

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tjaša Bizjak

**Oblikovanje kolektivnega spomina:
Jugoslavija v reprezentacijah Josipa Broza Tita**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tjaša Bizjak

Mentorica:izr. prof. dr. Maruša Pušnik

**Oblikovanje kolektivnega spomina:
Jugoslavija v reprezentacijah Josipa Broza Tita**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

Oblikovanje kolektivnega spomina: Jugoslavija v reprezentacijah Josipa Broza Tita

Josip Broz Tito je ena pomembnejših zgodovinskih osebnosti ne le na območju nekdanje Jugoslavije, temveč tudi v svetovnem merilu. V težkem povojnem obdobju mu je namreč v enotno državno tvorbo uspelo združiti ljudi iz različnih družbeno-kulturnih prostorov, med državljani pa je ohranjal podobo spoštovane in onniprezentne avtoritete ter hkrati podobo dostopnega in ljudskega človeka. Diplomsko delo se ukvarja z vprašanjem, na kakšen način njegove reprezentacije sooblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo danes, kar bom preverjala s pomočjo analize diskurza dveh biografskih dokumentarnih filmov o Titu, ki sta nastala v državah z različnima političnima in kulturnima ozadjema. Različne ideologije, ki stojijo za produkcijo medijskih tekstov, so namreč lahko pomemben dejavnik pri selekciji vsebine in s tem pri oblikovanju kolektivnega spomina. Ugotovila sem, da oba izbrana filma predstavljata enake aspekte njegovega življenja, njegove reprezentacije pa so širile in še vedno širijo predvsem ideje o bratstvu in enotnosti ter njegov izraziti čut za nacionalno zavest.

Ključne besede: kolektivni spomin, reprezentacije, nacionalna identiteta, dokumentarni film.

On the formation of collective memory: Yugoslavia through the representations of Josip Broz Tito

Josip Broz Tito is one of the key historical figures within former Yugoslavia as well as globally. He managed to unite people from various different cultural and political spheres during the challenging post-war period; at the same time he successfully maintained the image of a well-respected and omnipresent authority, while still remaining an accessible man of the people. The diploma thesis discusses the influence his representations have on the formation of collective memory regarding former Yugoslavia in this day and age. The method used is discourse analysis, applied to two biographical documentaries on Tito. It is important to note, that the two films originate from countries with vastly different political and cultural backgrounds. Distinctive underlying ideologies can significantly influence content selection and, consequently, formation of collective memory. It was ascertained that both films represent the same aspects of Tito's life and that his representations have spread, and to a large degree still do, ideas of fraternity and unity, combined with a strong sense of national consciousness.

Keywords: collective memory, representations, national identity, documentary.

KAZALO

1	Uvod.....	5
2	Konstrukcija in selekcija kolektivnega spomina.....	7
2.1	Vloga medijev v konstrukciji kolektivnega spomina	9
2.2	Kolektivni spomin in dokumentarni film	11
3	Reprezentacije Josipa Broza Tita	16
3.1	Vpliv reprezentacij na oblikovanje kolektivnega spomina.....	17
3.2	Vzpostavljanje kolektivnega spomina prek ritualov.....	19
4	Analiza diskurza dveh biografskih dokumentarnih filmov.....	22
4.1	Narativna struktura	23
4.2	Vizualna retorika	25
4.3	Verbalizacija zgodbe	27
4.4	Zvočna kulisa	30
4.5	Diskusija	31
5	Sklep.....	33
6	Literatura	35

1 Uvod

Josip Broz Tito je zagotovo ena najmarkantnejših osebnosti 20. stoletja, ki se je močno zasidrala v srca in spomin zelo veliko ljudi. Ni bil le voditelj države, mnogim je bil tudi vzornik, njegova omniprezentna očetovska figura pa se je kljub dejanski oddaljenosti vedno zdela zelo blizu. Njegova podoba je krasila in še vedno krasi marsikateri dom, kar priča o tem, da so si ljudje želeli in si še vedno želijo njegove navzočnosti tudi v zasebnosti. Dejstvo, da je spomin nanj skoraj štirideset let po njegovi smrti med narodi nekdanje Jugoslavije še vedno tako živ, me je spodbudilo k raziskovanju, kako reprezentacije o človeku, ki mu je s pomočjo takratnega vladajočega diskurzivnega režima v enotno državno telo uspelo združiti ljudi iz šestih različnih republik (Slovenije, Hrvaške, Bosne in Hercegovine, Črne gore, Srbije in Makedonije), ki so govorili štiri različne jezike (slovensko, hrvaško, srbsko in makedonsko), bili pripadniki treh različnih ver (rimskokatoliške, muslimanske in pravoslavne) in se sporazumevali v dveh različnih pisavah (latinici in cirilici), oblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo.

K temu so zagotovo močno pripomogle reprezentacije Tita, ki je z njihovo pomočjo zgradil nacionalno identiteto Jugoslavije in jo utemeljil na ideji »bratstva in enotnosti«, hkrati pa je vsakemu narodu posebej omogočal razvoj lastne kulturne identitete. Ker je spomin na Tita in na življenje v nekdanji Jugoslaviji med ljudmi še vedno močno prisoten, želim v svojem diplomskem delu ugotoviti, na kakšen način njegove reprezentacije sooblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo danes. Po pregledu različnih medijskih tekstov o Titu sem se odločila, da se bom v empiričnem delu osredinila na dva biografska dokumentarna filma, saj dokumentarni filmi vsaj na prvi pogled spadajo med bolj verodostojne medijske tekste, v resnici pa prav tako kot drugi medijski teksti posredujejo različne reprezentacije, ki jih avtorji vsaj do neke mere predhodno selekcionirajo.

Teoretični del diplomskega dela bo sestavljen iz dveh poglavij. V prvem se bom ukvarjala s konstrukcijo in selekcijo kolektivnega spomina, pri čemer bo moje izhodišče Halbwachsova konceptualizacija kolektivnega spomina (2003), ki ga avtor pojmuje predvsem kot reprezentacije, ki vsaj deloma temeljijo na pričevanjih in sklepanjih drugih ljudi. Nedvomno pa pri oblikovanju in prenašanju kolektivnega spomina kot eden od dejavnikov socializacije sodelujejo tudi mediji, ki nam posredujejo ideje o svetu ter pomagajo osmišljati realnost. Kot trdi Wertsch (2008), so namreč z nastankom novih možnosti »shranjevanja« spomina možnosti spominjanja doživele temeljno preobrazbo. Ker bo empirični del mojega diplomskega dela temeljil na analizi dveh dokumentarnih filmov, se bom posvetila tudi

vprašanju njune verodostojnosti. Nichols (2001) denimo pravi, da kot gledalci dokumentarnih filmov domnevamo, da so zvoki in slike v njih avtentični dokazi, a moramo biti pri njihovem vrednotenju previdni; zato bom na kratko predstavila tudi njegovo tipologijo šestih tipov reprezentacij v dokumentarnih filmih.

V drugem delu teoretičnega dela se bom posvetila reprezentacijam Josipa Broza Tita oziroma njihovi vlogi pri oblikovanju kolektivnega spomina. Najprej bom na kratko predstavila Jugoslavijo, nato pa se bom osredinila konkretno na vpliv reprezentacij na oblikovanje kolektivnega spomina o Jugoslaviji. Pri tem se bom oprla predvsem na Norrajeve »kraje spomina«, ki so lahko materialni ali simbolični (kot na primer muzeji, arhivi, učbeniki, prazniki, obletnice, spomeniki, medijski teksti in slike itd.) in namenjeni temu, da ustavijo čas, preprečujejo pozabo in ohranjajo občutek povezave s preteklostjo (Norra v Pušnik 2006, 95). S tem pa so povezani tudi rituali, ki po Rothenbuhlerju (2016) bogatijo naša življenja, hkrati pa ohranjajo vez s preteklostjo. Z nastankom in razvojem novih tehnologij te rituale in ideje o svetu s pomočjo reprezentacij prenašajo tudi mediji ter s tem pomembno vplivajo na kolektivni spomin neke družbe.

Na podlagi teoretskih izhodišč bom v empiričnem delu diplomskega dela s pomočjo analize diskurza poskušala odgovoriti na naslednji dve raziskovalni vprašanji:

1. Kateri aspekti oziroma prelomni trenutki življenja Josipa Broza Tita so reprezentirani v obeh biografskih dokumentarnih filmih?
2. Kako reprezentacije Josipa Broza Tita v biografskih dokumentarnih filmih sooblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo?

Ključna elementa analize dveh biografskih dokumentarnih filmov, kjer se bom osredinila na njuno narativno strukturo, vizualno retoriko, verbalizacijo zgodbe in zvočno kuliso, bosta film ameriške produkcije *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* iz leta 1998 in film ruske produkcije *Tito: The Post-mortem Biography* iz leta 2003. Izbrana filma sta nastala po Titovi smrti, zanju pa sem se odločila, ker sta nastala na različnih celinah, v državah z različnima političnima in kulturnima ozadjema. Različne ideologije, ki stojijo za njuno produkcijo, so namreč lahko pomemben dejavnik pri selekciji gradiva v filmu in s tem pri oblikovanju kolektivnega spomina.

2 Konstrukcija in selekcija kolektivnega spomina

Spominjanje je sestavni del življenja slehernega človeka – vsakdo se spominja najbolj osebnih, pa tudi manj osebnih trenutkov, ki jih je v svojem življenju delil z drugimi ljudmi. Kot pravi Maurice Halbwachs (2003, 56–57), se spomin v svojem bistvu deli na dve vrsti; prvi je osebni, notranji ali interni oziroma individualni spomin, drugi pa družbeni oziroma kolektivni spomin. Ob tem je treba poudariti, da individualni spomin ni povsem osamljen in zaprt, temveč je ovit s kolektivnim, čeprav se z njim ne meša – torej so vsi naši osebni spomini pogojeni s kolektivnimi spomini, ki so odvisni od časa in prostora, v katerem smo se v določenem trenutku nahajali. Hkrati pa se spominjamo tudi trenutkov, ki jim v resnici sploh nismo bili priča, a o njih pogosto slišimo od drugih in se zanašamo na njihove spomine. Connerton (1989, 36) pravi, da vsak spomin, ne glede na to, kako oseben je, obstaja v odnosu s celo množico idej drugih ljudi; z osebami, kraji, datumi, besedami, oblikami jezika – s celotnim materialnim in moralnim življenjem družb, del katerih smo ali smo bili.

Spomin neke družbe je sicer danes v veliki meri odvisen od hierarhije moči; shranjevanje s pomočjo sodobnih informacijskih tehnologij in s tem organizacija kolektivnega spomina s pomočjo strojev za shranjevanje podatkov nista več zgolj stvar tehnike, ampak se nanašata tudi na legitimacijo in na vprašanje nadzora ter lastništva informacij, ki so politično pomembne (Connerton 1989, 1). Veliko naših spominov je ustvarjenih na podlagi vsebin, ki nam jih posredujejo množični mediji, zato njihovega vpliva ne smemo zanemariti. Mediji nam kot eden od dejavnikov socializacije posredujejo ideje o svetu, v katerem živimo, in nam pomagajo osmišljati realnost – kaj je prav in kaj narobe, kaj se sme in kaj ne. So vseprisotni prenašalci norm in vrednot, ki delujejo tudi kot kulturni in ideološki aparati države oziroma oblasti. Že v času Jugoslavije so pripomogli h kolektivnemu občutju pripadnosti in enotnosti med seboj sicer različnih narodov, obenem pa že takrat konstruirali in utrjevali tudi njihov kolektivni spomin.

Vsakdo oblikuje lastne spomine, ovite s kolektivnimi, ob tem pa ima tudi t. i. sposojen spomin – določene stvari in trenutke si lahko zamišlja, a se jih v resnici ne more spomniti. Ta spomin je v večji meri prisoten pri ljudeh, ki so se rodili po Titovi smrti oziroma po razpadu Jugoslavije – poslušajo pričevanja drugih o Titu in o življenju v nekdanji Jugoslaviji na splošno ter si različne dogodke in pojme, povezane s tem, dobro predstavljajo, nekateri celo tako zelo, kot da bi bil to v resnici njihov lastni spomin. A v resnici gre le za reprezentacije, ki vsaj deloma temeljijo na pričevanjih in sklepanjih drugih ljudi (Halbwachs 2003, 76). Tako kot medijske reprezentacije tudi te nekoliko prikrojijo dejansko sliko, zato moramo biti do

njih kritični, saj skupaj z medijskimi reprezentacijami pomembno sooblikujejo kolektivni spomin med ljudmi.

Poraja pa se mi vprašanje, kako in zakaj so se določeni dogodki tako zakoreninili v spomin ljudi na Jugoslavijo, medtem ko so bili drugi hitro pozabljeni oziroma odrinjeni na stran in ne veljajo kot tako pomembni za nacijo. Halbwachs (2003, 87) denimo pravi, da je kolektivni spomin kontinuiran mišljenjski tok, katerega kontinuiranost pa nikakor ni umetna, saj obdrži od preteklosti zgolj tisto, kar je še živo ali zmožno živeti v zavesti skupine, ki ga vzdržuje.

Kolektivni spomin, ki je, kot vidimo, na nek način selekcioniran, hkrati med sabo povezuje neko skupnost, ki si deli enake spomine, in lahko deluje kot narodotvorni projekt ohranjanja določene skupnosti – v tem primeru narodov nekdanje Jugoslavije. K temu pa seveda veliko pripomorejo medijske reprezentacije, zato ne moremo mimo vprašanja selekcije vsebin, posredovanih prek medijev. Naš kolektivni spomin, v tem primeru na Jugoslavijo, je namreč močno odvisen od tega, kateri dogodki so določeni za signifikantne, pri čemer pa imajo pomembno vlogo tudi mediji. Lahko bi rekli, da nekako sooblikujejo zgodovino, ob tem pa ustvarjajo umetno kontinuiranost in v njej zarisujejo pomembne in ostre meje, ki so določene s prelomnicami oziroma dogodki, ki v določeni skupini ljudi veljajo za pomembne. V nasprotju s kolektivnim spominom, katerega kontinuiranost ni umetna, je namreč zgodovina načrtana s posebej izbranimi dogodki, ki pa so klasificirani v skladu z nujnostmi ali pravili, ki se ne vsiljujejo krogom ljudi, ki so dolgo ohranili njihovo shrambo. Povedano drugače – zgodovina se začne tam, kjer se končuje izročilo, v trenutku, ko ugasne ali se razkroji kolektivni spomin (Halbwachs 2003, 85–86).

Aleida Assmann v nasprotju z Mauriceom Halbwachsom trdi, da kolektivni spomin ne obstaja, in da spomin umre skupaj s človekom, zato ne more obstajati po njegovi smrti. Spomin tako razdeli na štiri različne oblike – na individualnega, družbenega, kulturnega in političnega. Individualni in družbeni spomin se nanašata na ljudi in na njihovo interakcijo; individualni spomin je spomin posameznikov o dogodkih, ki so jih doživeli, družbeni spomin pa je tisti, ki ga delijo s svojo generacijo, ki ima podobna prepričanja, vrednote in stališča. Ker se različne generacije menjavajo, se s tem spreminja tudi družbeni spomin (Assmann 2004, 22–23).

Tako se je spremenil tudi družbeni spomin na Tita in na življenje v nekdanji Jugoslaviji; še pred nekaj desetletji so se generacije, ki so živele v Jugoslaviji, tega obdobja spominjale nekoliko drugače, kot se ga na primer spominjajo danes. Na kognitivni ravni namreč ljudje

svoje spomine prikrojimo po svoje in ohranimo le določene elemente, medtem ko drugi počasi tonejo v popolno pozabo. Prihod nove generacije, ki se je rodila po Titovi smrti oziroma po razpadu Jugoslavije, je tako družbeni spomin preoblikoval v skladu s svojimi pogledi na to obdobje, na kar pa so močno vplivala pričevanja starejših generacij in medijske reprezentacije.

Assmannova ob bok individualnemu in družbenemu spominu postavlja politični in kulturni spomin, ki temeljita na bolj trajnih nosilcih simbolov in predstav. Kulturni spomin je zasnovan na individualnem in družbenem spominu in tako kot ta dva vključuje različne materialne, kulturne artefakte, kot so na primer pisma, fotografije, časopisi, knjige in zgoščanke (Assmann 2004, 31). Ti artefakti so lahko obenem tudi medijske reprezentacije, ki, kot rečeno, močno vplivajo na oblikovanje (kolektivnega) spomina med ljudmi. Politični spomin pa se do določene mere prav tako kot kulturni zasidra v materialne in vizualne znake, vendar bolj v obliki proslav, spomenikov in različnih simbolov, ki občasno ponovno aktivirajo spomin ter krepijo kolektivno participacijo. Oblikujejo ga večje družbene skupine, kot na primer nacije, države ali določene organizacije, zato ni različen, ampak povezan v enotno pripoved, ki izraža jasno sporočilo. Kolektivna participacija ljudi in nenazadnje spomin sam pa posledično utrjujeta neko skupino kot narod, saj se njegovi spomini, kot rečeno, ustvarjajo prek simbolov, tekstov, podob, proslav, krajev in spomenikov – s tem pa narod konstruira tudi lastno identiteto (Assmann 2004, 25–26).

2.1 Vloga medijev v konstrukciji kolektivnega spomina

Tako kot Assmannova tudi nekateri drugi avtorji ne podpirajo Halbwachsove konceptualizacije kolektivnega spomina. Medtem ko ona namesto termina kolektivni spomin raje uporablja termine, kot so družbeni, kulturni in politični spomin, pa nekateri avtorji Halbwachsovo pojmovanje kolektivnega spomina samo nekoliko preoblikujejo, ga pa ne nadomestijo z drugačnimi izrazi. Bartlett na primer trdi, da na spomin vsakega posameznika vpliva družbeni kontekst, v katerem živi. Kolektivni spomin je tako po njegovem mnenju spomin v skupini, ne pa spomin skupine kot take (Bartlett v Wertsch 2008, 121).

To konceptualizacijo, kot rečeno, avtorji pogosto zavračajo, James Wertsch pa kot alternativo kolektivnemu spominu navaja t. i. deljeno različico spomina, ki se manifestira kot družbena in instrumentalna delitev spomina. Prva poteka v majhnih skupinskih interakcijah, ko se na

primer skupina ljudi skupaj poskuša spomniti informacij ali dogodkov iz preteklosti, instrumentalna delitev spomina pa deluje v smislu, ki vključuje tako ljudi, kot tudi različna orodja spomina. Vključuje namreč različne agente, ki delujejo individualno ali kolektivno, hkrati pa tudi kulturna orodja, ki jih ti agenti posedujejo – vse od koledarjev, spleta pa do različnih pripovedi. Pomembna transformacija spomina v človeški kognitivni evoluciji se je tako zgodila z nastankom različnih oblik kulturnih orodij, kar pa ne pomeni, da se spomin nahaja v njih; pomeni le, da so z nastankom novih možnosti »shranjevanja« spomina, kot so na primer besedila ali splet, možnosti spominjanja doživele temeljno preobrazbo (Wertsch 2008, 121).

Sprva bi morda lahko pomislili, da so nove možnosti dokumentiranja in posledično shranjevanja spomina omogočile večjo objektivnost pri spominjanju, a ni vedno tako. Določene informacije in dogodki iz preteklosti so namreč lahko kljub temu nekoliko prikrojeni, bodisi zavedno bodisi nezavedno. Spomin vsakega posameznika je namreč že v osnovi pod vplivom družbenega konteksta, v katerem se nahaja, poleg tega pa nikoli ne more ohraniti vseh elementov v spominu v celoti, ampak jih vedno selekcionira in prilagodi. Naše doživljanje sedanjosti je namreč v veliki meri odvisno od našega znanja o preteklosti; sedanji svet doživljamo v kontekstu, ki je vzročno povezan s preteklimi dogodki in objekti, katerih pa ne doživljamo, ko doživljamo sedanjost (Connerton 1989, 2).

Množični mediji so ob tem odlično orodje za posredovanje informacij oziroma spominov, ki jih ne glede na njihovo objektivnost ali subjektivnost vsak posameznik glede na svoj družbeni položaj prilagodi svojemu dojetanju realnosti. Kot strne Drame (1992, 857–858), se vpletajo v procese interpretacij posameznikov in sodelujejo pri oblikovanju njihovega »relativno naravnega pogleda na svet« ter pri ustvarjanju tipizacij. S tem utrjujejo kohezivnost vsakdanjega sveta, obenem pa razširjajo območje posameznikove realnosti – vse tisto, kar ni dostopno njegovemu lastnemu neposrednemu izkustvu, namreč lahko dobi preko komunikacije, ki posredovanemu dodaja tudi nek smisel, pomen, vrednost. Mediji pomembno posredujejo institucionalni svet in ga legitimizirajo, s tem pa sokonstruirajo družbeno realnost.

Eden od načinov konstrukcije družbene realnosti so tudi medijski dogodki, ki ne le navdušujejo široko občinstvo, temveč gledalcem ponujajo tudi razlog za praznovanje in integracijo družbe ter obnovo lojalnosti (Dayan in Katz v Rothenbuhler 2016, 133). Tudi McQuail (2006, 528) meni, da imajo dogodki, v katerih mediji igrajo pomembno vlogo, po navadi javni in kolektivni značaj ter zgodovinski in dolgoročen pomen, ključni akterji pa

sodelujejo med seboj. Njihove moči oziroma vpliva nikakor ne smemo zanemariti, saj ljudi povezujejo v celoto kljub njihovi dejanski fizični odsotnosti.

Dober primer takšnih dogodkov so bile aktivnosti, organizirane ob dnevu mladosti, prazniku jugoslovanske mladine, ki so ga v Jugoslaviji praznovali 25. maja. Takrat so Titu v čast po vsej državi potekale proslave in glasbene ter športne prireditve, na katere so se državljani, stari in mladi, vedno dobro pripravili. Vrhunec vseh aktivnosti, organiziranih ob tem prazniku, je bila štafeta mladosti, ko so mladi Jugoslovani štafeto palico ritualno prenašali skozi vseh šest republik, sklepna predaja štafete Titu pa se je zaključila v Beogradu. Predajo štafete je televizija neposredno prenašala v vse jugoslovanske domove – takrat se je čas ustavil, v središču dogajanja je bil praznik, in temu primerno so televizijske mreže po vsej Jugoslaviji oblikovale tudi svoje programske sheme.

Dan mladosti je omogočal prenos moči in ustvarjal občutek enotnosti med državljani, in še pomembneje – mlade je spodbujal in vključeval v državno telo, s tem pa pomagal krepiti kolektivno zavest. Bil je zorganiziran okoli zgoščene prisotnosti avtoritete (Tita), svetih ritualov (prenos štafete), in kolektivnih reprezentacij ter večje poudarjenosti temeljnih vrednot in verovanj dane družbe (bratstvo in enotnost) (Rothenbuhler 2016, 133). Medijski diskurz igra pomembno vlogo pri vzdrževanju kolektivnega spomina, saj ponuja in vzdržuje prototipične osebe, dogodke, mite, krepki ceremonije in rituale, v katerih posamezniki delujejo kar na svojih domovih – s tem pa recipientom omogoča, da se s tem identificirajo (Pušnik 1999, 799).

2.2 Kolektivni spomin in dokumentarni film

Dokumentarni filmi na prvi pogled morda spadajo med bolj verodostojne medijske tekste, ki pomembno sooblikujejo kolektivni spomin neke skupine ljudi. Ustvarjajo namreč občutek, da prikazujejo nekaj, kar se je nekoč dejansko zgodilo in tako ni izmišljeno, torej da vsebina filma ni tako ali drugače zrežirana oziroma predhodno selekcionirana. Bill Nichols meni, da dokumentarni film ni reprodukcija realnosti, ampak reprezentacija sveta, v katerem živimo. Predstavlja prav poseben pogled na svet, ki nam je morda še nepoznan, čeprav so nam morda določeni vidiki, reprezentirani v filmu, znani (Nichols 2001, 20).

Podoben pogled na dokumentarni film ima tudi Patricia Aufderheide (2007, 2), ki pravi, da so dokumentarni filmi o resničnem življenju, in ne resnično življenje, kot marsikdo zmotno misli. Takšno prepričanje je problematično, saj je resnično življenje, ki je osnova tovrstnih filmov, upodobljeno selektivno. Tako kot pri produkciji preostalih medijskih tekstov se tudi pri produkciji dokumentarnih filmov ustvarjalci zavestno odločijo, kaj želijo sporočiti, komu in s kakšnim namenom. Dokumentarni film je dokazano eden najdlje obstoječih in bogato spreminjajočih se žanrov, ki za reprezentiranje zgodovinskega sveta ponuja veliko različnih pristopov. Ti si sicer s standardnimi fiktivnimi filmi delijo veliko kvalitete, a še vedno ostajajo dovolj drugačni, da konstituirajo svojo lastno domeno (Nichols 2001, 35).

Kot pravi Pušnikova (2009, 190), je dokumentarni film medij, ki za skladiščenje informacij uporablja različne verbalne in vizualne naprave. V tem pogledu lahko vpliva tako na procese ustvarjanja kulturnega spomina, kot tudi na politično in nacionalno identifikacijo. Mediji namreč pomembno pripomorejo k družbenemu in kulturnemu redu in sooblikujejo kolektivni spomin v določeni nacionalni družbi brez posebnega znanja. V celoti namreč združijo bolj ali manj usklajene in ponavljajoče se naracije, ki postanejo sekundarni viri za ideje, ki jih imajo ljudje o svoji družbi in svojem mestu v njej (McQuail 2006, 500).

Dokumentarni filmi so zaradi občutka verodostojnosti, ki ga ponujajo, še posebej pomembni za razumevanje družbene realnosti in oblikovanje kolektivnega spomina – ta se namreč konstruira prek naracij, ki kot tekstualni viri igrajo pomembno vlogo v njegovi organizaciji. Vsak narator kljub temu, da si prizadeva biti nevtralen, namreč še vedno pripoveduje iz svoje perspektive oziroma iz svojega zornega kota. Pripoved kolektivnega spomina tako poudarja moč naracije, ki oblikuje reprezentacije preteklosti (Wertsch 2008, 122).

Nichols (2001, 37–38) pravi, da kot gledalci dokumentarnih filmov domnevamo, da so zvoki in slike v njih avtentični dokazi, a moramo biti pri njihovem vrednotenju previdni. Kadar sklepamo, da ima zvok ali slika neposredno povezavo z njegovim oziroma njenim virom, smo namreč lahko hitro razočarani, ko ugotovimo, da je vsebina filma v resnici fiktivna. Po navadi se sicer zavedamo, da je dokumentarni film, kljub temu, da temelji na dejstvih, v resnici kreativni izdelek – zbrane dokaze oziroma pričevanja namreč uporabi tako, da ustvari svoj pogled na določeno razlago sveta.

Nichols je definiral tudi šest različnih tipov reprezentacij v dokumentarnih filmih, ki v tem žanru delujejo kot nekakšen podžanr. Ti načini uredijo konvencije, ki jih zavzame določen film, hkrati pa izpolnjujejo določena pričakovanja gledalcev. Poudarja, da lahko en film

zajema več načinov reprezentacij. Ti načini so se s časom izoblikovali zaradi želje filmskih ustvarjalcev, da bi se domislili čim več različnih načinov reprezentiranja sveta, in obenem novih možnosti snemanja filmov, ki so jih omogočile nove tehnologije (Nichols 2001, 99–101).

- *Poetični dokumentarni film* poudarja vizualne asociacije, tonske ali ritmične kvalitete, deskriptivne prehode in formalno organizacijo. Dokumentarni film približuje eksperimentalnim, osebnim ali avantgardnim načinom snemanja filmov (Nichols 2001, 33). Ena njegovih ključnih značilnosti je prenašanje informacij o alternativnih oblikah znanja ali določenih argumentov oziroma stališč o problemih, ki potrebujejo rešitev. Retorični elementi so pri tem načinu še nerazviti. Nastal je sočasno z modernizmom kot način reprezentiranja realnosti skozi vrsto različnih delov, subjektivnih vtisov, nepovezanih dejanj in ohlapnih asociacij. Poetični dokumentarni film ima veliko vidikov, vsi pa poudarjajo načine, kako film ponuja delčke zgodovinskega sveta kot formalno, estetsko celovitost (Nichols 2001, 103–105).
- *Razlagalni dokumentarni film* poudarja verbalno komentiranje in argumentativno logiko – večina ljudi ga povezuje z dokumentarnim filmom sploh (Nichols 2001, 33–34). Delčke zgodovinskega sveta bolj kot v estetski ali poetičen okvir združuje v retoričen in argumentativen okvir. Gledalce nagovarja bolj neposredno, z naslovi ali glasovi, ki predlagajo določen pogled oziroma stališče, predstavljajo argumente, ali preverjajo zgodovino. V njih je pogosto prisoten glas boga (govorec je slišan, ne pa tudi viden), ali pa glas avtoritete (govorec je slišan in viden), ki ga lahko spremljamo tudi v televizijskih poročilih. Ta glas gledalcem daje občutek kredibilnosti s tem, ko zveni odmaknjeno, nevtralnno, nepristransko ali vsevedno. Razlagalni dokumentarni filmi se močno zanašajo na govorjeno besedo, v nasprotju s tradicionalnimi načini pa imajo slike v teh filmih stransko vlogo, saj zvok le podpirajo – ilustrirajo in osvetljujejo povedano ali pa le-temu služijo kot kontrast. Komentar pripovedovalca te slike po navadi organizira v neko celoto in reprezentira perspektivo argumenta filma; slike so tako le dodaten dokaz ali potrdilo že povedanega (Nichols 2001, 105–107).
- *Opazovalni dokumentarni film* se s pomočjo diskretnega snemanja neposredno vključuje v vsakdanje življenje opazovanih subjektov (Nichols 2001, 34). V nasprotju s poetičnimi in razlagalnimi dokumentarnimi filmi, v katerih pogosto nastopajo igrane osebe, ta vrsta filma vključuje več spontanosti, ki se je držijo tudi v postprodukciji filma. V filmu ni glasu pripovedovalca, niti dopolnilnih zvočnih efektov ali glasbe,

mednaslovov, dejanja in odzivi ljudi se ne ponavljajo, film pa ne vključuje niti intervjujev. Opazovani subjekti se ne menijo za kamero, gledalci pa so ob gledanju te vrste filma aktivni in delajo zaključke ter sklepajo na podlagi vidnega in slišane (Nichols 2001, 109–110).

- *Participatorni dokumentarni film* poudarja interakcijo med ustvarjalci filma in subjektom. Vključuje razne intervjuje ali drugačne oblike še bolj neposredne participacije subjekta v filmu (Nichols 2001, 34). Ti filmi nam dajejo občutek, kako je biti ustvarjalec filma v določeni situaciji in kako se ta situacija na koncu predrugači. Filmski ustvarjalec je v snemanje aktivno vključen, je raziskovalec ali preiskovalni poročevalec, lahko pa dogodke v filmu zgolj reflektira. Tisti filmski ustvarjalci, ki skozi film predstavljajo svoj neposredni stik s svetom, ki jih obkroža, in tisti, ki predstavljajo splošna družbena vprašanja in historične perspektive skozi intervjuje in vrsto posnetkov, konstituirajo dva velika sestavna dela participatornega načina. Ta pogosto demonstrira, kako se dve osebi povežeta, da razkrijeta reprezentacije zgodovinskega sveta iz določenih perspektiv (Nichols 2001, 116–123).
- *Refleksivni dokumentarni film* zbuja pozornost z domnevami in konvencijami, na katerih temelji film, ter krepi naše zavedanje o konstrukciji reprezentacije o realnosti (Nichols 2001, 34). Njegovo vodilo je, da je lahko film dober le, če je zanimiva njegova vsebina. Eno od vprašanj, ki jih postavlja v ospredje, je, kaj početi z ljudmi. Drugo vprašanje pa se nanaša na realizem – stil, za katerega se zdi, da zagotavlja neproblematičen dostop do sveta. Realističen dostop do sveta, zmožnost predstavljanja prepričljivih in neizpodbitnih dokazov, indeksična povezava med indeksično sliko in tem, kar predstavlja – vse to, ali še boljše, celotna realnost je v refleksivnem dokumentarnem filmu postavljena v negotovost. Gledalce spodbuja k zavedanju o njegovi relaciji do filma in do tega, kar film reprezentira. Ne dodaja novega znanja k že obstoječim kategorijam, ampak prilagodi domneve in pričakovanja gledalcev (Nichols 2001, 125–128).
- *Performativni dokumentarni film* pa poudarja subjektivni ali ekspresivni vidik dogovora med filmskim ustvarjalcem in subjektom ter odzivnost občinstva na ta dogovor, obenem pa zavrača objektivnost (Nichols 2001, 34). Tako kot poetični dokumentarni film tudi performativni postavlja vprašanja o tem, kaj je znanje in poudarja kompleksnost našega znanja o svetu. Tako kot prvi dokumentarni filmi, preden je pri snemanju družbenih situacij postal prioriteten opazovalni način, tudi performativni način združuje ekspresivne tehnike z retoričnimi in tako načinja

družbena vprašanja, ki jih ne more rešiti niti znanost niti razum (Nichols 2001, 130–134).

McQuail (2006, 500) pravi, da mediji nikoli nimajo le preproste enosmerne vzročne povezave s kulturnimi in družbenimi spremembami, in pri tem tudi dokumentarni film ni izjema – skozi čas je redefiniran tako pri ustvarjalcih kot tudi pri gledalcih. Ker so postali množično dostopni, so spremenili tudi načine, na katere krožijo informacije in ideje. Občinstva v interakciji s simbolnimi konstrukcijami, ki jih ponujajo mediji, oblikujejo svoj pogled na družbeno realnost in svoje mesto v njej (McQuail 2006, 461). Tako tudi kot gledalci nedvomno oblikujemo pomen filma s tem, ko svoje predhodno znanje in interese združujemo z ustvarjalčevim načinom prikazovanja vsebine filma. Čeprav kot gledalci ne zahtevamo, da je celotna vsebina predstavljena objektivno, pa pričakujemo pošteno in odkrito reprezentacijo, kako nekdo drug doživlja realnost (Aufderheide 2007, 2–3).

Tudi Bordwell (1989, 3) se strinja, da gledalci nismo zgolj pasivni prejemniki informacij, ampak aktivni ustvarjalci struktur in procesov. Ustvarjanje pomenov je namreč psihološka in družbena aktivnost, ki je sorodna drugim kognitivnim procesom. Ob gledanju filma gledalci identificiramo določene namige, ki jim v večini primerov prilagodimo svoje strukture znanja.

Tessa Morris-Suzuki (v Pušnik 2006, 92) se sprašuje, kako mediji oblikujejo naše spomine na preteklost. Osredinja se na reprezentacije zgodovine v popularnih medijih in poskuša ponovno ovrednotiti vprašanje zgodovinske odgovornosti. Po njenem mnenju je spomin postal dobičkonosen proizvod, zato je pomembno, da razumemo, kako lahko mediji oblikujejo zgodovinsko znanje oziroma kako lahko medijski žanri in konvencije vplivajo na zgodbe o preteklosti. Dokumentarni filmi so še posebej cenjeni zaradi svoje verodostojnosti, točnosti in zanesljivosti. Ko pa njihova vsebina zavaja, ne zavaja le gledalcev kot takih, ampak zavaja tudi posameznike, ki razmišljajo in ravnaajo v skladu z novim znanjem oziroma vedenjem, ki so ga pridobili ob ogledu filma. So del medijev, ki nam ne pomagata razumeti samo našega sveta, ampak tudi našo vlogo v njem (Aufderheide 2007, 4–5).

Dokumentarni filmi tako kot druge oblike medijskih tekstov ustvarjajo občutek pripadnosti in pomagajo osmišljati realnost. Predvsem tisti, ki predstavljajo zgodovinske dogodke, pomembne za določeno skupnost ali nacijo, pomembno oblikujejo njeno zavedanje in pripomorejo k oblikovanju njenega kolektivnega spomina. Spomini pa so osnova pri ustvarjanju nacionalnih skupnosti (Pušnik 2006, 96).

3 Reprezentacije Josipa Broza Tita

Pojem Jugoslavija nosi veliko različnih pomenov, zgodovinskih obdobij, takšnih in drugačnih asociacij. A ko slišimo besedo Jugoslavija, največkrat pomislimo na državno tvorbo, ki je pod vodstvom Josipa Broza Tita nastala leta 1946 in združevala šest republik na območju severozahodnega Balkana. Ta socialistična država je bila ustanovljena z namenom preprečiti dominacijo katerekoli od šestih republik, hkrati pa zagotoviti občutek razredne enakosti, kjer bi bolj lokalne oblike identifikacije omejili na etnično in religiozno identiteto. Glavna želja ustanoviteljev Jugoslavije je bila, da bi Slovenci, Hrvati, Bošnjaki, Srbi, Črnogorci in Makedonci svoj močni občutek specifične »nacionalne« identitete (ki je bila sestavljena iz religijskih in etničnih posebnosti) združili s širšo identifikacijo z jugoslovansko državo (Volčič 2007, 22).

Prva asociacija na besedo Jugoslavija je za mnoge prav njen voditelj. Njegova »podoba velikega državnika, zmagovitega partizanskega vojskovodje, državljana sveta, upornika, ki si je drznil reči Ne! Hitlerju in Stalinu« in podobno, se je postopoma spreminjala v »vojnega zločinca, tipičnega tirana, antidemokrata, samovšečnega totalitarnega voditelja« in še bi lahko naštevali (Velikonja 2008, 14). Splošno sprejet pogled pa je, da je Titu uspelo nadzirati različne nacionalistične interese skozi kombinacijo socialistične ideologije in osebne karizme vse do njegove smrti leta 1980. V tem obdobju so se kot del državne ideologije vzpostavili tudi prav posebni jugoslovanski rituali – eden izmed njih je bil, kot že rečeno, tudi dan mladosti, praznik, ki je simboliziral enotnost države. Jugoslavija je bila poseben kulturni prostor, ki je združil elemente sovjetskega sistema in zahodne ekonomije svobodnega trga. Na regionalni ravni je decentralizirala nekatere aspekte moči in ustvarila bolj odprto družbo z upoštevanjem tako komunikacije z zunanjim svetom kot tudi z različnimi notranjimi mnenji (Volčič 2007, 23). Totalitaristična, komunistična realnost pa ni mogla delovati brez božanske prisotnosti, svetnika, ali nadnaravnega vsenavzočega očeta, ki ves čas varuje svoje ljudi in bedi nad njimi (Videkanić 2010, 56).

Njegova podoba je s pomočjo medijskih reprezentacij postala sinonim za Jugoslavijo, sinonim za bratstvo in enotnost. Louis Marin je v svoji klasični študiji reprezentacije kralja Louisa XIV. opredelil dve pomembni funkciji reprezentacij (Marin v Videkanić 2010, 50–51):

1. *Reprezentacije nadomeščajo fizično prisotnost kralja*

Podoba predsednika, razkošje, povezano s štafeto mladosti in ceremonijami, povezanimi s predajo štafete, je repostulirala Titovo moč in prisotnost tudi v njegovi

odsotnosti. Njegova moč je ostala živa zaradi multiplikacij njegove podobe in skozi telesa jugoslovanske mladine – pionirčkov in tistih, ki so bili udeleženi pri štafeti mladosti.

2. *Reprezentacije krepijo in podvajajo prisotnost odsotnega voditelja*

Reprezentacije so Titovo odsotnost razširile skozi ponavljajoče se režime duplikacije. Predvsem med aktivnostmi ob dnevu mladosti je bila njegova moč, tako politična kot tudi moralna, okrepljena skozi multiplikacije njegovih podob – fotografij, zastav, portretov, slik in transparentov. Titova pogumna in pokončna tipična drža na osrednjih lokacijah po državi je njegovo odsotno prisotnost naredila še bolj izrazito.

Marin še dodaja, da morajo biti reprezentacije voditelja tudi javno in institucionalno potrjene, da lahko v javnosti dosežejo legitimnost in konsistenco. Širjenje voditeljevih reprezentacij pa bi bilo malodane nemogoče brez institucij, ki ustvarjajo kulturne in socio-politične pomene ter hkrati dosežejo veliko ljudi (Marin v Videkanić 2010, 53).

3.1 Vpliv reprezentacij na oblikovanje kolektivnega spomina

Da je oblikovanje (kolektivnega) spomina neposredno povezano z reprezentacijami, so se dobro zavedali že številni vladajoči režimi v preteklosti. Ideje o tem, da procesi spominjanja utrjujejo idejo nacije, so vedno aktualne tudi med številnimi strokovnjaki, ki se ukvarjajo z raziskovanjem spomina. Eden prvih je bil Pierre Nora, ki je proučeval različne elemente, ki so skozi stoletja pomembno prispevali k francoskim nacionalnim elementom in s tem k oblikovanju francoske identitete. Znan je po svoji tezi, da je spomin vedno motiviran, in da obstajajo t. i. kraji spomina, ki so lahko materialni ali simbolični (kot na primer muzeji, arhivi, učbeniki, prazniki, obletnice, spomeniki, medijski teksti in slike itd.) in namenjeni temu, da ustavijo čas, preprečujejo pozabo in ohranjajo občutek povezave s preteklostjo (Norra v Pušnik 2006, 95). Tega se je zavedal tudi takratni vladajoči režim v Jugoslaviji, ki je s pomočjo teh krajev spomina prek reprezentacij vzpostavil in utrdil skupno nacionalno identiteto ljudi iz šestih različnih republik, ki so se med seboj razlikovali tudi po veroizpovedi, jeziku, pisavi in kulturni dediščini, ta občutek povezave s preteklostjo pa je med nekaterimi ljudmi prisoten še dandanes.

Benedict Anderson narod označuje kot zamišljeno skupnost, zamišljeno pa zato, ker se po njegovem mnenju niti člani najmanjših narodov ne poznajo med seboj (Anderson 2006, 6).

Možnosti za nastanek zamišljenih skupnosti oziroma narodov je omogočila konvergenca kapitalizma in tiska. Prek tiska in jezika, prek katerega so se lahko sporazumevali ljudje z različnih geografskih območij, sta se vzpostavila nacionalna zavest in zavedanje, da obstaja na tisoče, celo na milijone ljudi, ki govorijo enak ali podoben jezik. Bralci, ki so bili med seboj povezani prek tiska, so v svoji sekularni, partikularni, vidni nevidnosti oblikovali nacionalno zamišljeno skupnost (Anderson 2006, 44). Z nastankom in razvojem tiska pa se je oblikovanje nacionalne zavesti, hkrati pa tudi kolektivnega spomina, šele začelo – z nastankom elektronskih medijev je dobilo nove razsežnosti in odprlo nova vprašanja.

Zapleteno in pogosto begajoče okolje socialistične Jugoslavije je zagotovilo plodna tla za ustvarjanje različnih reprezentacijskih diskurzov. Vizualne reprezentacije Tita so naslavliale popularnost in kompleksnost njegove politične moči v Jugoslaviji; ta moč pa ne bi mogla obstajati brez obstoja takratne družbene razporeditve ali mreže odnosov. Pomemben je bil simbolični in dejanski prostor, ki sta ga okupirala Tito in njegova podoba – povsod po republikah nekdanje Jugoslavije je imela v življenju ljudi pomembno mesto, tako v javnosti kot tudi v zasebnosti (Videkanić 2010, 37–42).

Tito se je vedno zdel oddaljen, a hkrati zelo blizu – zaradi te dobro načrtovane razdalje je bil predsednik nesmrten v anahronem prostoru. Njegova fizična prisotnost je bila nekako posvečena in preoblikovana v sliko. Telo se je ločilo od predsednika in postalo čista podoba, čisti simbol (Videkanić 2010, 56). Tiste, ki so ga imeli priložnost videti ali celo srečati, kot na primer ob dnevu mladosti, pa je ob tem spreletela prav posebna evforija, navdušenje, ki ga lahko primerjamo z navdušenjem oboževalcev ob prihodu njihove najljubše glasbene skupine na oder.

Eden pomembnejših aspektov dneva mladosti je bila štafeta mladosti oziroma Titova štafeta, ki je, tako kot dan mladosti, s svojim imenom sporočala, da so mladi za državo in njenega voditelja zelo pomembni, še več – bila naj bi izraz ideala mlade generacije. Namen predajanja štafete palice naj bi bil v tem, da se med državljani Jugoslavije in njenimi kraji vzpostavi neposredna, tako rekoč fizična medosebna vez, in da se vsi sodelujoči povežejo s predsednikom Titom kot zadnjim prejemnikom tega predmeta; edinim, ki ga dokončno obdrži zase, brez zaveze, da ga preda naprej (Šinkovec 2015). Kot pravi Milanka Todić (v Videkanić 2010, 54–55), so tovrstni množični spektakli telesa ustvarjali ključne kulturne modele obnašanja, skozi katere je deloval cel aparat nove družbene skupnosti. Prek takšnih in drugačnih krajev spomina, s pomočjo katerih je bila Titova podoba prisotna vedno in povsod,

sta se vzpostavljali kultura in nacionalna identiteta narodov v nekdanji Jugoslaviji, ideja o bratstvu in enotnosti pa je postala logičen del vsakdana slehernega Jugoslovana.

A moč vizualnega znaka, da prenaša pomene, je le potencialna, dokler ti pomeni niso uresničeni na drugi strani verige pomenov. Če želimo razumeti pomembnost dneva mladosti kot reprezentacijskega mehanizma, ki je gradil nacionalno identiteto in kolektivni spomin ter predsednikovo telo razširil v zavest ljudi, se moramo zavedati, da nobena vizualna reprezentacija ne obstaja zunaj kulturnih praks, šele te dajo reprezentacijam pomen. Te morajo biti najprej videne kot diskurzivne prakse, ki odločilno delujejo znotraj širšega socio-političnega področja. Dan mladosti namreč ni deloval le kot zavestni opomnik državne in predsednikove moči, ampak tudi kot podzavestni sistem reprezentacije (Videkanić 2010, 44–45).

3.2 Vzpostavljanje kolektivnega spomina prek ritualov

Da se ljudje lahko počutimo kot del neke skupnosti, moramo v njej tudi sodelovati – vsak član skupnosti je namreč del, ki se z drugimi deli oziroma člani poveže v neko celoto. Prek skupne kulture, simbolov, običajev in ritualov reproduciramo in utrjujemo občutek pripadnosti in članstva v skupini. Tudi takratni vladajoči režim v Jugoslaviji je ljudi spodbujal, da so se aktivno vključevali v obrede, dogodke in praznovanja, ki so bili pomembni za državo – krepili so nacionalno zavest in tako tudi omogočili, da so se državljani ne glede na svojo narodnost ali kulturo počutili kot del enovite celote. Otroci po vsej Jugoslaviji so že skozi socializacijo prek staršev in medijev pridobili občutek pripadnosti in informacije o tem, kako pomembna sta njihova država in voditelj, prva prelomna točka v njihovem življenju, ki je pomembno pripomogla k njihovem razumevanju in odnosu do Jugoslavije, pa je bil sprejem med pionirje ob vstopu v osnovno šolo. Ta je pomenil veliko čast, vključeval pa je celo vrsto ritualov, ki so temu pomembnemu dogodku dali dodaten pečat. Otroci so slovesno zaprsegli oblečeni v uniforme, ki so bile značilnih »jugoslovanskih« barv: bela srajca, modre hlače oziroma krilo in rdeča rutica, del obvezne opreme pa so bili tudi vojaška kapa ter črni čevlji. Ob vstopu v srednjo šolo pa so otroci oziroma mladostniki postali člani mladinske organizacije, ki je bila naslednji korak pri vzpostavljanju njihove nacionalne identitete.

Ideja o »bratstvu in enotnosti« se je tako utelesila v (vsakodnevnih) praksah ljudi, posledično pa postala pomemben člen pri oblikovanju kolektivnega spomina na Jugoslavijo. Vse te prakse

pa sestavljajo različni rituali oziroma vedenje, ki poteka v skladu z običaji in zatorej pomeni nekakšen imperativ, etični in družbeni red. Ti rituali so vsaj do neke mere performans scenarija, ki so ga drugi že prej izvajali na isti način (Rothenbuhler 2016, 70–71). Kot je strnil Rothenbuhler, je ritual prostovoljni performans primerno strukturiranega vedênja s ciljem simbolnega učinkovanja ali sodelovanja v resnem življenju (Rothenbuhler 2016, 77).

Etzioni (v Videkanić 2010, 41) dodaja, da rituali, kot so javni prazniki, ponovno ustvarjajo družbene vezi, ki bi bile drugače izgubljene v družbi, če bi bila ta prepuščena svojim individualnim vsakodnevnim aktivnostim. Ritual je sredstvo za individualno participacijo v večjih stvareh, širšem redu. V različnih kontekstih nas postavlja v stik z idejami – vrednotami, resnicami, naracijami, pomeni – ki so večje od nas, ki s svojo velikostjo obogatijo naša življenja (Rothenbuhler 2016, 187–188). Državljeni Jugoslavije so tako hote ali nehotе vstopali v pomembne procese, ki so osmišljali njihov vsakdanji svet, hkrati pa krepili tudi njihovo nacionalno zavest in kolektivni spomin.

Pomembnost participacije in kulture poudarja tudi Carey (v Rothenbuhler 2016, 179). Z ritualnim pogledom na komuniciranje namreč v nasprotju z bolj običajnim transportnim oziroma transmissijskim pogledom poudarja pomen in ohranjanje družbe v času, obenem pa namesto moči in nadzora poudarja participacijo in kulturo:

Če razmišljamo o komuniciranju kot o ritualu namesto o transmisiji, potem je komuniciranje bolj povezano z uprizoritvijo kot s premikanjem, s participacijo namesto s potrošnjo, s pomenom in lepoto namesto s strategijo in rezultatom, z obujanjem ali klicanjem namesto z vplivom ali učinkovitostjo. Ritual ni nekaj, čemur je nekdo občinstvo, ampak nekaj, v čemer se sodeluje (Rothenbuhler 2016, 182).

Da je participacija ljudi izjemnega pomena pri konstrukciji nacionalne identitete in kolektivnega spomina, potrjuje tudi dejstvo, da so se skozi izjemno ritualiziran dogodek, kot je praznik, prenašale tudi različne oblike moči – od človeka do človeka, od ozemlja do ozemlja, od nacije do predsednika. Na ta dan je jugoslovanska družba simbolično obnovila svojo zavezo do deljenih ideoloških mehanizmov in s tem še dodatno utrdila idejo svoje države oziroma tistih, ki so ji vladali (Videkanić 2010, 39–40). Tudi tisti državljani, ki fizično niso bili neposredno prisotni, ampak so dogodek spremljali prek malih zaslonov, so bili aktivno vključeni v samo dogajanje. Televizija namreč sodeluje pri ritualu in različne stvari predstavlja ritualistično, hkrati pa sodeluje tudi pri prezentaciji in interpretaciji ikon – v tem primeru Tita kot voditelja in simbol države. Predstavlja tako tradicionalne kot nove rituale in za svoje gledalce ustvarja nekaj občutka prisotnosti v ritualnem prostoru (Rothenbuhler 2016, 141). Zaradi tega občutka postane tudi gledanje televizije ritualizirano in lahko deluje kot

definiranje članstva v skupini, omogoča obliko participacije pri dogodku in celo občutek povezanosti drugega z drugim (Rothenbuhler 2016, 135). S pomočjo reprezentacij in dobro organiziranega javnega spektakla so medijski dogodki imeli in še vedno imajo pomembno vlogo pri konstruiranju nacionalne identitete, integraciji ljudi in oblikovanju kolektivnega spomina. Zaradi načina, kako osrednje družbene institucije podpirajo določene dogodke, ki jih predstavljajo elektronski mediji, njihovo občinstvo pa jih spremlja, medijski dogodki funkcionirajo kot ritualna praznovanja, kot posebni time-outi iz normalnega časa za prenos pozornosti na ceremonialno (Dayan in Katz v Rothenbuhler 2016, 131).

Goethals ob tem opozarja, da tradicionalni ritual ustvarja svoj lastni prostor in čas ter pri tem verujočega prestavi izven dnevne rutine v stik s transcendentnim, svetim, področjem absolutnega pomena (Rothenbuhler 2016, 141). Življenje ljudi po vsej Jugoslaviji je tako prekinila državljanska slovesnost, sestavljena iz številnih ritualov, ki so jo spremljali bodisi v živo bodisi po televiziji. Te slovesnosti oziroma ceremonije pa delujejo tako, da vzdržujejo in slavijo kulturno raznolikost, z dogodki pa zaznamujejo tako minevanje časa kot tudi neko obliko odnosa s preteklostjo (Rothenbuhler 2016, 159). Ker ohranjajo vez s preteklostjo, hkrati pa zaradi novih možnosti shranjevanja spomina ostajajo skrbno dokumentirane, delujejo kot Norrajevi kraji spomina.

Gerbner s sodelavci pa je šel še korak dlje s trditvijo, da je televizija moderna religija. Pravi, da televizija proizvaja, morda prvič po religiji predindustrijskega časa, močno kulturno povezanost med elitami in drugo javnostjo, skupni dnevni ritual izjemno privlačnih in informativnih vsebin (Rothenbuhler 2016, 139–140). Tito in njegova podoba sta okupirala celoten jugoslovanski prostor, tako v javnosti kot tudi v zasebnosti. Njegov simbol se je utelešal skozi državljane, skozi mladino, ki ji je tudi posvetil dan mladosti – s tem je povezal simbol mladine in združevanja s svojimi očetovskimi reprezentacijami. Televiziji in religiji naj bi bile po Gerbnerju skupne podobnosti njunih družbenih funkcij: stalno ponavljanje vzorcev (mitov, ideologij, »dejstev«, odnosov), ki služijo definiranju sveta in legitimiranju družbene ureditve (Rothenbuhler 2016, 140). Televizija je bila kot t. i. moderna religija prav gotovo izjemno pomembna za jugoslovanske narode, saj je s prenašanjem idej o svetu pripomogla tudi k njegovi konstrukciji in k oblikovanju ter prenašanju kolektivnega spomina. Temu smo priča tudi danes, le da zaradi novih tehnologij na morda nekoliko drugačen način.

4 Analiza diskurza dveh biografskih dokumentarnih filmov

V teoretičnem delu svojega diplomskega dela sem razpravljala o tem, kako se oblikuje kolektivni spomin neke skupine ljudi in kako poteka njegova selekcija. Pri tem imajo kot eden pomembnih dejavnikov socializacije pomembno vlogo tudi mediji, zato sem ugotavljala, kako sovplivajo na konstruiranje družbene realnosti. Podrobneje sem se posvetila konstrukciji kolektivnega spomina prek dokumentarnih filmov, saj bo empirični del mojega diplomskega dela temeljil na analizi dveh biografskih dokumentarnih filmov o Josipu Brozu Titu.

V zvezi z njim sem v drugem delu teoretičnega dela raziskovala, kakšne so bile njegove reprezentacije v času njegovega predsednikovanja, in kako sooblikujejo nacionalno zavest ter posledično tudi kolektivni spomin na Jugoslavijo. Ker enotna državna tvorba, kot je bila Jugoslavija, ne more obstajati brez aktivnega vključevanja državljanov v takšne in drugačne običaje in rituale, skozi katere je potekala tudi njihova socializacija, sem se osredinila tudi na vprašanje, kakšne pomene je ritualno komuniciranje, skozi katero je vladajoči režim vzpostavljala nacionalno zavest, imelo za njihovo vsakdanje delovanje in nenazadnje tudi za njihov kolektivni spomin v sodobnem času.

Na podlagi teoretskih izhodišč in s pomočjo analize diskurza dveh biografskih dokumentarnih filmov o Titu oziroma o njegovem življenju bom poskušala odgovoriti na naslednji dve raziskovalni vprašanji:

1. Kateri aspekti oziroma prelomni trenutki življenja Josipa Broza Tita so reprezentirani v obeh biografskih dokumentarnih filmih (vprašanje selekcije)?
2. Kako reprezentacije Josipa Broza Tita v biografskih dokumentarnih filmih sooblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo?

Oba filma sta nastala po Titovi smrti, posneta pa sta bila ob prelomu drugega tisočletja – prvi leta 1998 v ZDA, drugi pa leta 2003 v Rusiji. Po ogledu različnih filmov o Titu sem ta dva izbrala zato, ker sta nastala na različnih celinah, v državah z različnima političnima in kulturnima ozadjema.

Ameriški biografski dokumentarni film *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* iz leta 1998 je v sodelovanju z ameriško medijsko hišo A&E Networks produciral Noah Morowitz. Narator nam v filmu predstavi Tita z osebnega in političnega aspekta – ponudi nam vpogled v transformacijo glavnega junaka od kmečkega fantiča pa do gverilskega vodje med 2. svetovno vojno. Potem ko je v Jugoslaviji ustanovil komunistično vlado, je postal prvi predsednik te

mlade na novo nastale države. V filmu nam pričevanja biografov, zgodovinarjev, novinarjev in avtorjev knjig o Titu z različnih koncev sveta podajo okvirno sliko njegovega življenja. Opisujejo njegovo življenjsko pot, več pa izvemo tudi o mednarodnih odnosih med Jugoslavijo in Rusijo ter drugimi državami in o tem, kako dobro je Tito ohranjal ravnotežje med Vzhodom in Zahodom ter na obeh straneh užival močno spoštovanje. Kot je razvidno iz filma, sta bila njegova avtoriteta in hkrati ljudskost oziroma dostopnost ključnega pomena za enotnost države, čeprav so jo sestavljali narodi različnih kultur in veroizpovedi. Njegova smrt je bila kljub visoki starosti za mnoge hud šok, njegovega pogreba pa se je udeležilo več kot sto državnih voditeljev in visokih funkcionarjev z vseh koncev sveta.

Ruski biografski dokumentarni film *Tito: The Post-mortem Biography* iz leta 2003 pa je v sodelovanju z ruskim televizijskim programom NTV režiral in produciral Sergey Kostin. V nasprotju s prvim filmom, ki skozi pripovedovanja ljudi Tita predstavlja v tretji osebi, ta film njegovo življenje od rojstva pa vse do smrti predstavi tako v tretji osebi kot tudi v prvi osebi – v tretji osebi govorijo narator in intervjuvanci, prek naratorjevega glasu pa v prvi osebi slišimo osebno predstavitev Tita in njegov pogled na teme, obravnavane v filmu. Podobno kot prvi film tudi ta opisuje Titovo osebno in politično zgodbo, a določene aspekte njegovega življenja predstavi nekoliko podrobneje. Na začetku izvemo nekaj o njegovi družini in rojstnem Kumrovcu, pozneje pa tudi o otrocih in poroki s prvo ženo Pelagio. Film postopoma razkriva tudi njegove osebne in politične interese ter dosežke, dotakne pa se tudi nekaterih legend, povezanih z njim. Predstavljena je tudi njegova pomembna vloga na mednarodni ravni, odnos z drugimi voditelji in njegov pomen za sam nastanek in enotnost Jugoslavije oziroma narodov v njej. Da je bil Tito edinstven človek, priča dejstvo, da je kar 125 držav poslalo svoje predstavnike na njegov pogreb, na njegovi zadnji poti skozi Jugoslavijo pa ga je posprenilo več tisoč ljudi.

4.1 Narativna struktura

V dokumentarnih filmih po navadi zasledimo linearno narativno strukturo, ki sestoji iz treh delov – začetka, osrednjega dela in zaključka. Prvi del naj bi predstavil oziroma poudaril neki problem ali vprašanje ter s tem pritegnil pozornost občinstva. Osrednji del tvorijo različni prizori, ki sestavljeni v celoto oblikujejo zgodbo (ne nujno v kronološkem redu), zaključek

filma pa naj bi bil namenjen rešitvi nekega problema oziroma vprašanj, zastavljenih na začetku filma.

Na pomembnost naracije v dokumentarnih filmih opozarja Nichols (2001), ki pravi, da je bila za razvoj dokumentarnega filma najpomembnejša izpopolnitev tehnik pripovedovanja zgodb, vse od vzporednega montiranja pa do načinov, na katere je lahko dogajanje ali pa nek dogodek predstavljen skozi različne perspektive (iz perspektive vsevednega naratorja, opazovalca v tretji osebi, ali pa na primer z zornega kota različnih oseb). Naracija ponuja formalen način pripovedovanja zgodb, s pomočjo katerega dokumentarni film dobi neko svojo končno obliko, neki zaključek, rešitev problema, ki je predstavljen na začetku filma (Nichols 2001, 91).

Oba analizirana filma imata podobno narativno strukturo. Film *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* se pred uvodno špico začne s pripovedjo naratorja in različnih pričevalcev v tretji osebi. Pripovedovanje strokovnjakov, ki so Tita (osebno) dobro poznali, filmu daje še dodatno kredibilnost. Narator že takoj na začetku ob posnetkih njegovega pogreba in objokanih državljanov Jugoslavije implicira na to, kako pomemben in spoštovan je bil Tito, njegovo smrt pa primerja celo s smrtjo princese Diane in Winstona Churchilla. Da je bil cenjen človek tudi in predvsem med državljani, poudari tudi eden od pričevalcev, ko povzame besede enega izmed prebivalcev nekdanje Jugoslavije, in sicer, da bo s smrtjo Tita umrla tudi država.

Film se linearno nadaljuje z naratorjevo predstavitev Titovega rojstnega kraja, njegove družine, selitve v Rusijo in tamkajšnje poroke s prvo ženo Pelagio. V nadaljevanju izvemo več o njegovem začetku delovanja v politiki – o pridružitvi komunistični partiji, prestani nekajletni zaporni kazni in njegovem aktivnem sodelovanju s partizani, katerih vodja je pozneje postal. V filmu so omenjeni tudi pomembni dogodki in dejavniki, ki so vodili do nastanka Jugoslavije. Sledi podrobnejša predstavitev njegovega zasebnega življenja, kjer narator na kratko oriše njegov odnos s četrto ženo Jovanko, dotakne pa se tudi njegove osebnosti. Da se je ob njegovi smrti povsod po Jugoslaviji ustavil čas, pričajo posnetki zaprepadenih nogometašev in navijačev sredi nogometne tekme. Film se konča s pripovedmi pričevalcev o njegovi izjemni vlogi v notranje- in zunanjepolitičnem prostoru in razpadu Jugoslavije.

Začetek filma *Tito: The Post-mortem Biography* pred uvodno špico je nekoliko drugačen od začetka prvega filma, saj se ne začne s pričevanji strokovnjakov, ampak poteka kot prvoosebna izpoved Tita med njegovim jutranjim urejanjem – gledalci s tem, ko imamo

vpogled v njegov jutranji ritual, dobimo občutek, da smo mu še bliže. Voice-over naracija Tita v prvi osebi se ob različnih posnetkih v filmu pojavi še nekajkrat, s čimer dobimo občutek, da nam je razkril svoje intimne misli in občutke.

Po kratki uvodni predstavitvi Titove življenjske zgodbe sledi predstavitev njegovega rojstnega kraja, družinskega ozadja in njegovega odhoda od doma, kjer se prvoosebni naraciji pridružijo še pripovedi glavnega naratorja in drugih pričevalcev, ki poznajo njegovo življenjsko pot – kar tudi pri tem filmu zbuja občutek kredibilnosti. Na tej točki pripoved zopet postane kronološka – kratkemu vpogledu v začetek njegove politične poti sledi poroka s prvo ženo Pelagio in rojstvo sina Žarka, nato pa tako kot v prvem filmu izvemo več o njegovi pridružitvi komunistični partiji, nastanku Jugoslavije in njegovi vlogi v notranje- in zunanjepolitičnem prostoru. V nadaljevanju so omenjeni tudi njegovi otroci in vnuki.

Tito je bil nekaterim vzornik, drugim nasprotnik – ne glede na prvo ali drugo pa je mnoge njegova smrt dodobra pretresla. Tudi ta film poudarja kult Titove osebnosti, ki je Jugoslavijo pripeljala do najvišje blaginje, na kar narator implicira s stavkom, da »ko bo Tito umrl, se bo vse zrušilo«. Podobno kot prvi film se tudi ta konča s pripovedmi pričevalcev o kultu njegove osebnosti in prvoosebni monologom o razpadu Jugoslavije med njegovim jutranjim urejanjem. Z vidika narativne strukture je selekcija določenih dogodkov, ki so jih ustvarjalci obeh filmov šteli za pomembnejše od drugih, precej očitna. Tudi sama naracija je oblikovana tako, da lahko na podlagi obeh filmov sklepam, da imajo reprezentacije Tita pomembno vlogo pri oblikovanju kolektivnega spomina na Jugoslavijo.

Oba filma bi glede na Nicholsovo tipologijo reprezentacij v dokumentarnih filmih (2001) uvrstila med razlagalne dokumentarne filme. Oba namreč gledalce nagovarjata neposredno, film *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* predvsem z glasovi, film *Tito: The Post-mortem Biography* pa tudi z mednaslovi, s čimer gledalcem še dodatno olajša prehajanje med različnimi deli filma. V obeh filmih je prisoten glas boga, kjer je govorec slišan, ne pa tudi viden, v drugem filmu pa je prisoten tudi glas avtoritete, kjer je govorec tako slišan kot tudi viden. Pripovedovalčev s komentarji, ki spremljajo posnetke in fotografije, le-te organizira v smiselno celoto.

4.2 Vizualna retorika

Pri dokumentarnih filmih ni pomembna le njihova vsebina, ampak so pomembni tudi zvok oziroma zvočni efekti, kot bomo videli v nadaljevanju, in vizualna retorika, vključujoč

montažo, osvetljavo, črno-belo ali barvno tehniko, kadre, premike kamer, počasne posnetke, igrane prizore ipd. (Pušnik 2009, 197).

V filmu *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* vizualno pripoved sestavljajo črno-beli in barvni neigrani posnetki ter črno-bele in barvne fotografije. Fotografije so v filmu pogosto prikazane tako, da najprej vidimo celo fotografijo, potem pa kamera poudari točno določen element na njej in se mu približuje tako, da nazadnje zapolni cel kader (close-up) in nasprotno (lean-out). Ker se je večina dogodkov, prikazanih v filmu, zgodila, ko še ni bila razvita barvna tehnika snemanja, film zaradi črno-belih posnetkov in fotografij daje občutek avtentičnosti.

Kamera se pri novinarskih prispevkih in intervjujih s strokovnjaki največkrat nahaja v normalnem kotu, kar pomeni, da se nahaja na horizontali osebe. V filmu se nekajkrat nahaja tudi v spodnjem kotu ali rakurzu, torej pod horizontalo osebe – na primer takrat, ko od spodaj navzgor prikazuje Titov portret ali pa nagovor pred množico ljudi, s čimer pripomore k temu, da njegova podoba odseva prav posebno avtoriteto, občutek vzvišenosti in strahospoštovanja. V zgornjem kotu ali rakurzu, torej nad horizontalo osebe, pa se kamera nahaja na primer pri posnetkih, kjer zviška prikazuje množice ljudi, ki Tita poslušajo in občudujejo – ta pozicija kamere sicer že sama po sebi ustvarja občutek premoči, v tem primeru Tita, in hkrati podrejenosti ljudi. V ekstremnem zgornjem kotu ali rakurzu, na veliki višini, pa se kamera denimo nahaja takrat, ko prikazuje Titov pogreb ali opustošenje, ki ga je zasejala vojna. Ker tako v kader zajame več elementov, s tem prikaže bolj splošno sliko, hkrati pa ti elementi, najsi bodo osebe ali objekti, zaradi oddaljenosti delujejo bolj šibko, lahko celo izgubljeno.

Kot je bilo že omenjeno, tako posnetke kot tudi fotografije skozi ves film spremljajo intervjuji s strokovnjaki, ki so posneti v barvni tehniki. Tako intervjuji kot tudi fotografije in drugi posnetki prikazujejo realno dogajanje v takratnem prostoru in času, kar daje filmu še dodatno kredibilnost. Vse izjave so posnete tako, da je v kadru viden in slišen samo intervjuvanec, ne pa tudi spraševalec, kar gledalcem daje občutek, da govori neposredno njim. Narator je heterodiegetični, kar pomeni, da ni viden nikjer v filmu, slišimo namreč le njegov glas. Kamera je pri posnetkih intervjujev statična, prav tako tedaj, ko prikazuje različne govore ali kraje dogajanja, sicer pa je večino filma dinamična. Osvetlitev je naravna, ob nekaterih prizorih celo nekoliko temačna, s čimer film pri gledalcih zbuja občutek nelagodja.

Tudi v filmu *Tito: The Post-mortem Biography* lahko kamero zasledimo večinoma v normalnem kotu, posnetki pa so neigrani ter posneti v črno-beli in barvni tehniki. Dopolnjujejo jih črno-bele in barvne fotografije ter ilustracije, na katerih kamera prav tako

poudarja določene elemente. Tudi ta film zaradi črno-belih posnetkov in fotografij zbuja občutek avtentičnosti.

Kamera se pri novinarskih prispevkih in intervjujih s strokovnjaki nahaja v normalnem kotu, v spodnjem kotu pa takrat, ko prikazuje vojake v boju, kar pri gledalcih zbuja občutek njihove moči. Posnetke ranjencev kamera prikazuje v zgornjem kotu, kar ustvarja še dodaten občutek njihove nemoči, v ekstremnem zgornjem kotu pa je kamera tudi v tem filmu takrat, ko prikazuje opustošenje in vojno.

Intervjuji s pričevalci so tudi v tem filmu posneti v barvni tehniki, vse izjave pa so prav tako posnete tako, da je v kadru viden in slišen samo intervjuvanec, ne pa tudi spraševalec. V nasprotju s prvim filmom je narator tako heterodiegetični (v filmu je slišen) kot tudi homodiegetični. To pomeni, da nastopa tudi kot lik v sami zgodbi, je slišen in tudi viden, hkrati pa daje občutek avtoritete. Kamera je statična pri posnetkih intervjujev in krajev dogajanja, sicer pa je dinamična. Osvetlitev je naravna.

Tudi vizualna retorika v obeh filmih ima po mojem mnenju pomembno vlogo pri oblikovanju gledalčeve percepcije o Jugoslaviji in Titu. Ta je namreč v obeh filmih predstavljen kot neka vzvišena instanca, ki pa se je hkrati zmožna spustiti na raven preprostega človeka in mu kljub dejanski oddaljenosti ostati blizu. S pomočjo orodij vizualne retorike se ob gledanju obeh filmov gledalec ves čas počuti nekoliko podrejenega, a v pozitivnem pomenu, saj ima ves čas občutek, da bo Tito kot gonilna sila in rešitelj Jugoslavije zmožen obdržati državo skupaj. Žal pa se je po njegovi smrti zgodilo ravno nasprotno.

4.3 Verbalizacija zgodbe

Pri analizi dokumentarnih filmov moramo biti pozorni tudi na verbalizacijo pripovedi, način, kako je zgodba v filmu ubesedena – kakšen jezik je izbral avtor in kako opisuje različne dogodke. Pri tem so pomembni tudi glas pripovedovalca oziroma naratorja, ton in barva njegovega glasu. V dokumentarnih filmih je pripovedovalčev glas po navadi moški, s čimer daje občutek avtoritete in odločnosti, medtem ko ženski glas odraža rahločutnost in nedolžnost (Pušnik 2009, 196–197).

V filmu *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* je pripovedovalčev glas moški. Posnet je bil naknadno in je heterodiegetični, s svojo odločnostjo in samozavestjo, ki ju lahko zasledimo v

njegovem glasu, pa deluje vsevedno in filmu daje vtis kredibilnosti. Na začetku filma, ki se začne z intervjujem, sledi pa mu pripovedovalčeva naracija, deluje kot nekakšno potrdilo že povedanega, hkrati pa ima povezovalno vlogo med komentarji različnih pričevalcev. Ker so ti strokovnjaki z različnih področij, s svojimi izjavami filmu dajejo verodostojnost. Ob določenih posnetkih, denimo pri posnetku Titovega pogreba, določena dejstva, kot na primer, koliko ljudi se je udeležilo njegovega pogreba, še posebej poudarja, s čimer pri gledalcih zbudi osuplost in presenečenje.

V filmu *Tito: The Post-mortem Biography* je pripovedovalec zopet moškega spola, a je tako heterodiegetični kot tudi homodiegetični. S svojo fizično prisotnostjo na posnetkih, ki prikazujejo kraje, ki so pomembno sooblikovali Titovo življenjsko zgodbo, zbuja občutek očitca in s tem filmu daje še dodatno kredibilnost. Naratorjevo pripoved dopolnjujejo intervjuji s strokovnjaki in naracija Tita v prvi osebi, ki pri gledalcih zbuja občutek bližine in povezanosti z njim.

Glede verbalizacije zgodbe sta si filma precej podobna. Oba naratorja Tita predstavljata kot heroja, izjemno osebnost, ki je pripomogla k enotnosti države in ljudi – na primer takrat, ko narator v filmu *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* opisuje, da je »skozi 10-dnevne neprekinjene napade Titov mirni pogum držal partizane skupaj«. Poudarja tudi Titovo naklonjenost socializmu oziroma komunistični partiji: »Tito ni ubijal iz maščevanja ali užitka, a ko je bila njegova moč ali moč komunistične partije ogrožena, se ni obotavljal.« Še več, v filmu *Tito: The Post-mortem Biography* Titov lik v prvoosebni naraciji pripoveduje: »Komunistična ideologija je nekaj, kar me je prevzelo celega. Nisem se ji mogel upreti. To je bila čista vera.«

Da imajo reprezentacije Josipa Broza Tita pomembno vlogo pri oblikovanju kolektivnega spomina na Jugoslavijo, potrjuje pripoved naratorja v filmu *Josip Broz Tito: The Rebel Communist*: »Tito ni nikoli pozabil na svoj cilj – končati vojno in biti na čelu komunistične vlade. Želel je osvojiti srca Jugoslovanov, kar mu je uspelo z močno propagando. Vsaka partizanska divizija je s seboj nosila pisalni stroj, s katerim je krepila propagando in slavila maršala Tita ter njegove osvobodilne fronte.« S pomočjo izjemno dovršene propagande se je »leta 1945 iz nevidnega, nepoznanega človeka spremenil v zmagovalno osebnost«. Dobro propagando je imel tudi na Zahodu – z novinarji je imel namreč pogosto neformalen odnos. Ti so ga pred intervjujem denimo čakali v njegovi rezidenci, kjer so, kot med drugim v filmu *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* priča nekdanja dopisnica London Timesa, sproščeno igrali klavir. Verjetno ni zmotno sklepati, da je bila zaradi ljudskega odnosa do novinarjev

tudi njegova podoba v medijih tudi bolj ljudska in dostopna navadnemu človeku. »Ljudje so ga imeli radi, ker je z njimi delil njihove strahove. Delavski razred se je laže poistovetil z njim, saj je bil sin revnega kmeta, navadnega delavca.«

Vsi, ki so ga poznali, so vedeli, da je oboževal lepe stvari. V filmu *Tito: The Post-mortem Biography* narator navaja, da je »Tito kot otrok sanjal, da bi postal krojač. Vse življenje je oboževal lepe obleke. Zato je tudi šel med natakarije. Imeli so lepe uniforme.« Narator v filmu *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* pa dodaja, da je »hrepeneč po lepših stvareh v življenju z distance opazoval lepe domove in luskuzen način življenja drugih.« Morda je Titova želja po samozadostnosti in neodvisnosti Jugoslavije imela kaj opraviti tudi z njegovim pomanjkanjem v otroštvu: »Jaz sem od svojega devetega leta pasel krave in delal na polju – ni mi bilo težko. Teže si je bilo izposojati od sosedov.«

Vsa propaganda o njem pa ni bila le pozitivna, na ustvarjanje negativnih vtisov in dvomov vanj je močno vplivala tuja propaganda: »Kremelj je prek močne propagande širil različna dejstva o Titu in ga celo označil za fašista in morilca. Zaradi tega so komunistične sosede Jugoslavije – Madžarska, Romunija, Bolgarija, Češka republika in Poljska – prekinile trgovino z njo.« To v filmu *Tito: The Post-mortem Biography* potrjuje tudi Titov lik v prvoosebni naraciji: »Sovjetska tajna služba je spremenila moje ime – iz orla sem postal mrhovinar.«

Mnenja ljudi o Titu so bila sicer različna, a dejstvo, da je osvojil srca državljanov, ostaja nesporno, kot pripoveduje tudi narator v filmu *Tito: The Post-mortem Biography*: »Bil je izjemna osebnost, a vseeno je dajal vtis kakega dobrega prijatelja ali strica. Ni bil videti kot balkanski genij, strašni in vsemogočni vladar, ki nikoli ne greši. Ni pokopan v mavzoleju ali kakšnem posebej zanj zgrajenem templju. Na večni počitek je odšel v hišo, ki jo je sam izbral, na kraj, kjer je delal, nedaleč od svojega kabineta.« Tudi sicer naratorja do nekdanjega predsednika Jugoslavije izražata svojo naklonjenost, na primer v trditvi »Titova osebna avtoriteta je združevala državljane«, ali pa »človek, ki je utelešal upe naroda«. Ti dve trditvi ustvarjalci v filmu *Tito: The Post-mortem Biography* podkrepijo z naracijo Titovega lika v prvi osebi: »Naslednjih deset let po moji smrti so se na dan moje smrti oglasile sirene, ljudje pa so obstali. Štiri leta po moji smrti so sprejeli zakon o kaznovanju tistih, ki žalijo moje ime. Osem mest je v mojo čast spremenilo ime.«, in »Kamorkoli sem prišel, so me pozdravljali ponosno prebivalstvo, glasba in otroci s šopki.« Prepoznali so njegov močni občutek za nacionalni ponos, saj so »sledili nagonu in se pridružili človeku, ki je propagiral bratstvo in enotnost«.

4.4 Zvočna kulisa

Filmski zvok kot eden od primerov metajezika uporablja kompleksne paralingvistične kode oziroma znake, s katerimi konstruira in posreduje družbeno-kulturne realnosti. Skupaj z okvirjanjem, filmskimi slikami, osvetlitvijo, mizansceno in montažo pripomore k bolj sofisticiranemu filmskemu jeziku (Rwafa 2008, 152–153). In ne le to, filmski zvok ima tudi prostorsko dimenzijo, zaradi česar ima zmožnost produciranja multiplih perspektiv, ki so odvisne od tega, kako je ta zvok zmanipuliran. Če je zvok diegetični, je lik ali objekt kot vir zvoka vključen v samo zgodbo filma. Nediagetični zvok pa po drugi strani ne prihaja iz same zgodbe in je posnet naknadno, občinstvo pa opominja na prisotnost raznovrstnih pomenov v samem filmu (Rwafa 2008, 157–158).

V filmu *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* sta prisotna tako diegetični kot tudi nediagetični zvok. Nediagetični zvok sta v tem filmu naratorjeva pripoved, ki je posneta naknadno, in glasba, ki popestri naracijo, obenem pa vpliva tudi na gledalčeva čustva. Na začetku filma pred uvodno špico je dramatična, glasnost pa med uvodnimi intervjuji s strokovnjaki narašča in stopnjuje napetost, vse dokler v uvodni špici ne doseže vrhunca. Dramatična in bolj agresivna glasba spremlja predvsem posnetke, ki prikazujejo različne bitke, medtem ko tišja in bolj otožna glasba spremlja posnetke, ki prikazujejo ranjence, ali pa stare fotografije in posnetke Titove preteklosti oziroma njegovih bližnjih. Diegetični zvok je v filmu prisoten na posnetkih intervjujev s strokovnjaki, na posnetkih bitk, denimo ob streljanju, ali pa ob vzklikanju množic, ki spremljajo Tita. Zasedimo ga lahko tudi na posnetku govora ameriškega predsednika Harryja Trumana in na posnetku prve konference gibanja neuvrščenih leta 1961 v Beogradu, ki ga spremlja pripovedovalčev komentar.

Tudi v filmu *Tito: The Post-mortem Biography* sta prisotna diegetični in nediagetični zvok. Nekateri elementi naratorjeve pripovedi in pripoved Tita v prvi osebi spadajo med nediagetične zvoke, saj so bili posneti naknadno. Tudi glasba, ki je prav tako dodana naknadno, je pomemben element filma, saj skupaj z mednaslovi zgodbo ustrezno razdeli na različne dele in s tem gledalcem omogoči, da lažje sledijo zgodbi. Po uvodni pripovedi Tita v prvi osebi glasba, ki ima nekoliko dramatičen prizvok, med uvodno špico simbolično naznani začetek filma, sicer pa večji del filma z izjemo krajših delov, kjer lahko slišimo trubaško glasbo, spremlja bolj mirna glasba. Ob prikazu fotografij in posnetkov Titovega otroštva, družine in rojstnega kraja ustvarja nekoliko nostalgičen občutek, po drugi strani pa ob prikazu bitk, gorečih objektov in ranjencev zbuja sočutje in občutke tesnobe. Medtem ko v prvem filmu naratorjeva pripoved spada izključno med nediagetične zvoke, v tem filmu narator

nastopa tudi v sami zgodbi, zato lahko pripoved uvrstimo tudi med diegetične zvoke. Mednje spadajo tudi zvoki na posnetkih, ki prikazujejo streljanje, šumenje morja in oglašanje galebov, pa tudi intervjuje s pričevalci.

4.5 Diskusija

Izbrana filma, ki sta temelj moje analize, sta si kljub različnim produkcijama vsebinsko precej podobna. Ne glede na to, da sta nastala ob različnem času in v različnih političnih ter kulturnih kontekstih, v veliki meri zajemata oziroma predstavljata enake aspekte Titovega življenja, ki so sodeč po selekciji ustvarjalcev filmov pomembno oblikovali njegovo življenje. Skrbno izbrani dogodki in pričevanja ljudi v filmu pa skupaj s posebno narativno strukturo, vizualno retoriko, verbalizacijo zgodbe in zvočno kuliso nedvomno pomembno sooblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo, ne glede na to, ali je gledalec filmov živel v času, ki je predstavljen v filmih, ali pozneje.

V obeh analiziranih filmih je močan poudarek na konstruiranju avtentičnosti, saj naratorjevo pripoved dopolnjujejo črno-beli posnetki in fotografije, dodaten vtis kredibilnosti pa filmoma dajejo intervjuji s strokovnjaki in ljudmi, ki so Tita tako ali drugače poznali. V obeh filmih je naratorjev glas moški, s to razliko, da je v filmu *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* naratorjev glas posnet naknadno in je heterodiegetični, medtem ko je v filmu *Tito: The Post-mortem Biography* narator tako heterodiegetični kot tudi homodiegetični, kar pomeni da nastopa v zgodbi sami, dopolnjuje pa ga tudi naracija lika Tita v prvi osebi.

Oba filma imata podobno narativno strukturo. Film *Josip Broz Tito: The Rebel Communist* se začne s pripovedjo naratorja in pričevalcev, film *Tito: The Post-mortem Biography* pa s prvoosebno izpovedjo Tita. Če se navežem na svoje prvo raziskovalno vprašanje, lahko po ogledu obeh filmov sklenem, da so v obeh filmih z izjemo manjših razlik predstavljeni enaki aspekti Titovega življenja, tisti, ki jih ustvarjalci analiziranih filmov ocenjujejo kot pomembnejše od drugih. Oba filma denimo na začetku predstavita Titov rojstni kraj in na kratko orišeta njegovo družino ter otroštvo oziroma razmere, v katerih je živel, in ki so pomembno vplivale na njegovo nadaljnjo življenjsko pot. V nadaljevanju obeh filmov je predstavljen tudi njegov odhod od doma, predvsem selitev v Rusijo in začetek sodelovanja s komunistično partijo. Oba filma sicer predstavljata določene aspekte njegovega osebnega življenja, a je teh v primerjavi z dogodki, ki so povezani z njegovim političnim udejstvovanjem, bistveno manj.

V obeh filmih zasledimo tudi posnetke Titovega pogreba, ob katerih naratorja implicirata na to, kako pomemben je bil Tito, ne le na območju nekdanje Jugoslavije, temveč tako rekoč po vsem svetu. Njegovega pogreba se je namreč udeležilo več kot sto državnih voditeljev in visokih funkcionarjev z vseh koncev sveta, državljani pa so ob njegovi smrti onemeli. Še danes se mnogi natančno spomnijo trenutka, ko so izvedeli za njegovo smrt, in celo, kaj so počeli ob tem času. Izbrana filma, tako kot vsak drug medijski tekst, reprezentirata in posredujeta določene norme in vrednote ter hkrati sooblikujeta idejo o narodu oziroma njegov kolektivni spomin, prevladujoča pa se zdi predvsem podoba Tita kot politične ikone, ki se kljub dejanski oddaljenosti navadnemu človeku zdi blizu.

Kljub temu, da se večina ljudi, kot v svoji raziskavi navaja Pušnikova (2017), Jugoslavije in Tita predvsem zaradi takratnega ugodnega družbeno-ekonomskega položaja spominja z nostalgijo, pa so taisti ljudje do te teme tudi nekoliko kritični. Vzrok za to je pozitivna naravnost ljudi do demokratične ureditve v Sloveniji, usmerjene proti Evropi, in ne Balkanu, ti spomini pa gredo z roko v roki tudi s spomini na določene travme iz obdobja Jugoslavije kot diktatorskega režima. Spomini na Jugoslavijo se tako v grobem delijo na nostalgične in tiste manj nostalgične, povezane predvsem s pojmovanjem Jugoslavije kot diktature in Tita kot diktatorja. A lahko bi rekli, da je to le ena številnih faz v evoluciji kolektivnega spomina na Jugoslavijo, ki hkrati na čustveni ravni postaja tudi vedno manj povezan s preteklostjo samo (Pušnik 2017, 87–88).

Prav gotovo pa so k njegovemu slovesu kot odločne in neustrašne avtoritete pripomogli različni načini uokvirjanja njegove podobe, kar je razvidno tudi iz vizualne retorike obeh filmov – kot kamere se namreč v tem primeru nahaja pod horizontalo osebe, zato Titova podoba daje vtis spoštovane in vzvišene instance. V obeh filmih je Tito predvsem prek narativne strukture in verbalizacije zgodbe, prav tako pa tudi prek zvočne kulise predstavljen kot heroj – kot nekdo, ki je razmeroma mlado državo ubranil pred represijo vojaško in politično stabilnejših držav. To je hkrati tudi odgovor na moje drugo raziskovalno vprašanje, torej kako reprezentacije Josipa Broza Tita v biografskih dokumentarnih filmih sooblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo.

Težko je zagotovo trditi, ali elementi, reprezentirani v obeh filmih, igrajo ključno vlogo pri oblikovanju spomina na Jugoslavijo, zagotovo pa nanj kot eden pomembnih delčkov v mozaiku različnih reprezentacij o Titu pomembno vplivajo. Oba filma se denimo končata precej pesimistično, saj kot nekakšno logično posledico Titove smrti prikazujeta postopno razpadanje Jugoslavije in čedalje bolj razdvajajoče odnose med ljudmi v njej. In takšna predstava o Jugoslaviji v očeh številnih ljudi živi še danes.

5 Sklep

V diplomskem delu sem skušala s pomočjo literature in dveh biografskih dokumentarnih filmov o Josipu Brozu Titu ugotoviti, kako njegove reprezentacije sodelujejo pri oblikovanju kolektivnega spomina na Jugoslavijo. Kolektivni spomin vsake družbe je vedno odvisen od časa in prostora, v katerem se nahaja, povezan pa je tudi s hierarhijami moči. Kot pravi Connerton (1989), se je spominjanje družb zaradi shranjevanja spominov s pomočjo sodobnih informacijskih tehnologij drastično spremenilo, s tem pa se je spremenila tudi organizacija kolektivnega spomina. Njegovo ohranjanje in prenašanje je močno odvisno od različnih interesov, kot eden od prenašalcev idej o svetu, ki jih nemalokrat sprejemamo kot samoumevne, pa pri ohranjanju in prenašanju kolektivnega spomina zagotovo igrajo pomembno vlogo mediji, saj lahko dosežejo veliko ljudi hkrati.

Reprezentacije ne le nadomeščajo fizično prisotnost reprezentiranega in krepijo ter podvajajo njegovo prisotnost (Marin v Videkanić 2010), ampak lahko utrjujejo tudi skupno nacionalno identiteto ljudi. Poleg tega vzpostavljajo in reproducirajo družbeni red ter prek ritualov, ki so po Rothenbuhlerju (2016) sredstvo za individualno participacijo v večjih stvareh in širšem redu, krepijo občutek enotnosti in pripadnosti. S kolektivnim spominom ni nič drugače – ko pa se temu procesu pridružijo še mediji, ki reprezentacije posredujejo tudi tistim, ki v določene rituale ali udejanjanje idej niso neposredno vključeni, s tem zagotovijo plodna tla za ustvarjanje, ohranjanje in prenašanje kolektivnega spomina.

V diplomskem delu sem raziskovala, kako reprezentacije Josipa Broza Tita sooblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo. Prek analize diskurza oziroma z vidika narativne strukture, vizualne retorike, verbalizacije zgodbe ter zvočne kulise sem analizirala dva biografska dokumentarna filma o nekdanjem voditelju Jugoslavije. Za ta predmet analize sem se odločila, ker dokumentarni filmi na prvi pogled spadajo med bolj verodostojne medijske tekste, v resnici pa so prav tako kot vsak drug medijski tekst v procesu produkcije podrejeni različnim interesom in posledično selekciji vsebine. To se sklada tudi s trditvijo Aufderheidove (2007), ki pravi, da so dokumentarni filmi o resničnem življenju, in ne resnično življenje, kot marsikdo zmotno misli.

Dokumentarni film je sicer le eden od načinov prenašanja idej in informacij v svetu, a ravno zaradi vtisa verodostojnosti in avtentičnosti, ki ga daje, je treba biti pri njegovem gledanju še toliko bolj kritičen. S pomočjo elementov, kot so črno-bele slike, prisotnost naratorja v sami zgodbi in intervjuji s strokovnjaki ter drugimi pričami namreč pri gledalcu zbuja občutek

dodatne kredibilnosti. Moramo pa se zavedati, da so tako narativna struktura, kot tudi vizualni in zvočni elementi v filmu skrbno izbrani na podlagi predhodne selekcije ustvarjalcev filmov.

Prvo raziskovalno vprašanje diplomskega dela je bilo, kateri aspekti oziroma prelomni trenutki življenja Josipa Broza Tita so reprezentirani v obeh biografskih dokumentarnih filmih. Ugotovila sem, da je določena mera selekcije prisotna ne samo v medijskih tekstih na splošno, ampak tudi v dokumentarnih filmih. V obeh analiziranih filmih so namreč z izjemo manjših razlik po izboru ustvarjalcev filmov predstavljeni enaki aspekti Titovega življenja.

Predmet drugega raziskovalnega vprašanja pa je bilo vprašanje, kako reprezentacije Josipa Broza Tita v biografskih dokumentarnih filmih sooblikujejo kolektivni spomin na Jugoslavijo. Menim, da reprezentacije o nekdanjem voditelju Jugoslavije na kolektivni spomin med ljudmi najbolj vplivajo predvsem s širjenjem Titove ideje o bratstvu in enotnosti ter njegovega izrazitega čuta za nacionalno zavest. S pomočjo dovršene propagande, ki se je širila tudi iz vojaških vrst, mu je že v času njegovega predsednikovanja uspelo oblikovati enotno državno tvorbo, ki je kljub določenim razlikam in nesoglasjem uspešno združevala ljudi iz kar šestih različnih republik ter različnih družbeno-kulturnih ozadij. Podoba človeka, ki je ljudem pomenila avtoriteto, moč in neko stabilnost, hkrati pa so se mu ti čutili blizu, je okupirala srca mnogih Jugoslovanov in je takšna tudi ostala.

V obeh analiziranih filmih so podrobneje predstavljeni aspekti Titovega življenja, za katere je nekdo, ki ni živel v nekdanji Jugoslaviji, prav gotovo že slišal. Zato ni zmotno trditi, da določene reprezentacije ne le ustvarjajo, temveč tudi utrjujejo določene misli, občutke in zavedanje oziroma kolektivni spomin med ljudmi. Diplomsko delo se ne ukvarja z vprašanjem, ali je bila Titova vloga pozitivna ali negativna, niti ne more konkretno odgovoriti, katere reprezentacije prevladujejo, dejstvo pa je, da pomembno vplivajo na oblikovanje kolektivnega spomina nanj in s tem tudi na Jugoslavijo.

Največja omejitev mojega diplomskega dela je bilo dejstvo, da pri analizi ni bilo prostora za podrobnejšo raziskavo o tem, kako so na podobo o Jugoslaviji in Josipu Brozu Titu vplivale takratne reprezentacije. Razumevanje tega bi olajšalo moje raziskovanje, hkrati pa bi bili s tem rezultati še bolj oprijemljivi. Raziskovanje reprezentacij o Titu in kolektivnega spomina na Jugoslavijo med ljudmi v preteklosti bi tako lahko postalo predmet nadaljnje in obširnejše analize, ki bi morda lahko bila v pomoč pri razumevanju današnjega pojmovanja Jugoslavije oziroma kolektivnega spomina nanjo.

6 Literatura

1. Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London in New York: Verso.
2. Assmann, Aleida. 2004. Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past. V *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German Speaking World Since 1500*, ur. Christian Emden in David Robin Midgley, 19–37. Oxford: Peter Lang.
3. Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film – A short introduction*. Oxford: University Press.
4. Bordwell, David. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge in London: Harvard University Press.
5. Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Drame, Ines. 1992. Odnosno strukturirana medijska realnost kot posebna realnost. *Teorija in praksa* 29 (9–10): 840–860.
7. Halbwachs, Maurice. 2003. *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
8. McQuail, Denis. 2006. *McQuail's Mass Communication Theory, fifth edition*. London, Thousand Oaks in New Delhi: SAGE Publications.
9. Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
10. Pušnik, Maruša. 1999. Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. *Teorija in praksa* 36 (5): 796–808.
11. Pušnik, Maruša. 2006. Review Essay: Collective Memory in a Multimedia Age. *Javnost – The Public* 13 (1): 89–101.

12. Pušnik, Maruša. 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 in New York: Palgrave Macmillan.
13. Pušnik, Maruša. 2017. Remembering the Partisans and Yugoslav socialism: Memories and counter-memories. *Anthropological Notebooks* 23 (1): 71–91.
14. Rothenbuhler, Eric W. 2016. *Ritualno komuniciranje: od vsakdanje konverzacije do medijsko posredovane ceremonije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede in Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
15. Rwafa, Urther. 2008. Sound and polysemy in film. *Muziki* 5 (1): 152–159.
16. Šinkovec, Petra. 2015. *Kurirčkova pošta in štafeta mladosti*. Dostopno prek: <https://antroponovicke.wordpress.com/2015/08/24/kurirckova-posta-in-stafeta-mladosti/> (20. marec 2017).
17. Velikonja, Mitja. 2008. *Titostalgija - študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
18. Videkanić, Bojana. 2010. First and Last Emperor: Representations of the President, Bodies of the Youth. V *Remembering Utopia, : The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, ur. Breda Luthar in Maruša Pušnik, 37–64. Washington, DC: New Academia Publishing.
19. Volčič, Zala. 2007. Yugo-Nostalgia: Cultural Memory and Media in the Former Yugoslavia. *Critical Studies in Media Communication* 24 (1): 21–38.
20. Wertsch, James V. 2008. The Narrative Organization of Collective Memory. *Journal of the Society for Psychological Anthropology* 36 (1): 120–135.