Slovenijo od Jugoslavije in Balkana, predvsem s ponovnim pisanjem zadnjih 50 let skupne jugoslovanske zgodovine in reinterpretacijo socialističnega obdobja z enostranskimi interpretacijami zgodovine, ki ne dopuščajo niti dvoumnosti niti pluralnosti, kar gradi koherentno ideološko identiteto (Pušnik 2009, 191–192).

5.5 Oblikovanje in ohranjanje nacionalne identitete z dokumentarnimi filmi

Nacija je zamišljena skupnost; gre za »zamišljen konstrukt, ki živi v predstavah ljudi in /.../ ni plod njihove fantazije, saj se opira na nekaj v realnosti« (Pušnik 1999, 799), iz česar lahko sklepamo, da ima lahko tudi oprijemljive posledice v resničnem svetu. Tako je bil prepričan že Nietzsche, da »volja do resnice *delo* stvari čvrste, resnične in trajne; izpred oči odpravi *zlagani* značaj in ga pretolmači v *bivajoče*. 'Resnica' potemtakem ni nekaj, kar obstaja in kar je treba najti, odkriti, temveč nekaj, kar je treba ustvariti« (v Šprah 1998, 150). To je vidno tudi pri naciji, kar predvideva tudi konstrukcijo nacionalne zavesti. Tako bi lahko rekli, da se je slovenska nacionalna identiteta potrdila s samostojno in suvereno državo. Z odcepitvijo od Jugoslavije smo dobili tudi nove meje, ki so izrednega pomena pri nacionalnih skupnostih, saj ločujejo dve različni skupnosti med seboj in »nacionalna identiteta 'traja' tako dolgo, kolikor obstaja tudi meja, ki jo diferencira od drugih« (Čepič in Vogrinčič 2003, 319–320). Poleg tega pa je pomembna tudi zato, ker »ponuja videz naroda kot naravnega fenomena, brez zgodovine oziroma izvora« (Čepič in Vogrinčič 2003, 319).

Tako pravi tudi Maruša Pušnik, da »'slovenska nacionalna identiteta' sama na sebi ne obstaja« (1999, 800), saj jo je bilo treba konstruirati skozi naracijo. Naracija pa je skupna točka identitete in zgodovine, saj se obe oblikujeta skozi zgodbo. Mitja Čepič in Ana Vogrinčič analizirata konstruiranje narodne zavesti v osnovnošolskih učbenikih zgodovine. Ugotovita, da naj bi se zavest o pripadnosti slovenskemu narodu, če sledimo snovi v učbenikih, krepila od 16. stoletja naprej, kar naj bi nakazovalo, da je v neki šibki obliki obstajala že prej in »logična predpostavka take izpeljave je, da so narodi obstajali tudi v nedoločeni preteklosti oziroma že od nekdanj« (Čepič in Vogrinčič 2003,

325). Seveda pa je ta nacionalna zavest, odkar je nastala Slovenija, samo pridobila na pomenu, saj tako postane zaželena, če ne celo skoraj zapovedana. Kot pravi Tanja Renner, »naš nacionalizem ni predstavljen kot nacionalizem, zanj najdemo novo oznako in novo identiteto: naš nacionalizem je patriotizem, se pravi koristna, nujna in hvalevredna reč« (2002: 12). Tisto negativno lastnost raje pripišemo drugim, ki so iracionalni nacionalisti.

Seveda pa konstruiranje nacionalne identitete ne nastane kar samo: »/k/reiranje reprezentacij slovenstva je v interesu državne ideologije, ki razvije posebno nacionalistično retoriko« (Pušnik 1999, 800). Pri tem imajo množični mediji kot »sredstva nacionalne identitete eksistence« (Pušnik 1999, 801) pomembno vlogo. Pomembno vlogo imajo že same ikonične podobe, ki predstavljajo skupne pretekle dogodke. Hanno Hardt in Bonnie Brennen to ugotavljata na primeru fotografij, saj naj bi bile »opomniki skupne izkušnje, ki pripomore k občutku nacionalne zavesti« (1999b, 15).

Pri tem pa se, sploh ob spremembah dominantnih ideologij, dogaja, da se spremenijo tudi hegemoni diskurzi. Maruša Pušnik ugotavlja, da je medijski diskurz po letu 1991 »interveniran in reinventiral tradicijo slovenstva« tako, da je »konstruiral in predelal /.../ ogromno starih tradicij in jim dal nove 'moderne' preobleke za nove potrebe« (1999, 801). Pri tem je za zamišljeno skupnost slovenske nacije posebnega pomena osamosvojitvena vojna, 'naša' vojna, »v kateri smo dobili vojne veterane in 'žrtve za Slovenijo'« (Pušnik 1999, 801), če samostojno državo in meje odmislimo.

Tako je nacija omejena na določen teritorij, ima svojo zastavo in grb, državljani in državljanke govorijo določeni jezik itn., kar so vse označevalci, simboli oziroma emblemi nacije, s katerimi se identificira. »Identifikacija z nacijo je pogosto tudi vir ponosa in zadovoljstva« (Turner 2000, 157), saj so nacionalna praznovanja, inavguracije, prazniki itd. »pomembni in zadovoljujoči rituali kulturnega članstva« (Turner 2000, 157). V Sloveniji sta dva praznika, ki se navezujeta na osamosvojitve; 26. decembra je *dan samostojnosti in enotnosti*, ki obeležuje razglasitev rezultatov plebiscita 26. decembra 1990 in 25. junija je *dan državnosti*, ki obeležuje 25. junij 1991, ko je Slovenija sprejela Deklaracijo o neodvisnosti. Pri dnevu državnosti poteka na predvečer praznika praznovanje v Ljubljani. Dokumentarni filmi o slovenski

osamosvojitvi prikazujejo skupne pretekle dogodke, s katerimi smo si 'prislužili' svojo državo, poleg tega pa nas nanje tudi opominjajo. Slovenci se po osamosvojitvi ne identificirajo več s socialistično ureditvijo in skupno federativno državo, ampak tako s posameznimi politiki kot z vsakim posameznikom, ki je 'premaknil kamenček v mozaik imenovan Republika Slovenija'. Z dokumentarnimi filmi so omogočeni zadovoljujoči rituali kulturnega članstva in preko njih se konstruira oziroma utrjuje nacionalna identiteta.

Turner meni, da je »identifikacija z nacijo bistven predpogoj za politično moč« (2000, 157), zato imajo vladajoče elite interes, da posamezniki čutijo privrženost svojemu narodu. Dokumentarni filmi neposredno naslavlja Slovence, ki naj bi se preko prikazovanja procesa osamosvajanja in bojov osamosvojitvene vojne počutili še bolj povezane med seboj in posledično tudi bolj občutili narodno pripadnost. Pri tem nasprotniki nacionalizma tega vidijo kot nevarno in učinkovito orodje prepričevanja, saj naj bi skupine sprejemale podrejenost, ker naj bi bilo to v nacionalnem interesu (Turner 2000, 157). Ideja nacije je tako povezana tudi s podpiranjem in ohranjanjem hegemonije, »cilj hegemonije pa je upiranje družbenim spremembam in ohranjanje *statusa quo*«, zato poskušajo hegemoni elite vedno »omejiti širjenje reprezentacij nacije«, saj se ravno s tem lahko »širijo tudi različne definicije« (Turner 2000, 158). Tako »dobiti nadzor nad reprezentativno agendo nacije, pomeni pridobiti precejšnjo moč nad posameznikovim pogledom nase in na druge« (Turner 2000, 158). Glede na to ni presenetljivo, da nekatere dokumentarne filme financira država in jih vsako leto predvaja na nacionalni televiziji.

6 IZ JUGOSLAVIJE V SLOVENIJO – HISTORIČNI OKVIR

Po koncu prve svetovne vojne leta 1918 se je oblikovala Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev, ki se je leta 1929 preimenovala v Kraljevino Jugoslavijo. Jugoslavija je bila večetnična država s kulturnimi in ekonomskimi razlikami med katoliškim severozahodom ter muslimanskim in pravoslavnim jugom, njena nerazvitost pa se je kazala tako na ekonomskem področju kot tudi v smislu demokratične tradicije (Luthar in Pušnik 2010, 4–5).

Po drugi svetovni vojni je Jugoslavijo rekonstituiralo partizansko odporniško gibanje pod vodstvom Komunistične partije, zaradi česar je imela v novi državi zagotovljeno moralno in kulturno vodstvo ter zasedala položaj narodnega osvoboditelja. Ustanovljenih je bilo šest socialističnih republik in dve avtonomni pokrajini, Beograd je postal glavno mesto federacije, potrdili so tri uradne jezike (Luthar in Pušnik 2010, 5). Zvezne oblasti so bile dolgo časa uspešne pri zatiranju vsakršne oblike nacionalizma. Jugoslavija je bila že od začetka »zgrajena na političnem konceptu 'bratstva in enotnosti', ki je postal tudi vodilni princip in državni moto: šlo je za idejo, ki bi morala preprečiti etnične napetosti in nadvlado katere koli izmed etničnih skupin« (Luthar in Pušnik 2010, 5).

Tudi Slovenija, ki je postala del Jugoslavije, je imela federativni status in formalno svojo državo. Toda samostojnost je bila dosežena le deloma, saj je bil državni sistem Jugoslavije zasnovan na centralističnih principih, zaradi česar so se morali Slovenci kmalu odpovedati določenim prvinam državnosti; najprej lastni vojski, čemur je sledila še centralizacija na gospodarskem, političnem in drugih področjih. Osvobodilna fronta je izgubila koalicijski značaj, oblast pa je v celoti prevzela Komunistična partija (Repe 2006, 256).

Jugoslovanskost je imela močne korenine v partizanskem odporniškem gibanju in paternalistični očetovski figuri, Titu – federacija je bila zgrajena in reproducirana na diskurzu zmage (Luthar in Pušnik 2010, 5). V letih po vojni je prihajalo do sovjetizacije, pri čemer je šlo za neke vrste mesijanski projekt ustvarjanja nove sovjetske civilizacije z implementacijo socialističnih strategij modernizacije. Jugoslavija je ohranjala tesen odnos s Sovjetsko zvezo, vendar so bili jugoslovanski komunisti zelo samozavestni, saj so iz druge svetovne vojne izšli kot osvoboditelji, kot motor odporniškega gibanja, z zgodovino neodvisne in avtentične revolucije (Luthar in Pušnik 2010, 6). Izvajali so neodvisno zunanjo politiko, ki je izzivala sovjetske interese, kar je med drugim leta 1948 pripeljalo do spora med Stalinom in Titom. Jugoslavija je bila obtožena nacionalizma, odmikanja od marksizmo-leninizma in izkazovanja protisovjetskega odnosa, zaradi česar je bila izgnana iz Informbiroja, jugoslovansko komunistično vodstvo pa se je odprlo zahodnemu kapitalističnemu svetu (Luthar in Pušnik 2010, 6).

Čeprav je bil v prvih letih po vojni življenjski standard nizek, so se kasneje začele razmere izboljševati. Industrija je postala vodilna panoga, Slovenija pa je ostala najrazvitejša jugoslovanska republika. Glede na razmere v Beogradu so se v politiki vrstila obdobja popuščanj in pritiskov (Repe 2006, 260–261). V petdesetih letih 20. stoletja se je ekonomija delno liberalizirala in Jugoslavija je začela uveljavljati določeno raven demokratičnih delavskih praks, imenovano samoupravljanje. V šestdesetih letih so uvedli bolj liberalen, odprt in decentraliziran politični sistem. Takrat so se tudi delno odprle zahodne meje, leta 1967 pa so bile ukinjene vse vize. Jugoslavija je tako postala prva socialistična država, ki je odprla svoje meje tujim obiskovalcem in ukinila vize za svoje državljane. To ji je omogočilo redne kulturne in ekonomske menjave z zahodnim svetom, kar je postala razločevalna značilnost jugoslovanskega socializma. To je pripeljalo tudi do soglasja, ki je vladalo med Jugoslovani v času ekonomske blaginje; prepričani so namreč bili, da »'najboljši sistem na svetu' ni ne totalitarni komunizem ne izkoriščevalni kapitalizem« (Luthar in Pušnik 2010, 6–7).

Nezadovoljstvo z zvezno gospodarsko politiko se je povečevalo, slovenska vlada pa je pod vodstvom Staneta Kavčiča začela razvijati nov koncept tržnega in v svet odprtega gospodarstva. Kavčič in njegovi privrženci so se začeli zavzemati za razvoj trgovine, bančništva, turizma, prometa in storitvenih dejavnosti, poleg tega pa naj bi se Slovenija razvijala policentrično, z izjemo nekaterih področij (zdravstvo, šolstvo itd.) (Repe 2006, 260–262).

Vendar je že v začetku sedemdesetih vpliv te liberalne politike začel upadati (Repe 2006, 262), poleg tega je večkulturna ideja 'bratstva in enotnosti' postala zelo krhka, saj je zaradi naraščajočih ekonomskih težav nacionalno ravnotežje, doseženo z institucionalnim omejevanjem srbske oblasti, šlo h koncu (Luthar in Pušnik 2010, 7). V splošnem bi lahko rekli, da so ves povojni čas v Jugoslaviji potekala prikrita ali odkrita trenja med zagovorniki centralizma in federalizma, v teh sporih pa je bila Slovenija eden glavnih udeležencev. Pri tem je treba opozoriti, da je šlo za razprave o položaju Slovenije v Jugoslaviji, saj resnejših razmišljanj o drugačnih okvirih zunaj skupne države ni bilo (Repe 2006, 268). Etnične napetosti so se stopnjevale in leta 1971 se končale s protesti 'hrvaške pomladi', kar pripelje do sprejetja nove ustave leta 1974. Z njo republike in provinci dobijo več pravic in neodvisnosti, z njimi pa tudi lokalne nacionalne elite. Takrat posamezne republike pridobijo tudi pravico za odcepitev od

Jugoslavije. S to reformo je zadovoljna večina republik, srbska elita pa zameri ustavi, saj je učinkovito zmanjšala srbsko hegemonijo in vpliv v Jugoslaviji (Luthar in Pušnik 2010, 7–8).

Stanje se spremeni s smrtjo Josipa Broza Tita 4. maja 1980 – njegova smrt naznani razpad Jugoslavije (Luthar in Pušnik 2010, 8). Takratni politični vrh je seveda še vedno zagovarjal ohranitev starega sistema z geslom ‘tudi po Titu – Tito’. To pa je bilo skoraj nemogoče že zaradi ekonomskih problemov in hude gospodarske krize (Repe 2006, 253–254). Poleg tega so etnične napetosti naraščale in zapuščina ustave iz leta 1974 je povečevala rast nacionalizma po celi Jugoslaviji (Luthar in Pušnik 2010, 8). Pri tem je prodorna nacionalizacija javnega in zasebnega življenja vključevala »razveljavitev kompleksnih identitet zaradi grozne kategorične enostavnosti, pripisane nacionalnosti« (Brubaker v Luthar in Pušnik 2010, 8) in nacionalna občutja počasi preplavljajo zvezne politike in ojačujejo etnične nacionalizme (Luthar in Pušnik 2010, 8).

Posledično so se sredi osemdesetih let z organiziranjem slovenske politične opozicije odprle možnosti za drugačne poglede tudi na slovensko politiko do Jugoslavije. Leta 1987 so v 57. številki Nove revije z naslovom *Prispevki za slovenski nacionalni program* slovenski intelektualci predstavili opozicijski nacionalni program, ki je vseboval tudi zahtevo po krepitvi slovenske državnosti. To zahtevo so izražale tudi prve opozicijske stranke, ki so se takrat sicer še imenovalle še zveze. Leta 1988 so bili zaradi izdaje vojaške skrivnosti aretirani Janez Janša, David Tasić, Ivan Borštner in Franci Zavrl, kar je pripomoglo k prehodu iz enostrankarskega v večstrankarski sistem. Tem aretacijam je sledila ustanovitev Odbora za varstvo človekovih pravic oziroma Odbor za obrambo četverice, ki ga je vodil Igor Bavčar, pa tudi množične demonstracije, kjer so ljudje protestirali proti procesu, vendar vojaške oblasti niso popustile. Poleg tega je tudi slovenska oblast začela spoznavati, da so možnosti za sožitje narodov v Jugoslaviji vse manjše in tako začela odločneje varovati slovenske pozicije pred napadi iz ‘centra’. Tako sta začeli opozicija in oblast sodelovati in sta skupaj poskušali oblikovati nacionalni politični program. Vendar so bile razlike prevelike, zato je opozicija maja 1989 objavila Majniško deklaracijo, s katero se je zavzela za popolno suverenost slovenskega naroda, medtem ko je dober mesec kasneje oblast to želela ublažiti s Temeljno listino Slovenije, ki je predvidevala sicer demokratično preurejeno državo, vendar še znotraj jugoslovanskega okvirja (Repe 2006, 268).

Slovenske oblasti pa so vseeno odločno preprečile 'miting resnice', ki je bil napovedan za 1. decembra 1989 v Ljubljani in s katerim so srbski nacionalisti hoteli zrušiti slovensko oblast. Tako je bilo jeseni leta 1989 sprejetih 81 amandmajev k slovenski ustavi iz leta 1974, ki so dajali Sloveniji več politične samostojnosti. Ker pa niso upoštevali nobene od pobud, so slovenski komunisti zapustili 14. kongres Zveze komunistov Jugoslavije 20. januarja 1990, zaradi česar je Zveza tudi dokončno razpadla. Marca 1990 je Slovenija razglasila gospodarsko samostojnost, na volitvah aprila pa je dobila največ glasov koalicija Demos, ki je združevala pet opozicijskih strank. Za predsednika slovenskega predsedstva je bil izvoljen Milan Kučan. Predsednik skupščine je postal Franci Bučar, vlado pa je sestavil Lojze Peterle, saj je njegova stranka dobila največ glasov. Med tem se je začela oblikovati tudi slovenska vojska, na začetku prek Manevrske strukture civilne zaščite in Teritorialne obrambe. V nadaljevanju se je slovensko vodstvo s soglasjem vseh parlamentarnih strank odločilo za izvedbo plebiscita o samostojni in neodvisni državi. Ta je 23. decembra 1990 uspel z veliko večino volilnih upravičencev, saj je 95 odstotkov udeležencev, kar predstavlja 88,2 odstotka vseh volilnih upravičencev, glasovalo za samostojno in neodvisno Slovenijo (Repe 2006, 268–269).

Slovenija je tudi po plebiscitu formalno še ostala v razpadajoči federaciji, vendar se je sistematično pripravljala na razdružitev. V začetku leta 1991 so tako sledila pogajanja z zvezno vlado za preoblikovanje federacije, vendar so se zaključila neuspešno. Jugoslovanske oblasti so januarja vdrle v jugoslovanski finančni sistem, zvezno predsedstvo pa je na predlog Jugoslovanske ljudske armade sprejelo sklep o razorožitvi paravojaških oddelkov, kamor je bila vključena tudi Teritorialna obramba, ker je bila del jugoslovanskih oboroženih sil. Temu se je slovenska oblast uprla in prevzela poveljevanje nad svojo Teritorialno obrambo. Začela je tudi pospešeno sprejemati zakone, ki so bili potrebni za osamosvojitve. Nazadnje so bile 25. junija sprejete še Deklaracija o neodvisnosti in Temeljna ustavna listina o samostojnosti in neodvisnosti, 26. junija pa je Republika Slovenija tudi slovesno javno razglasila samostojnost (Repe 2006, 269).

Vendar je zvezna vlada sprejela tudi določene ukrepe za zavarovanje meje v Sloveniji, za kar je bila zadolžena Jugoslovanska armada. Tako se je 27. junija zjutraj začela

vojaška intervencija, poznana tudi kot desetdnevna vojna. Glavni spopadi so se odvijali na mejnih prehodih z Italijo (Škofije in Rožna dolina), z Avstrijo (Šentilj in Gornja Radgona) in ob novi meji s Hrvaško (Ormož), v notranjosti pa pri Trzinu. Jugoslovanska ljudska armada je selektivno bombardirala in raketirala pomembne televizijske in radijske oddajnike ter letališče Brnik (glej MORS 2006). 7. julija je prišlo po posredovanju Evropske unije do premirja in do pogajanj med Slovenijo in federacijo na Brionih. S podpisom Brionske deklaracije je bila vojna končana in za tri mesece je bilo osamosvajanje zamrznjeno, stanje meja pa se je vrnilo na tisto pred 25. junijem, s to razliko, da je nadzor nad prehodi imela Slovenija. 25. oktobra so zapustili slovensko ozemlje še zadnji vojaki Jugoslovanske armade, nekaj minut po polnoči je odplula ladja. Decembra je Slovenija sprejela novo ustavo. Prve so Slovenijo priznale Hrvaška, Litva, Latvija, Gruzija, Estonija, 19. decembra še Nemčija, Islandija in Švedska, leta 1992 pa tudi preostale države.

7 SEMIOLOŠKA IN DISKURZIVNA ANALIZA DOKUMENTARNIH FILMOV

V teoretičnem delu sem obravnavala teorijo kolektivnega spomina, nacionalne identitete in načine dokumentarnih reprezentacij preteklosti. Te so vedno vpete v določene ideologije in diskurze, ki predstavljajo tudi specifičen okvir, v katerem so bili filmi ustvarjeni. Dokumentarni filmi so nosilci preteklih dogodkov, ki so povezani z zgodovino slovenske nacije. S prikazovanjem podob, simbolov, določenih osebnosti (predvsem politikov) in njihovih govorov, opominjajo gledalce na skupno preteklost, obenem pa jih tudi povezujejo z nevidno vezjo, prek katere se lahko identificirajo z ljudmi na ekranu in posledično z imaginarno zamišljeno skupnostjo – nacijo.

V analizi se bom osredotočila na to, kako izbrani filmi ustvarjajo pomene, s katerimi oblikujejo kolektivni spomin in preko katerih se Slovenci identificirajo. Preko njih se utrjuje nacionalna zavest, saj poleg nacionalnih simbolov prikazujejo tudi osamosvajanje Slovenije, ki predstavlja pomemben trenutek v zgodovini nacije. To bom poskušala ugotoviti preko izbranih posnetkov, narativne strukture, narativizacije zgodbe in vizualne retorike izbranih filmov.

Po pregledu kar nekaj dokumentarnih filmov o osamosvojitvi Slovenije – filmi s to tematiko so dokaj redno predvajani na nacionalni televiziji, tako da sem se z njimi seznanila že v času odraščanja – sem se odločila za analizo treh filmov, narejenih z istim namenom, predstavitev slovenske osamosvojitve. Prvi film je *Slovenija na barikadah*, posnet julija 1991, predstavlja delo skupine novinarjev RTV Slovenija, kot avtor je podpisan Lado Ambrožič, režiser je Jože Cegnar; drugi film je *Rojstvo naroda*, ki ga je leta 1992 režiral Franci Slak, scenarij pa je napisal skupaj s Silvanom Furlanom. Tretji obravnavani film je *Ko potrka vojna*, ki ga je junija 2002 posnel Bogdan Mrovlje, scenarij zanj je napisal Damjan Šinigoj.

Slovenija na barikadah je dokumentarni film, ki obdeluje predvsem tematiko osamosvojitvene vojne. Film je nastajal sočasno z vojaškim in političnim dogajanjem, ki ga kronološko obravnava in večinoma je sestavljen iz posnetkov novinarskih ekip s terena. Dokumentarni film je bilo tedaj možno kupiti na VHS kaseti (danes je to možno tudi na DVD-ju), na zadnji strani pa lahko med spremno besedo preberemo tudi:

»Vojna, ki se je začela 26. junija 1991 in se končala s sprejetjem brionske deklaracije in njeno potrditvijo v slovenski skupščini 10. julija 1991, je po zaslugi medijev, zlasti nacionalne televizije, potekala dobesedno pred očmi naše in svetovne javnosti. Povzetek vsega tistega dogajanja prikazuje pričujoči dokumentarec, ki je bil objavljen v trenutku, ko se orožje in diplomatska vročica še nista utegnili niti ohladiti«.

Rojstvo naroda je dokumentarni film, ki je bil posnet kmalu po tem, ko se je Slovenija osamosvojila. Gre za kratek dokumentarec z umetniškim pridihom; filmska zgodba teče od slovenskega osamosvajanja leta 1991 v preteklost do leta 1901. To vračanje v zgodovino je posebnost filma. Zgodbi sledimo v minuli čas, s katerim se prepletajo dogodki iz sedanjosti.

Ko potrka vojna, posnet leta 2002, govori prav tako o osamosvojitveni vojni, vendar se tega loti na drugačen način: ne prikazuje posnetkov vojne ali osamosvajanja. Zgodbi sledimo skozi pripoved osmih udeležencev v vojni – vojakov Teritorialne obrambe, dezertarjem Jugoslovanske armade in medicinskega tehnika. Pripovedi so posnete na prostem ali doma; vidimo lahko pripovedovalca samega, ki je neposredno pred kamero v spremstvu družine ali pri dejavnostih v prostem času.

Prvotno sem v analizo želela vključiti tudi film *Domovina in država*, ki ga je leta 2006 posnel Jože Možina, vendar bi bila analiza podobna *Sloveniji na barikadah*, saj so uporabljeni skoraj isti posnetki. Po drugi strani bi bila analiza vendarle zanimiva zaradi nekaterih drugih razlik: pri govorih politiko in udeležencev vidimo, da Možina ne uporabi vseh posnetih govorov ljudi oziroma politikov, s čimer se lahko pomen popolnoma spremeni. Ob gledanju filma *Domovina in država* se mi je sploh zdelo zanimivo, zakaj je bilo potrebno posneti leta 2006 dokumentarec, ki uporablja isti material kot dokumentarec, posnet leta 1991. Ugotovila sem, da so posnetki nekoliko skrajšani, zato je pomen nekoliko spremenjen – ali se začnejo prej ali pa končajo kasneje, pa tudi komentar se je spremenil. Razlika je zato tudi v interpretaciji in razumevanju videnega. Zanimivo je, da je bil film *Domovina in država*, odkar je bil posnet, predvajan vsako drugo leto na nacionalni televiziji, in sicer ob dnevu državnosti ali malo prej (25. junij 2006, 24. junij 2008 in 22. junij 2010 z vmesnimi ponovitvami), medtem ko Slovenija na barikadah ni več pogosto predvajana.

Za izbiro omenjenih filmov je več razlogov. Želela sem analizirati dokumentarne filme, ki se po žanrih razlikujejo. Zato sem izbrala film, ki je sestavljen iz novinarskih prispevkov (*Slovenija na barikadah*), saj naj bi bili ti pripravljeni po določenih normah objektivnosti in, kot piše tudi pri opisu filma, je »Televizija Slovenija /.../ odigrala eno ključnih vlog v slovenskih prizadevanjih za mednarodno priznanje [ki, op. M. Z.] je s svojimi ekipami novinarjev in snemalcev tedaj izpričala izjemno profesionalnost in požrtvovalnost«. Za drugi dokumentarec *Rojstvo naroda* sem se odločila, ker gre za umetniško delo, nekakšen skupek posnetkov brez komentarja. Tretji film *Ko potrka vojna* je prav tako umetniški, vendar ni tako abstrakten kot *Rojstvo naroda*. Poleg tega se pripovedovanja zgodbe loti skoraj brez arhivskih posnetkov, saj sledimo osebnim izpovedim pripovedovalcev. Poskušala sem izbrati dokumentarne filme različnih pripovednih tehnik, saj mislim, da ne glede na obliko, vsak izmed izbranih filmov prispeva h kreiranju določenega segmenta kolektivnega spomina in spodbujanju nacionalne identitete. Drugi razlog je njihova predvajanost in dostopnost. *Slovenija na barikadah* in *Rojstvo naroda* sta sicer starejša filma, ki ju sedaj težko zasledimo na televiziji, vendar sta bila predvajana tudi na nacionalni televiziji. *Ko potrka vojna* je bil predvajan na prvem programu nacionalne televizije 17. junija 2010, dober teden pred dnevom državnosti. Poleg tega je bil leta 2004 vključen tudi v razstavo Muzeja novejšje zgodovine Slovenije, kjer so pod imenom 'Kolo nasilja' pripravili maraton slovenskih dokumentarcev (RTV SLO 2004). Analizirala sem filme, ki so jih Slovenci imeli priliko videti, morda tudi večkrat, kar pomeni, da so filmi lahko vplivali na njihove percepcije in oblikovanje zavesti. Tretji razlog je njihovo obdobje nastanka; izbrala sem film, ki je nastajal sočasno z osamosvojitvijo, drugi je nastal malo po ustanovitvi nove države, tretji pa dobro desetletje za tem. Mislim, da se ne glede na obdobje nastanka posameznega filma, predstavljeni koncepti niso spremenili. Pri analizi izbranih filmov bom tako poskušala ugotoviti, ali dokumentarnofilmske reprezentacije slovenske osamosvojitve poskušajo oblikovati novo spominsko skladišče, kjer se pozablja jugoslovansko zgodovino, nova nacionalna identiteta pa se oblikuje na podlagi 'dobrih' Slovencev in 'slabih' pripadnikov drugih republik nekdanje Jugoslavije.

7.1 Narativna struktura

Dokumentarni filmi uporabljajo preprosto narativno strukturo, z jasnim začetkom, osrednjim delom in zaključkom. Osnovani so na linearni narativni strukturi, izjema bi

lahko bil le film *Rojstvo naroda*, kjer sledimo zgodbi v preteklost. Vendar tudi v tem primeru ugotovimo, da je zgodba predstavljena dokaj linearno – pomikamo se nazaj v čas, kjer jasno ločimo posnetke sedanjosti in preteklosti in razumemo zgodbo, ki ji sledimo na začetek, tj. k rojstvu naroda, kot nam pove tudi naslov filma. V uvodu je predstavljen problem, v osrednjem delu vidimo zaplet, ki se v zaključku razplete in poda moralni nauk.

Pri gledanju filma *Slovenija na barikadah* opazimo, da ima vse prvine dobre zgodbe. Začne se z ravnovesjem in idilo, ko je ljudstvo zbrano na slovesni proglasitvi neodvisnosti 26. junija 1991. To ravnovesje se poruši že takoj naslednje jutro, ko vdrejo vojaške enote na slovensko ozemlje in začne se vojna. Sledimo vzponom in padcem, zgodba se skoraj razplete, ko Slovenija sprejme premirje, vendar se ponovno zaplete, ko pride do kršitve premirja. Zgodba se zaključi z odločilnim krogom pogajanj med 'trojko' Evropske skupnosti, tj. slovensko, hrvaško in zvezno delegacijo na Brionih. Zaplet se konča z vzpostavljenim ravnotežjem, ki pa ni isto kot na začetku zgodbe, saj se je vmes odvila vojna, ki služi tako za povezovanje slovenske nacije med seboj, kot za razlikovanje Slovencev in pripadnikov drugih narodov.

Rojstvo naroda nam naracijo podaja z montažo hitro se menjujočih posnetkov. Začne se z govorom Milana Kučana, ki poudarja, da je slovenski narod končno dobil svojo državo. Osrednji del prikazuje življenje v Jugoslaviji, kjer avtor z izbranimi posnetki komentira to obdobje; s prikazovanjem množičnih zborovanj v federaciji, političnih govorov in vojaških parad kaže na njihovo absurdnost, s čemer se gledalcem nove države zazdi, da je bilo vse to brez pomena in nekako prisiljeno. Film se konča s posnetki iz leta 1901, kjer nam 'pokaže' slovenski narod, ki čez 90 let dobi svojo državo. Tudi *Rojstvo naroda* deluje na poudarjanju slovenskega naroda, ki se odtuja od življenja v Jugoslaviji.

Ko potrka vojna se začne in konča s posnetki vojne, ki služijo za okvir zgodbe. V osrednjem delu nam to vojno predstavi osem udeležencev. Poudarek na osebnih pripovedih potrjuje širši imperativni okvir dokumentarca. Gledalci vstopijo v stik s preteklostjo preko melodramatične strukture in posameznikovih pričevanj, zgodbe so povedane z določenega zornega kota. Zaradi tega se film čustveno dotakne gledalcev in gledalk in posledično se z lahkoto identifikacijo s protagonisti predstavljene preteklosti

(Pušnik 2009, 194). Problematična je vključenost le tistih, ki imajo privilegij glasu v dokumentarcu, medtem ko so vsi ostali glasovi utišani, kar pomeni, da je tako zgodba predstavljena enostransko.

7.2 Vizualna retorika

Eden pomembnejših signifikacijskim sistemov v dokumentarnih filmih je vizualna retorika, ki vključuje barvo filmskega traku, osvetlitev, premikanje kamere, kadriranje, počasne posnetke, igrane prizore itn.

Slovenija na barikadah je večinoma pripravljena iz novinarskih prispevkov slovenskih novinarjev iz časa vojne, a tudi iz prispevkov tujih medijev in amaterskih posnetkov. Ker so v filmu uporabljeni večinoma novinarski posnetki, je pozicija kamere horizontalna, razen v primerih, ko snemajo ranjence, mrtve in tiste, ki so se predali. Prikazano se da razumeti kot premoč zmagovalcev, saj so tisti, ki so se predali, ranjenci in še posebej mrtvi vedno v podrejenem položaju. Zaradi mobilne snemalne opreme in izrednih razmer – vojne – so tudi posnetki lahko tresoči, kar pa le prispeva k avri avtentičnosti. Kamera je statična le pri posnetkih iz novinarskih konferenc. Uporabljen je le barvni film, saj je film iz julija 1991 in je šlo v tem primeru za sočasnost dogodkov in snemanja filma, zato niso poudarjali preteklih dogodkov, ki so ponavadi v dokumentarnih filmih prikazani s črno-belimi posnetki. Osvetlitev je naravna, saj gre ravno za to, da je bilo snemano na terenu in v izrednih razmerah, ko snemalci niso imeli priložnosti postavljati osvetlitve. Edine izjeme so ponovno novinarske konference, kjer je scena pripravljena.

Rojstvo naroda po svoji obliki zelo spominja na film Dzige Vertova *Mož s kamero*. Sledimo posnetkom, ki niso nujno povezani med seboj, sledijo si z nenavadno montažo in nepričakovanimi jukstapozicijami. Film uporablja barvne posnetke, ki nakazujejo sedanji čas, črno-beli posnetki pa predstavljajo preteklost. Barvni posnetki prikazujejo novejše dogodke, kot so slovesna razglasitev samostojnosti, ljudi na cesti v tistem času, dogodke med vojno in tudi dogajanja, ki so pripeljala do osamosvojitve, razne shode tik pred razglasitvijo samostojnosti. Po drugi strani bi lahko rekli, da so uporabljeni črno-beli posnetki, ki prikazujejo preteklost, zato, ker drugih ni bilo na voljo. Ampak avtor zavestno uporabi tako razlikovanje in tako na simboličen način prikazuje v barvah to,

kar simbolizira slovenstvo, v črno-belih posnetkih pa jugoslovanstvo, kar je še bolj očitno z izbrano jukstapozicijo. Uporabljeni so arhivski posnetki, in sicer barvni in črno-beli. Zato avtor ni odločal o kotih kamere, po drugi strani pa je bila njegova odločitev, katere posnetke vključiti v film. Koti kamere so večinoma uporabljeni horizontalno, ljudi prikazujejo, kot bi gledali z gledišča udeleženca. Le v nekaterih primerih gledamo navzgor, recimo, ko snema letala, ampak tudi to je z gledišča posameznika, ki je na zemlji. In le nekaj je posnetkov, ko gledamo na množice navzdol. To pa je spet zato, ker so bili ti posnetki posneti z vrha, verjetno z odra, kjer so imeli politiki govore. Množice zbranih ljudi so posneli kar od tam, s čemer se nedvomno označuje tudi prevlada nad njimi. Osvetlitev v filmu izvira že iz posnetkov samih, čeprav niti ni posebne postavitve osvetlitve, z izjemo izrednih dogodkov. Pri slovesni razglasitvi samostojnosti vidimo, da je okoli polno reflektorjev, pa tudi pri pogrebi, ki so prikazani v filmu, so verjetno uredili posebno osvetljavo. V ostalih primerih, kjer gre večinoma za dogajanje na ulicah, ni posebej pripravljene osvetljave.

Ko potrka vojna je v celoti posnet za dokumentarni film in po željah avtorja, arhivski posnetki so uporabljeni le na začetku in koncu kot uvod v pripoved in zaključek. Avtor ni posnel inscenacij dogajanja med vojno, so pa zato pripovedovalci v vlogi 'igralcev', saj svoje zgodbe pripovedujejo po pripravljene mizansceni. Vidimo jih na domu in pri vsakdanjih opravilih; pri pripovedovanju dramatičnih izkušenj jim z zgodbo sledimo – prvi pripovedovalec, ki je dezertiral, prvo pripoveduje zgodbo ob ograji, ko pa pripoveduje del, ko je bežal po tračnicah, ga snemajo pri hoji ob njih, zadnjega, ki je bil medicinski tehnik, pa poslušamo v reševalnem vozilu. Pri tem je uporabljen barvni film, črno-beli zamrznjeni posnetki so uporabljeni le na začetku in na koncu, kar gledalcem označuje preteklost, tj. leto 1991, medtem ko so bili barvni posnetki narejeni desetletje pozneje. Črno-beli posnetki se pojavijo tudi pri menjavi pripovedovalcev in med njihovimi nastopi, kar pripomore k dramatičnemu učinku. Večinoma so uporabljeni horizontalni koti kamere, le tu pa tam se malo nagnejo, če, recimo, nekdo poklekne. Osvetlitev pri arhivskih posnetkih je naravna, pri insceniranih pa je verjetno posebej pripravljena.

Vizualna retorika potegne ljudi v zgodbo in posledično v preteklost (Pušnik 2009, 197). Uporaba insceniranih posnetkov, kombinacija črno-belega in barvnega filma ter zamrznjenih kadrov prispeva h kredibilnosti zgodbe; proizvaja učinek realnosti, saj

ustvarja iluzijo, da je možno gledati preteklost kot gledamo svet skozi okno (Pušnik 2009, 197). Tako *Rojstvo naroda* kot *Ko potrka vojna* se poslužujeta teh tehnik, kar ju naredi za prepričljiva pripovedovalca zgodbe. *Slovenija na barikadah* pa nas zaradi novinarskih prispevkov prepriča z retoriko novinarske objektivnosti.

7.3 Verbalizacija pripovedi

Verbalizacija pripovedi predstavlja način, kako je zgodba v filmu ubesedena, kakšen jezik je pri tem izbran in kako so dogodki opisani (Pušnik 2009, 196). Ob gledanju filmov *Slovenija na barikadah* in *Ko potrka vojna* ugotovimo, da so slovenski vojaki in civilisti opisani kot dobri, kot žrtve ali junaki, ki se borijo za svoje ozemlje, medtem ko so predstavniki Jugoslovanske armade opisani kot nasilni, iracionalni in slabi. Tak primer zasledimo v *Ko potrka vojna*, kjer komentator opiše slovenske vojake pred začetkom boja: »Črv dvoma se je zaril v mlade fante, ki v življenju niso ustrelili proti sočloveku«. S tem nakazuje nedolžnost Slovencev, implicitno pa nakazuje, da na nasprotni strani ni takih vojakov, tam so nasilneži, ki so že kdaj streljali v sočloveka. *Slovenija na barikadah* po drugi strani nekajkrat uporabi tudi intervjuje z vojaki Jugoslovanske armade, kjer njihov govor podpira predstavljeno pravico do slovenske osamosvojitve ali vsaj problematizira vojaško intervencijo. V tem primeru so ti prispevki pripravljani z namenom, da iracionalnost vojaške odločitve prenesejo na vojaški vrh Jugoslovanske armade in politične oblasti.

Pri verbalizaciji v dokumentarnem filmu je pomemben pripovedovalčev glas, ki je večinoma posnet naknadno in ne spada med diegetske zvoke. V filmu *Slovenija na barikadah* slišimo moškega pripovedovalca, ki nas spremlja čez vso zgodbo. Pri *Rojstvu naroda* ni posebnega komentarja, ki bi bil posnet naknadno, *Ko potrka vojna* pa uporabi tako ženski kot moški komentar, pri čemer je moški glas ponavadi uporabljen za sporočanje odločnosti in razumskosti, medtem ko ženski predstavlja nedolžnost in čustvenost (Pušnik 2009, 197).

Filmu *Slovenija na barikadah* je svoj glas posodil Ivan Lotrič; Lotričev glas je sicer slovenskim gledalcem in gledalkam dobro znan, saj je televizijski in radijski napovedovalec in ga velikokrat uporabijo tudi pri dokumentarnih filmih. *Ko potrka vojna* pa si sposodi glas Matjaža Romiha in Ane Bohte, ki sta oba napovedovalca novic

na Radiu Slovenija, občasno pa nastopita tudi v dokumentarnih filmih. V obeh primerih je pripovedovalčevega komentarja precej; glas utihne le, ko govorijo nastopajoči v filmu, ki pripovedujejo zgodbo. Komentatorjev glas se nam zdi objektivni, tak kot predvideva novinarska težnja po objektivnosti – s poetičnimi perspektivami nas lepo popelje v zgodbo o boju za državo, posredovane informacije pa nam dajo občutek objektivnosti in dobro utemeljene sodbe. Z določenimi čustvenimi poudarki nam prihrani napor za analizo. Ta omogoča, da linearno sledimo pripovedi, saj dejansko povezuje delčke posnetkov med seboj, s tem pa nam nudi tudi razlago. To nas še bolj spodbuja, da ga sprejmemo kot objektivnega in se ne sprašujemo o možnih diskurzih, ki bi lahko bili prisotni. Poudarja preferenčni pomen, ki naj ga razumemo ob gledanju filma, kar zmanjša možnosti za drugačno, napačno razumevanje, ki ga avtor filma ni predvidel. To je značilno za razlagalni dokumentarec, ki temelji na 'vsevednem' komentarju, podobe pa služijo za njegovo ilustracijo ali kontrast (Nichols 1999, 11). Prikazovane podobe nam tako preprečijo spraševanje, komu tako prikazovanje koristi in kdo pridobi na moči.

Če pa se poglobimo v izrečene besede, kmalu ugotovimo, da ne gre za objektivni komentar. V filmu *Slovenija na barikadah* slišimo komentatorjev glas ob posnetkih začetnih bojov na cesti: »27. junija zarana: medtem ko marsikdo še proslavlja rojstvo nove države, so se začeli vrstiti dramatični dogodki: začela se je vojna!« To ustvari kontrast med veseljem in nasiljem, ki verbalno dodela dramatičnost veliko bolj, kot bi to dosegli posnetki sami. Kasneje v filmu tudi slišimo komentar: »Bilo je kot sodni dan«, kar doda noto dramatičnosti, posnetki pa delujejo kot ilustracije povedanega. Tudi v *Ko potrka vojna* se vojaška retorika ponavlja skozi pripoved protagonistov in komentatorjev: »Ko je vojna potekala pri nas, smo se branili in ubranili«. Tovrstni besednjak ustvarja podobo krvavega boja. To pa tudi pripomore k identificiranju s slovenskim narodom, saj predstavlja Slovenijo kot pravo nacijo, rojeno iz vojne in boja (Pušnik 2009, 196). Tudi skoraj poetični komentarji vplivajo na nacionalno identifikacijo: »Jugogenerali so se o Slovencih krepko zmotili: vsak je pristavil svoj kamenček v mozaik imenovan Republika Slovenija, čeprav jih je bilo pošteno strah«. To prispeva k identifikaciji, čeprav dejansko večina Slovencev in Slovenk ni imela neposredne izkušnje z vojno, v njej so sodelovali le kot oddaljeni gledalci.

7.4 Zvočna kulisa

Zvok je pomemben element v dokumentarnih filmih, saj pripomore k narativni funkciji. Diegetski zvok je tisti, ki ga motivirajo dogodki in dogajanja, ki so vključeni v film. Ker je del posnetka, veliko prispeva k iluziji resničnosti. Nedicgetski zvok je posnet naknadno, ponavadi gre za filmsko glasbo in komentatorjev glas. Glasba ima tudi pomembno funkcijo, saj »ojača razpoloženje in izraža 'čustveni pomen' prizora« (Firth v Turner 2000, 67).

Vsi trije filmi uporabljajo tako diegetski kot nedicgetski zvok. Zvok, ki je uporabljen v filmu *Slovenija na barikadah*, je diegetski, dodana pa je tudi glasba, ki ojača čustva gledalcev in nam pove, kaj moramo čutiti ob specifičnih prizorih – gre za dramatično glasbo, ki je prisotna v podlagi tako rekoč skozi celoten dokumentarec. Poleg tega je film opremljen z 'vsevednim' komentarjem. Za razliko od filma *Slovenija na Barikadah* je *Rojstvo naroda* brez vsevednega komentarja, komentarja pravzaprav sploh ni, če odmislimo interpretacijsko vlogo glasbe. Gre za elektronsko glasbo iz zgodnjih devetdesetih let, ki daje ritem filmskim posnetkom in njihovim hitrim menjavam. Film ne uporablja ne intervjujev ne komentarja, čeprav vključuje govore – na začetku in koncu filma je vključen Kučanov govor. *Ko potrka vojna* uporablja diegetski zvok, ki izvira iz prizorov samih, kot tudi komentatorjev glas in glasbo. Zgodbi sledimo ob spremljavi nežnega melanholičnega roka, ki nas spremlja ob osebnih izpovedih pripovedovalcev. Funkcija uporabljene glasbe je nedvomno interpretacijska: služi kot komentar ob posnetkih, ojača čustva tako med pripovedovalčevim govorom kot med govori udeležencev, kjer poudarja pomen povedanega. Poleg tega slavi mlade slovenske vojake, ki so se bojevali v vojni. Zaradi čustvenega naboja vse to prispeva k lažji identifikaciji z nacijo.

7.5 Izbrani dogodki in njihova interpretacija

Nedvomno je zgodbo slovenskega osamosvojitvenega procesa možno povedati na mnogo načinov, vsaj na toliko načinov, kolikor je posameznikov, ki hranijo spomin nanj. Avtorji so se pri ustvarjanju svojega filma odločili za določene predstavitve in pri tem uporabili določene dogodke, ki bodo služili njihovi zgodbi. Ker so avtorji filmov tudi člani neke družbe, je izbira ponavadi določena s prevladujočo ideologijo in njenimi

hegemoničnimi diskurzi. Pri gledanju teh treh dokumentarcev ugotovimo, da je možno z uporabo določenih tem, vendar različnih posnetkov in pripovednih tehnik, povedati podobno zgodbo, ki konstruira kolektivni spomin Slovencev.

Slovenija na barikadah pokaže veliko število posnetkov, kjer skoraj ne moremo verjeti, da so kaj izpustili. V dobri uri nam povzame 10-dnevno osamosvojitveno vojno, kar nas napeljuje, da gre za avtentičen in celosten prikaz dogajanja. Po drugi strani pa je ravno to problematično, saj televizija, kot pravi Bourdieu, paradoksalno skriva, kar prikazuje, s čemer skriva marsikaj, kar bi 'morala pokazati', saj se skriva za tem, da vendar 'prikaže vse' (Štrajn 1999, 87). Film tako prikazuje dogodke, ki pripovedujejo politično dogajanje – čeprav so vključeni tudi posnetki vojakov in navadnih ljudi – saj so v ospredju dogodki, ki vodijo k osamosvojitvi države, zaradi česar je pozornost namenjena politikom, ki se za to potegujejo. Vidimo vse vplivnejše slovenske politike – vključene so izjave Igorja Bavčarja, Franceta Bučarja, Lojzeta Peterleta, Jelka Kacina, Cirila Zlobca, Janeza Drnovška, najbolj številne pa so izjave in govori Milana Kučana. Sledimo pa tudi izjavam jugoslovanskih in drugih tujih politikov. Vključenih je mnogo novinarskih konferenc in posnetkov s terena. Lahko bi rekli, da sledimo napeti akciji med dvema taboroma: na eni strani je slovenski tabor z določenimi tujimi podporniki, na drugi pa jugoslovanski s svojimi podporniki. Ko so vključena tudi poročanja tujih medijev, dobimo občutek, da je zgodba dobila že svetovne razsežnosti. Poročanja Sky News in CNN-a, ko govorijo o majhni deželi, nam dajo občutek, da so tudi tuji mediji in tuje oblasti prepoznale legitimne zahteve Slovenije po svoji državi. Po napetih prikazih boja in pogajanj, se film zaključi s prikazovanjem Skupščine in govorom nekaterih politikov, ki izražajo upanje, da je 90-dnevni suspenz osamosvajanja korak v pravo smer. Pomiri nas tudi pripovedovalčev glas, ki se sicer sprašuje: »Ali je to za nas kompromis ali poraz«, vendar dodaja, da je na koncu prevladalo spoznanje, da bo po Brionih Slovenija veliko bližje osamosvojitvi. To nam sporoča tudi Bučar, ko pravi, da »je Slovenija s podpisom deklaracije na Brionih jasno in glasno povedala, da misli v vsakem primeru nadaljevati z osamosvojitvenimi koraki«. Vidimo, da je zaključek filma optimističen in poln upanja – tudi komentator zaključi, navezujoč se na Kučanov govor na začetku: »Sanj sploh biti ni moglo – ni bilo časa. /.../ Čas za sanje še ni prišel«. Film nam s ponovno vzpostavljenim ravnotežjem, ki se od začetnega razlikuje po tem, da je bila vmes vojna, v katero smo bili nekako vključeni vsi in ki je del spomina vseh Slovencev in Slovenk, pripoveduje, da imamo možnost sanjati. S tem se nakazuje

optimistična drža, ker smo se bili kot narod sposobni poenotiti in skupaj nastopiti proti sovražnikom, kar povečuje imaginarno povezanost v skupnost in občutenje pripadnosti tej skupnosti.

Film *Rojstvo naroda* začne svojo zgodbo s slovesno proglasitvijo samostojnosti, čemur sledi prvo serija barvnih posnetkov ljudi na ulicah, ki kupujejo časopise, kjer vidimo razne naslove, ki obravnavajo samostojno Slovenijo, tem pa sledi serija črno-belih posnetkov. Tako se s pomočjo napisov na ekranu, ki nam prikazujejo leto, popeljemo nazaj v čas. Z izborom posnetkov, ki razločno razlikujejo 'slovenskost' in 'jugoslovanskost' nas napeljuje ravno k tej interpretaciji; želi nam pokazati, kaj se je razvijalo že od nekdaj in je zato dobro ohraniti – kaj je slovenskega, medtem ko jugoslovansko, ki je skoraj vsiljeno, lahko opustimo – od množičnih zborovanj na političnih shodih, do vojaških parad itn. Ko slišimo govore nekatere jugoslovanskih politikov se nacionalna identifikacija še poveča, saj navadno govorijo o zvestobi ljudstvu, ti dokumentarni filmi pa nas želijo prepričati o slovenskem ljudstvu kot naravni tvorbi. In seveda bi morali biti zvesti tej novonastali tvorbi. Edini govor, s katerim se Slovenci in Slovenke v tem filmu poistovetijo je znameniti Kučanov govor na začetku filma, ki pravi, da smo z rojstvom in sedaj s svojo državo dobili pravico do sanj. Pri tovrstnem razlikovanju slovenskosti in jugoslovanskosti, ki vpliva na spominsko skladišče naroda, se tudi utrjuje pripadnost novi državi.

Ko potrka vojna izbira popolnoma drugačne posnetke kot prejšnja filma. Poslužuje se nekaterih arhivskih posnetkov s terena; uporabljeni so ob komentarju in pripovedih posameznikov – lahko bi rekli, da nam pomagajo vživeti se v zgodbo o osamosvojitvi, o kateri nam posamezniki pripovedujejo. Avtor se je odločil, da bodo uporabljeni arhivski posnetki črno-beli, kar nas opominja, da se je to zgodilo v preteklosti. V filmu so uporabljeni tudi barvni posnetki, posebej pripravljene za film, ki nam pomagajo se vživeti v zgodbo, ki jo vsak izmed posameznikov pripoveduje. Zanimivo je, da film, poleg posnetkov, ki so inscenirani za namene pripovedi – ko vidimo pripovedovalce v vojaškem ali reševalnem vozilu – uporabi tudi inscenirane posnetke pripovedovalcev, ko so z družino in ob prostočasnih aktivnostih. Športne aktivnosti, ki izpostavljajo telesa mladih slovenskih vojakov, poudarjajo njihovo fizično moč in moškost. Tudi s prikazovanjem majhnih otrok lahko potegnemo vzporednico s Slovenijo – kot mlada država je še nebogljen in skoraj nemočna, vendar ji ob strani stojijo močni moški, ki

bodo njeno nedolžnost obvarovali tudi s svojim življenjem, saj so navsezadnje vojaki. To lahko interpretiramo tudi kot zmožnost preživetja Slovenije kot mlade države. Poleg tega nas idilično družinsko življenje in uspešne kariere pripovedovalcev – skoraj vsi so uspešni podjetniki – napeljuje na to, da gre za dobre in poštene ljudi s pravimi ideali, pomanjkanje pripovedi druge strani nam da misliti, da na drugi strani ni tako, da je druga stran slaba in nasilna.

7.6 Diskusija

Izbrani filmi so si za nalogo zadali, da bodo s prikazovanjem določenih podob razlikovali med Slovenci in Jugoslovani, kar vidimo tako na vizualni kot verbalni ravni. Pred tem je vladal princip bratstva in enotnosti, ki je preprečeval etnične napetosti. Za identifikacijo z novo nacijo pa je potrebno oblikovati zamišljeno skupnost, s katero se bodo ljudje identificirali, pri tem pa je to najlažje s prikazovanjem enostranskih zgodb brez širšega družbenega konteksta, kjer so Slovenci dobri, Jugoslovani pa slabi.

Vidimo, da obravnavani filmi s pomočjo različnih tehnik rišejo novo podobo preteklosti nacije: vojno spreminjajo v mit, ki naj se ohrani v kolektivnem spominu skupnosti. Filmii vsak na svoj način slavijo 10-dnevno osamosvojitveno vojno, ki je nastopila na koncu osamosvojitvenega procesa. Predpostavljajo, da je vojna ustvarila samostojno državo, saj običajno narodi nastajajo iz krvavega boja. V slovenskem primeru boji niso bili tako krvavi, vendar filmi vseeno poudarjajo resnost, dramatičnost in predvsem krvavost slovenske osamosvojitvene vojne. Z analizo izbranih filmov ugotovimo, da lahko krvave boje, iz katerih se je 'rodila' slovenska nacija, tudi izumimo s pomočjo kulturnih tekstov.

8 ZAKJUČEK

Ob nastanku nove države se diskurzi v družbi spremenijo in zahtevajo drugačno spominsko skladišče njenih državljanov. Pri analizi dokumentarnih filmov sem ugotovila, da ti prispevajo k ustvarjanju kolektivnega spomina, ki se razlikuje od tistega, ki so ga imeli ti isti pripadniki sedaj slovenske nacionalne države, ko so bili še v Jugoslaviji. Hegemoni diskurzi želijo oblikovati enotne poglede na to, kaj smo bili znotraj jugoslovanske federacije in kaj smo v svoji državi. To pa je možno z oblikovanjem določene interpretacije izbranih dogodkov, s katerimi nastajajo tudi nova vedenja, ki postanejo pomembna z nastankom nove države. Jugoslavija je slonela na političnem konceptu 'bratstva in enotnosti', ki je preprečeval nacionalna trenja in možne poskuse prevlade katere od etničnih skupin. Z nastankom nove države je identiteta posameznikov, ki so se znašli v njej, doživela veliko spremembo. Zato je postalo pomembno, da se razlikujemo od drugih narodov nekdanje Jugoslavije. Ker pa je kolektivni spomin v rokah hegemonih diskurzov, ki nekatere dogodke ohranja, druge pa opušča, ustvarja specifično predstavo o preteklosti. Dokumentarni filmi kot tehnologije spomina ustvarjajo in ohranjajo dominantni diskurzivni red v Sloveniji in poskušajo na novo konstruirati kolektivni spomin nacije (Pušnik 2009, 200), zato so dokumentarnofilmske predstavitve o osamosvojitvi vse kaj drugega kot nedolžne reprezentacije preteklih dogodkov. Ob državnih praznikih se Slovenke in Slovence še dodatno spominja na pripadnost naciji. To se počne tudi s predvajanjem dokumentarnih filmov na temo slovenske osamosvojitve, ki jih uvrstijo na nacionalno televizijo v termin najbolj gledanega časa nekaj dni pred 25. junijem, dnevom državnosti.

Pri tem je problematično dejstvo, da so dokumentarni filmi vrsta medijskega teksta, ki jih ljudje jemljemo kot reprezentacije realnosti, saj 'prikazujejo stvari in dogodke tako, kot so se zgodili v resnici', in tako predstavljajo 'okno, skozi katero gledamo preteklost'. Z analizo sem ugotovila, da niso reprezentacija realnosti, čeprav lahko uporabljajo originalne posnetke. Zgodbo pripovedujejo iz enega zornega kota – slovenskega – in zanemarjajo širši zgodovinski kontekst. Dokumentarni filmi imajo zato zaradi svoje narave moč, da širijo posebno zgodovinsko zavest in privilegirajo določene spomine pred drugimi (Pušnik 2009, 201).

Analiza treh dokumentarnih filmov je tudi pokazala, da si ti pomagajo z vizualno retoriko, ko z barvnimi in črno-belimi ter zaustavljenimi posnetki ustvarjajo občutek sedanosti in preteklosti. Ti filmi spreminjajo pomene, saj so bili posnetki v Jugoslaviji razumljeni drugače, kot jih razumemo danes. Slovenci dobimo nov repertoar znanj in pomenov, ki se želi čim bolj distancirati od jugoslovanskega, kar je lepo vidno v filmu *Rojstvo naroda*, ki z jukstapozicijami ustvarja pomene jugoslovanstva in slovenstva. Pri tem tudi arhivski posnetki iz časa Jugoslavije dobijo drugačen pomen, kot so ga imeli ob njihovem nastajanju. Na razumevanje videnega v filmih vplivajo tudi določeni koti kamere in njenimi premiki, pa tudi igrani posnetki. Na lingvistični ravni je možno ugotoviti, da izbrani jezik in način upovedovanja ustvarja občutek 'dobrih' Slovencev in 'slabih' Jugoslovanov. To je videti tudi pri idiličnih posnetkih družin nekdanjih slovenskih vojakov v *Ko potrka vojna* in pri posnetkih brezvoljnih ali na napad pripravljenih vojakov Jugoslovanske armade v *Slovenija na barikadah*. Poleg tega nenehno prikazujejo simbole slovenstva, vidimo lahko spuščanje jugoslovanske zastave in dviganje slovenske, posnetke Triglava, slovenskega grba, sajenja lip, slišimo pa tudi sedmo kitico Zdravljice in nekatere druge ljudske pesmi. Glasba nam narekuje občutja, poleg tega pa pomaga pri nacionalni identifikaciji. S tem se potrdi moja teza, da poskušajo izbrani dokumentarni filmi o slovenski osamosvojitvi oblikovati novo spominsko skladišče, kjer se skupno zgodovino v Jugoslaviji pozablja. Pri tem bledijo vezi z nekdanjo državo, nova nacionalna identiteta pa se oblikuje ravno na razlikovanju 'nas', Slovencev in 'Jugoslovanov'.

Diplomsko delo lahko predstavlja osnovo za nadaljnje raziskave v zvezi z ustvarjanjem ter ohranjanjem slovenske nacionalne identitete in kolektivnega spomina. V prihodnje bi lahko prišla v poštev analiza, s katero bi poskušala poiskati še druge dokumentarnofilmske reprezentacije slovenske preteklosti in njihove vplive na nacionalno identiteto. Hegemoni diskurzi namreč poskušajo preoblikovati in na novo zgraditi tudi druge segmente skupne preteklosti, ki so ravno tako pomembni za povezovanje v imaginarno skupnost in oblikovanje nacionalne identitete.

9 LITERATURA

Anderson, Benedict. 2003. *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

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

Barthes, Roland. 1984. *Mythologies*. New York: Hill and Wang.

--- 1990. *Elementi semiologije: Retorika starih*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Benson, Michael. 2000. Zgodovina/ Umetnostna zgodovina/ Filmska zgodovina. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 13–23. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Burr, Vivien. 1995. *An Introduction to Social Constructionism*. London, New York: Routledge.

Connerton, Paul. 2003. *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 *Picturing the Past. Media, History and Photography*, ur. Hanno Hardt in Bonnie Brennen, 36–59. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Čepič, Mitja in Ana Vogrinčič. 2003. Tujec in tuje v učbenikih: Kritična diskurzivna analiza izbranih primerov iz učbenika zgodovine. *Teorija in praksa* 40 (2): 313–333.

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

Duvignaud, Jean. 2001. Predgovor. V *Kolektivni spomin*, Maurice Halbwachs, 5–14. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Halbwachs, Maurice. 2001. *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Hall, Stuart. 2003. Introduction: Who Needs 'Identity'?. V *Questions of Cultural Identity*, ur. Stuart Hall in Paul du Gay, 1–17. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

--- 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–96. Ljubljana: Študentska založba.

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

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

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

Karimi, Babak. 1999. Realizem in resnica. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 31–34. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Kolker, Robert P. 1998. The film text and film form. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 11–23. Oxford: Oxford University Press.

Kritzman, Lawrence D. 1996. In Remembrance of Things French. V *Realms of memory: rethinking the French past*, ur. Pierre Nora in Lawrence D. Kritzman, ix–xiv. New York: Columbia University Press.

Križman, Naško. 1999. Dokumentarni film in znanost. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 45–60. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Labarthe, André S. 1999. Dokumentarni film in fikcija. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 61–64. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Lacey, Nick. 2006. *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*. Basingstoke, New York : Palgrave.

Luthar, Breda in Maruša Pušnik. 2010. Introduction: The Lure of Utopia: Socialist Everyday Spaces. V *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, ur. Breda Luthar in Maruša Pušnik, 1–33. Washington: New Academia Publishing.

Macdonald, Sharon. 1998. Exhibitions of power and powers of exitions: an introduction to the politics of display. V *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, ur. Sharon Macdonald, 1–24. London, New York: Routledge.

MORS. 2006. *Vojna za Slovenijo 1991*. Dostopno prek: http://www.mors.si/fileadmin/mors/pdf/revija_sv/2006/sv06_07_priloga.pdf (5. julij 2010).

Nichols, Bill. 1999. Dokumentarni načini reprezentacije. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 9–30. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Nora, Pierre. 1996a. From 'Lieux de mémoire' to 'Realms of Memory': Preface to the English-Language Edition. V *Realms of memory: rethinking the French past*, ur. Pierre Nora in Lawrence D. Kritzman, xv–xxiv. New York: Columbia University Press.

--- 1996b. General Introduction: Between Memory and History. V *Realms of memory: rethinking the French past*, ur. Pierre Nora in Lawrence D. Kritzman, 1–20. New York: Columbia University Press.

Plate, Liedeke in Anneke Smelik. 2009. Technologies of Memory in the Arts: Introduction. V *Technologies of Memory in the Arts*, ur. Liedeke Plate in Anneke Smelik, 188–202. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

Popek, Simon. 1999. Uvodnik. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 7. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

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

--- 2006. Review Essay: Collective Memory in a Multimedia Age. *Javnost – The Public* 13 (1): 89–101.

--- 2009. Documentaries and Mediated Popular Histories: Shaping Memories and Images of Slovenia's Past. V *Technologies of Memory in the Arts*, ur. Liedeke Plate in Anneke Smelik, 188–202. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

Repe, Božo. 2006. *Sodobna zgodovina: Zgodovina za 4. letnik gimnazij*. Ljubljana: Modrijan.

Robar Dorin, Filip. 2008. *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu: razvoj in dosežki neumišljenega filma v svetu in doma*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.

Rosenstone, Robert A. 2000. Vizije preteklosti: Film in njegov izziv našemu pojmovanju zgodovine. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 41–53. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

RTV SLO. 2004. *Maraton slovenskih dokumentarcev*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/film/maraton-slovenskih-dokumentarcev/132358> (14. avgust 2010).

Schwartz, Dona. 1999. Objective Representation: Photographs as Facts. V *Picturing the Past. Media, History and Photography*, ur. Hanno Hardt in Bonnie Brennen, 158–180. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Rener, Tanja. 2002. Raje krvavi kot kulturni? V *Kri in Kultura: Etnično mešane zakonske zveze*, Mateja Sedmak, 9–13. Koper: Knjižnica Annales Majora.

Sobchak, Vivian. 2000. Kaj je filmska zgodovina? Ali Uganka sfing. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: Mednarodni kolokvij filmske teorije*

in kritike 1999, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 9–11. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. 2002. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London, New York: Routledge.

Sturken, Marta in Lisa Cartwright. 2001. *Practices of Looking: An Introduction to visual culture*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Šprah, Andrej. 1998. *Dokumentarni film in oblast: Vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

--- 1999. Kult osebnosti v filmih Leni Riefenstahl in Dzige Vertova ali demistifikacija 'zloglasnih podob'. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 65–78. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

--- 2000a. Dokumentarni film kot zgodovinsko dejstvo. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 75–90. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

--- 2000b. Uvodnik. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 9–11. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

--- 2001. Film kot rekonstrukcija realnosti. V *Mi gradimo film – film gradi nas: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 2000*, ur. Simon Popek in Stojan Pelko, 65–79. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Štrajn, Darko. 1999. Ladjice v kopalni kadi. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 79–88. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

--- 2000. Konec zgodovine (filma)?. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 103–115. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Turner, Greame. 2000. *Film as Social Practice*. London, New York: Routledge.

Ule, Mirjana. 2000. *Sodobne identitete: v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Vogrinc, Jože. 1999. Javno življenje rastlin in živali ali *the Attenborough touch*. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 89–102. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

--- 2003. Zamišljene skupnosti danes: Spremna beseda. V *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*, Benedict Anderson, 181–201. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Zajc, Melita. 1999. Več realnosti: Zahteva »več realnosti« z vidika praks filmskega dokumentarizma in rab novih tehnologij. V *Dokumentarni film: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 103–113. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

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