

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Đorđeska

Družinske fotografije kot družbeni konstrukt

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Đorđeska

Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Družinske fotografije kot družbeni konstrukt

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

Zahvala

Zahvalila bi se vsem, ki so mi v času študija stali ob strani in podpirali.

Posebna zahvala gre mojemu mentorju dr. Iliji Tomaniću Trivundži za strokovno svetovanje in vodenje pri nastajanju diplomskega dela.

Iskrena hvala tudi moji družini, ki mi je omogočila študij in me na tej poti spodbujala.

Družinske fotografije kot družbeni konstrukt

Družina in družinsko življenje se v vseh obdobjih in kulturah pojavljata kot temeljni družbeni normi in vrednoti. Osnovno enoto človeške družbe konstruira nuklearna družina, ki jo tvorita dve odrasli osebi nasprotnega spola v seksualnem razmerju in vsaj en otrok teh odraslih oseb. Družini in zakonski zvezi se pripisuje svetost in vzvišenost, kar je razvidno v praksi družinskega fotografiranja – ritualu osnovne družbene celice. Fotografije nudijo brezmejno zadovoljstvo družinskim članom, s tem ko izpolnijo družbena pričakovanja ter ovekovečijo uspeh, enotnost, ljubezen in najvišje točke družinskega življenja. Družinske fotografije so, kljub temu da dajejo vtis naturalizma, pravzaprav teatralne in diskurzivno uokvirjene, saj se podrejajo dominantnim družbenim normam, ki zapovedujejo, kaj je primerno in kaj ne, kaj je zaželeno in kaj ni. Iz tega sledi, da družinski fotoalbumi niso spontana pripoved družine skozi čas, ampak gre za selektivno upodabljanje idealizirane nuklearne družine.

Ključne besede: nuklearna družina, družinske fotografije, družbene norme.

Family photographs as a social construct

Family and family life in all periods and cultures are emerging as a fundamental social norms and values. The basic unit of human society constructs the nuclear family, which consists of two adults of the opposite sex in a sexual relationship and at least one child of these adults. Family and marriage are attributed to be holy and sublime, which is evident in the practice of family photography – ritual of a basic social cell. The photos provide immense pleasure to family members, when they meet social expectations and perpetuate success, unity, love, and the highest peaks of family life. In spite of the fact that family photographs give an impression of naturalism, actually theatrical and in discursive frames, as they are subordinate to dominant social norms that dictate what is appropriate and what is not, what is desirable and what is not. The conclusion is that the family photo albums are not a spontaneous narration of the family over time, but a selective depiction of the idealized nuclear family.

Key words: nuclear family, family photographs, social norms.

Kazalo vsebine:

1 UVOD	6
2 DRUŽINA	8
2.1 IDENTITETA	9
2.1.1 Družinska identiteta	11
2.1.2 Starši in otroci	13
2.1.3 Delo – znotraj in izven družinskega okolja	14
2.1.4 Rituali	16
3 DRUŽBENI POMEN FOTOGRAFIJE	18
3.1 DRUŽINSKA FOTOGRAFIJA	21
3.1.1 Vsebina	22
3.1.2 Vzorčne eliminacije	30
4 METODOLOGIJA	33
5 ANALIZA	35
6 SKLEP	50
7 LITERATURA	53

Kazalo slik:

Slika 5.1: Rojstni dan	36
Slika 5.2: Vojska	37
Slika 5.3: Poročno potovanje	38
Slika 5.4: Prvo srečanje	41
Slika 5.5: Družinsko srečanje	44
Slika 5.6: Poletne počitnice	46

1 UVOD

Družina je že od nekdaj veljala za eno izmed najpomembnejših družbenih vrednot, ki predstavlja simbol popolnega, zaključenega kroga ljubezni, spoštovanja, zaupanja in razumevanja.

Vsaka družina tvori lastno družinsko identiteto – subjektivni družinski občutek o lastni nepretrganosti skozi čas, sedanji situaciji in lastnem karakterju (Falicov 1988, 212), obenem pa posamezniku omogoča individualnost, avtonomijo in izražanje lastnih potreb, na podlagi česar je osnovana njegova osebna identiteta (Vogrinčič Čačinovič 1998, 114).

Pojem družina ni družbeno konstruiran in kompatibilen le s konceptom identitete, ampak tudi z odnosom med starši in otroki, s pojmom delo in družinskimi rituali, kar bom podrobneje opisala v naslednjem poglavju.

Družbeni ideal osnovne enote človeške družbe predstavljata zakonca in njuno potomstvo. V ospredju je njihov odnos, ki temelji na normi pozitivnega medsebojnega vedenja (Ackerman in drugi 2011, 720), kar je razvidno v vizualni predstavitvi nuklearnih družin. Znano je, da praksa fotografiranja predstavlja integralno komponento v kreiranju identitet, družbenih odnosov in »domačnosti« (Haldrup in Larsen 2003, 26), zaradi česar je tudi postala ritual družinskega življenja.

Od tod izvira tretje poglavje, v katerem se bom osredotočila na družbeni pomen družinskih fotografij, katere je Williams opredelil kot »kulturni artefakt, ker dokumentirajo dogodke, ki oblikujejo družinsko življenje« (Williams 1997). Vendar te ne upodabljajo celovite družinske zgodbe, ampak le tisto plat, ki je v skladu z družbenimi pričakovanji.

Kljub temu da je na fotografijah prisotna »aura« naturalizma, so te pravzaprav sistematizirane in strukturirane. V diplomski nalogi izhajam iz temeljne teze, da družinske fotografije niso spontan in slučajen produkt družine, ampak so družbeno konstruirane in upodabljajo družbeno zahtevan ideal družinskega življenja.

Cilj diplomske naloge je razkriti in opisati nenapisane družbene norme in večplastna sporočila, ki spremljajo družinske fotografije.

Z namenom, da bi tezo potrdila, bom v zadnjem delu naloge opisala kvalitativno vizualno analizo zbirke družinskih fotografij izbranega posameznika in njegove družine. Za analitični del bom uporabila tako opisno kot tudi interpretativno metodologijo, na podlagi intervjuja z respondentom in njegovo družino pa bom raziskala tudi kontekst fotografske produkcije.

Diplomska naloga se zaključi s sklepom, izoblikovanim na podlagi prebrane literature in izvedene analize.

2 DRUŽINA

Vse družbe in kulture, tako danes kot tudi v preteklih obdobjih, priznavajo družini izjemno vlogo. Koncept družine ima ogromen pomen za posameznika, družbo in duhovno kulturo. Je temeljni posrednik človekovega obstoja; brez nje človek ne bi mogel biološko obstati, nobena družba ne bi mogla eksistirati in posameznikova osebnost se ne bi mogla razviti v vseh treh razsežnostih: naravni, družbeni in duhovni (Musek 1995, 19). »Družina je svet, življenje, človeštvo in družba v malem. Je edinstvena celica, kjer se spleta temeljne vloge človeškega bitja, spolne in generacijske – vloga moškega in ženske, vloga staršev in otrok. Bolj kot kjer koli drugje se posameznikova osebnost oblikuje v družini – oblikuje prav v vseh tistih razsežnostih, ki smo jih omenjali, biološki, socialni in duhovni« (Asen 1998, 9).

Moč in neuničljiva karizma družine izvirata iz njene strukture, bolje rečeno mikrostrukture človeškega rodu. V družini se spajata dve osnovni kategoriji človeškega bitja – spol in generacijska pripadnost; je t. i. stičišče spolov in generacij, moških in žensk, starih in mladih. Njena struktura se skriva v preprosti shemi, ki zajema dva partnerja in dve generaciji (Musek 1995, 128).

Gabi Čačinovič Vogrinčič (1998, 128) je družino definirala kot malo skupino s posebnostmi, ki jo razlikujejo od vseh drugih malih skupin. Prva značilnost je njena zgodovina; tisto, kar je svojsko, je vtakano v posebno zgodovino sleherne družine. Nadalje izpostavi še dve posebnosti, to so krvne vezi in trajnost, pri čemer se trajnost ne nanaša le na trajnost matične družine, saj nas družina veže v rod, iz generacije v generacijo. Vsak drugi medčloveški odnos lahko prekinemo ali na novo začnemo – staršev ali otrok pa ne moremo izbrati (Vogrinčič Čačinovič 1998, 130–131).

Posamezniki znotraj družine si delijo skupne motive in cilje. Povezujejo jih skupne norme in vrednote. Odnose v njej odražata in določata relativno trajna mreža komunikacij ter struktura statusov in vlog posameznih družinskih članov, katerih vloge se diferencirajo glede na delitev dela, distribucijo moči ter značilnosti komuniciranja in čustvenih odnosov (Vogrinčič Čačinovič 1998, 130–159).

Številni pojem družina razumejo, kot da bi imela le en sam uveljavljen pomen in sledijo dominantno uveljavljeni družbeni predstavi o dveh starših nasprotnega spola z dvema otrokoma, ki živijo v blaženi družinski sreči.

Vendar sodobno družino ne sestavljata izključno le oče, mati in otrok. Poleg jedrne družine, dandanes poznamo različne družinske forme: neporočene pare, starše samohranilce, znova združene družine prej ločenih staršev, pare brez otrok, komune in homoseksualne pare obeh spolov z otroki (Asen 1998, 9).

V svoji diplomski nalogi se bom osredotočila na nuklearno družino, ki sta jo Michael Haralambos in Martin Holborn (2005, 326) definirala kot »univerzalno človeško družbeno skupino. Kot izključna prevladujoča oblika družine ali kot osnovna enota, iz katere so sestavljene bolj kompleksne oblike, obstaja kot posebna in močno funkcionalna skupina v vsaki poznani družbi«.

Najmanjšo družinsko enoto tvorita mož in žena ter njuno nedoraslo potomstvo. Vendar bom pri analizi družinskih albumov pozorna tudi na enote, ki so širitev osnovne nuklearne enote, t. i. razširjene družine. Te so lahko vertikalno razširjene – z dodajanjem članov tretje generacije, kot so starši zakonskih partnerjev, ali horizontalno razširjene – z dodajanjem članov generacije, ki ji pripadata zakonska partnerja, kot je možev brat ali dodatna žena. Pravzaprav gre za katero koli skupino, širšo od nuklearne, ki jo povezujejo rod, poroka ali posvojitvev (Haralambos in Holborn 2005, 326).

Z namenom, da lahko nadaljujem z diplomskim delom in uspešno izvedem praktični del naloge, bom najprej opredelila pojem identitete – tako na ravni posameznika kot tudi skupine oziroma natančneje družinsko identiteto. Na podlagi njenega koncepta bom v nadaljevanju opisala tudi ključne vidike družinskega življenja, saj menim, da je identiteta bistvenega pomena za artikulacijo tako družbenih kot tudi družinskih odnosov.

2.1 IDENTITETA

Identiteta ni sodoben pojav, njena ideja se pojavi že v antičnih tekstih in se skozi vso nam znano zgodovino uporablja tako v vsakdanjem življenju kot tudi v učenjaškem diskurzu.

Vendar kljub temu ni univerzalne definicije identitete; ni povsem razumljivo, kaj identiteta pomeni in iz česa je narejena (Nastran Ule 2000, 1).

Pojem identiteta izhaja iz latinske besede *identitas* in njena dva osnovna pomena sta: koncept istosti (npr. to je identično temu) in koncept posebnosti, razločevalnosti. Oba koncepta skupaj pa predstavljata kontinuiteto v času. Identiteta je obenem praksa in proces ter je lahko razumljena le kot proces, bivanje ali nastajanje; nikoli ni končana in nikoli dokončna (Nastran Ule 2000, 3).

Stuart Hall (1992, 275–277) je izpostavil tri različne koncepte identitete.

- a) Subjekt razsvetljenstva: gre za zelo individualističen koncept subjekta in njegove identitete. Človek kot popolno središče, zedinjen posameznik, obdarovan s kapacitetami zavestnosti in dejanj, katerega središče je sestavljeno iz notranjega jedra, ki nastane z rojstvom subjekta in se razvija z njim, medtem pa ostaja v svojem bistvu enako skozi posameznikov obstoj. Temeljno središče jaza je človekova identiteta.
- b) Sociološki subjekt: v ospredju je interaktivni koncept identitete in jaza. Reflektira naraščajočo kompleksnost modernega sveta in se zaveda, da notranje jedro subjekta ni avtonomno in samozadostno, ampak je formirano v odnosu do »pomembnih drugih«, ki so subjektu posredovali vrednote, pomene in simbole sveta, v katerem je nastanjen. Identiteta je formirana v interakciji med »jazom« in družbo. Subjekt še vedno vsebuje bistvo »pravega jaza«, vendar je oblikovano v nenehnem dialogu z zunanjim kulturnim svetom in identifikacijami, ki jih ta ponuja. Preoblikujemo se v kulturne identitete, ki nam pomagajo naša subjektivna čustva povezati z objektivnimi pozicijami, ki jih zasedamo v družbenem in kulturnem svetu; identiteta subjekte uvršča v strukture.
- c) Postmoderni subjekt: identiteta je fluidna; nenehno oblikovana in transformirana v odnosu do načinov, kako smo naslovljeni ali predstavljeni v kulturnem sistemu, ki nas obdaja. Subjekt ni fiksen, nima stalne ali temeljne identitete. Poslužuje se različnih identitet v različnem časovnem obdobju. Popolnoma združena, izpopolnjena, koherentna identiteta je fantazija, saj so znotraj nas številne kontradiktorne identitete, ki gredo vsaka v svojo smer in zaradi česar se naše identifikacije nenehno zamenjujejo.

V svoji diplomski nalogi bom predvsem izhajala iz zadnjih dveh opisanih konceptov identitete – sociološkega in postmodernega subjekta, kar pomeni, da posameznikove identitete ne bom dojemala v družbeno izoliranem in fiksnem okviru, ampak raje kot fluiden proces v odnosu do »pomembnih« drugih, v mojem primeru predvsem do družinskih članov.

Vse človeške identitete so na nek način namreč socialne identitete, ker so vezane na pomen, ki je vedno izid strinjanja ali nestrinjanja, vedno stvar konvencij, dogovorov, vedno do neke mere deljene in izpogajane. Identiteta je socialno strukturirana skozi interakcije in institucije (Nastran Ule 2000, 3).

Mirjana Nastran Ule (2000) pravi, da je najpomembnejša kvaliteta identitete odnosni vidik, ki sicer izhaja iz notranjih značilnosti, vendar dejstvo je, da ni identitete brez pripoznanja identitete posameznika od drugih v okolju. »V identiteti odmeva in se odziva svet okrog posameznika na njegove posebne značilnosti. Interdisciplinarnost pojma identiteta tej omogoča, da gradi mostove med posameznikom in družbo« (Nastran Ule 2000, 84).

Družina igra pomembno vlogo pri tvorjenju posameznikove identitete jaza, ki mu omogoča ohranitev individualnosti in avtonomije ter izražanje lastnih potreb. »Posameznik lahko razvije balansirajočo identiteto jaza, če si – v družini – pridobi sposobnosti, na katerih balansirajoča identiteta jaza temelji: vživljanje v vlogo, distanco v vlogi, toleranco dvoumnosti« (Vogrinčič Čačinovič 1998, 114).

Družina prispeva k temu, da bi se posameznik naučil biti kos spreminjanju; gre za ravnotežje med socialno in osebno identiteto, pri čemer se socialna identiteta nanaša na pričakovanja, ki mu jih postavljajo drugi, medtem ko pa slednja pomeni pričakovanje enkratne, neponovljive kombinacije značilnosti, ki se izoblikujejo v interakciji in se pripisejo osebi. V družinskem konceptu to pomeni, da »mora član družine v družinski skupini in za družinsko skupino vedno znova vzpostaviti identitetno ravnotežje in raziskati enkratnost /.../« (Vogrinčič Čačinovič 1998, 112).

2.1.1 Družinska identiteta

Poleg posamezne identitete vsaka družina tvori lastno družinsko identiteto – subjektivni družinski občutek o lastni nepretrganosti skozi čas, sedanji situaciji in lastnemu karakterju.

Tovrstna identiteta gre preko predpostavke, da je družina ena izmed determinant individualne identitete, ampak jo raje tvori skupen sistem prepričanj o vlogah, odnosih in vrednotah (Falicov 1988, 212).

Vsaka družinska identiteta je unikatna, saj toliko kot je družin, toliko je tudi družinskih identitet. Prva in temeljna komponenta družinske identitete so prepričanja o družinskem članstvu, kar pomeni, kdo je in kdo ni član, tako v sedanjosti kot tudi v preteklosti. Nadalje družinsko identiteto tvorijo tudi določene »temperamentne lastnosti« vsakdanjega življenja; stopnja, do katere se posamezni družinski člani diferencirajo eden od drugega, intenzivnost življenja znotraj družine – stopnja ločitve nasproti intimnosti, prostranost družinskega izkustva – v kontekstu geografske disperzije in družbene interakcije ter stopnja, do katere lahko družina dojema svet izven doma, in stopnja, do katere je družina nagnjena k vrednotenju lastne izkušnje – njena samorefleksija in relativna togost ali fleksibilnost glede moralnih vidikov; njen občutek, kaj je prav in kaj je narobe (Falicov 1988, 214).

Družinske identitete so načeloma sestavljene iz treh faz. Večina ljudi je del dveh družinskih identitet: tiste, ki pripada družini, v kateri so odrasli in bili vzgojeni, in tiste, ki pripada družini, ki jo formirajo s poroko in rojstvom otroka.

V začetni fazi, s poroko, morata dva na novo združena posameznika osnovati lastno družinsko identiteto, ki naznanja »to sva kot par in kot družina«.

V srednji fazi, v času otrokovih vzgojnih let, družina izzove preteklost kot predhodnik v določanju njihovega vedenja, pri čemer ponavljajoči se stili široko variirajo; od zahtevane prisotnosti vseh članov ob nedeljskem kosilu do tega, da si člani vsak zase pripravljajo obroke. Ta faza predstavlja velik izziv, saj morajo biti vloge revidirane s tem, ko otroci postanejo bolj samozadostni izven doma in ravno tako tudi bolj sposobni znotraj njega.

Zadnja faza pa naznanja obdobje prehoda in izgube; otroci odhajajo od doma in si ustvarijo lastne družine, upad zdravja starejše generacije in smrt članov (Falicov 1988, 214–215).

V nadaljevanju bom izhajajoč iz koncepta identitete opisala tri sestavne dele nuklearne družine: starši in otroci, delo in rituali, za katere menim, da so bistveni za razumevanje družinskih fotografij in ne nazadnje tudi za njihovo analizo.

2.1.2 Starši in otroci

»Posebnost družine so čustva ljubezni in topli medsebojni stiki, ki vežejo med seboj starše in otroke« (Pšunder 1994, 50). Mož in žena si v družini delita vlogo starševstva – pravico nad skrbništvom otroka in hkrati nudenje ljubezni, pozornosti, vodstva in skrbi v stabilnem in strukturiranem okolju, ki ga otrok med odraščanjem potrebuje (Austin 2007, 1–33). »Starša predstavljata poseben sistem dveh odraslih oseb, katerega cilj je skrb za potomstvo, za nego in vzgojo otrok« (Brajša 1987, 113).

Na otroka ne vpliva le posamezen starš, ampak oba kot celota, saj ju ta vidi kot »človeško skupnost v malem«, ki bistveno vpliva na njegova prva doživetja in na ustvarjanje podobe o svetu odraslih, o okolju, ki ga obdaja, ter na oblikovanje stališč do skupnosti, v katero se z njuno pomočjo vključuje (Brajša 1987, 113).

Lidz (v Vogrinčič Čačinovič 1998, 53) kot eno izmed temeljnih značilnosti družine navaja koalicijo staršev, kar pomeni, da roditelja v odnosu do otroka podpirata in upoštevata drug drugega ter vzajemno povečujeta občutke varnosti in gotovosti.

Materinstvo

Tovrsten fenomen nima univerzalne definicije, saj je razumljeno v kontekstu zgodovinskih, kulturnih, razrednih, etničnih in drugih variiranj. »Materinstvo je iz te perspektive opredeljeno kot 'zgodovinsko in kulturno variabilen odnos, v katerem posameznica skrbi za drugega/-o posameznika/posameznico'« (Švab 2001, 97). Kot ontološki osnovi družine se ji pripisuje izredna pozornost do skrbi, nege in vzgoje otrok ter čustvena navezanost na otroke. Njena funkcija je produkcija kakovostnih – izobraženih, sposobnih, dobro vzgojenih – otrok z občutkom moralne odgovornosti (Švab 2001, 98–101). Pooseblja toplino, ljubezen in pogoj za zdrav razvoj otrok. Hkrati naj bi družini zagotavljala srečno življenje, ker je pripravljena pomagati tudi za ceno osebnih žrtvovanj (Pšunder 1994, 50).

Očetovstvo

Pomen očetovstva je šele v zadnjem desetletju pritegnil zanimanje družboslovcev. Moški so bili nekoč družbeno definirani kot avtonomni individuumi, dejavni v zunanjem svetu, od katerih družba ni zahtevala nobenih angažmajev v družinskih in intimnih odnosih, njihova identiteta je bila vezana le na njihove javne aktivnosti (Švab 2001, 115–120). Oče je nastopil

kot predstavnik in varuh družine, njen hranitelj, oskrbovalec in nosilec pristne avtoritete (Pšunder 1994, 50).

Danes moški ne predstavlja le materialnega oskrbovalca, ampak je vedno bolj vpleten v različne segmente družinskega življenja; potencirano zaščitništvo in skrb za otroka in njegovo blaginjo (Švab 2001, 115–125). Sodobni očetje s svojimi otroki vstopajo v tesnejša razmerja v primerjavi z njihovimi očetmi, »vendar njihov način participacije vključuje prijetnejša, manj rutinska, nezavezujoča opravila, medtem ko so partnerkam prepuščena vsa ostala opravila in skrb« (Švab 2001, 125).

Namen starševstva je nudenje ljubezni otroku, ki je izjemno pomembna kot vzgojno sredstvo in pogoj za razvijanje otrokovih človeških lastnosti ter sposobnosti, ki se jih otrok lahko nauči le tako, da jih občuti v družini (Pšunder 1994, 50). »Družina je tista, ki najpristneje zadovoljuje otrokove temeljne socialne potrebe: ljubezen, varnost, doživetje, samostojnost, socialno priznanje, uveljavljanje« (Pšunder 1994, 57).

In ravno stalna čustvena bližina staršev z otrokom omogoča uspešen proces identifikacije, ko otrok postopoma pričenja razločevati svoj jaz in svoje istovetenje širi na okolje z osebami, ki jih spoznava (Pšunder 1994, 60).

2.1.3 Delo – znotraj in izven družinskega okolja

Pojem družina je medsebojno vezan in socialno konstruiran s pojmom delo; fenomenom, preko katerega je delitev dela med moškim in žensko organizirano ter je tako socialna produkcija in reprodukcija dosežena (Crompton 2006, 31). »Družinsko delo je koncept, ki označuje vrsto dejavnosti, potrebnih za vsakdanje funkcioniranje družine oziroma vseh njenih članov: gospodinjsko delo, skrb za otroke, finančna in upravno-administrativna dela, tehnična (p)opravila (hišna popravila, delo na vrtu ipd.) in odnosno (relacijsko) delo« (Švab 2001, 144).

Kompleks družinskega dela tvori odnosno delo, ki označuje dejavnosti negovanja družinskih članov, bolnih, skrbi za starejše, blaženja zunanjih frustracij družinskih članov in ustvarjanje prijetnega počutja v družini. Poleg tega uravnovešeno zagotavlja neodvisnost, individualnost, prostost in zaščito hkrati, kar se uvršča med ženska delo. Nadalje različni avtorji navajajo tudi sorodniško delo, h kateremu prištevamo ustvarjanje in vzdrževanje medsorodniških vezi ter ritualno praznovanje (vključno z obiski, pisanjem razglednic, telefoniranjem, podarjanjem

daril), organizacijo počitniških srečanj, vzdrževanje sorodniških odnosov in odločanje o intenziteti določenih odnosov in stikov.

Ne nazadnje med družinska dela uvrščamo tudi potrošniško delo, kamor spada organizacija potrošnje, nakupov, prevoza, sposobnost uporabe storitev in obvladovanja komunikacij z institucijami, ki sodelujejo v upravljanju vsakdanjega življenja (Švab 2001, 144–145).

Alokacija družinskega dela je spolno in starostno asimetrična, saj večinoma gre za dejavnosti, ki so pripisane ženskemu spolu. Spolno specifična alokacija družinskega dela izvira iz zgodovinskega konteksta konstituiranja moderne družine in zasebnosti; pri tem sta ključna dva procesa: interpelacija ženske v mater in gospodinjenje. Moško delo v družini pa se omejuje predvsem na prijetnejša opravila, povezana z otroki (npr. igra), redkeje na druga vsakdanja rutinska (še posebej gospodinjska) opravila. Ampak avtorji opozarjajo na počasne spremembe alokacije dela, saj moška družinska opravila, ki se omejujejo le na (minimalno) pomoč, postajajo vse bolj intenzivna in s se tem pomikajo k simetrični delitvi dela (Švab 2001, 144–154).

Kar pa se tiče dela izven družinskega okolja, je tradicionalni vzorec moža kot materialnega oskrbovalca in žene le v vlogi gospodinje zamenjala forma dvojnega zaslužka. Delovno silo sedaj sestavljajo tako moški kot tudi ženske, ki nosijo odgovornost za skrb in ekonomsko podporo družine ter iščejo ravnotežje med njihovo službo in zasebnimi življenji (Susan in Jeremy Lewis 1996, 2).

Moderni vstop žensk na delovni trg je povzročil nastanek koncepta dvojne navzočnosti in dvojne obremenjenosti žensk, saj se kljub zaposlovanju žensk delo v družini ne deli simetrično. Tako imamo na eni strani naraščajoče delovne zahteve, ki postajajo spolno atipične, na drugi strani pa je asimetrično delitev dela v družini, ki po večini ostaja spolno determinirana (Švab 2001, 148). »Kot posamezniki so ženske lahko obravnavane kot enakovredne na področju zaposlovanja, vendar normativni konstrukti še vedno dodelijo glavno odgovornost za skrb ženskam /.../ (Crompton 2006, 87–88).

Vendar je Robert A. Lewis opazil, da v sodobnih družinah vloga moža kot očeta narašča, saj so ženske, odkar so zaposlene tudi izven doma, manj prisotne v družinskem krogu. Pleckova in Langova analiza, ki je bila izvedena v New Yorku, je pokazala, da moški z zaposlenimi

ženami znatno več časa preživijo v družinskih vlogah kot pa moški, katerih žena je le gospodinja (Lewis in Sussman 1986, 7).

Na tej točki pa ne smemo pozabiti na otroško delo, ki je bilo v družini v določeni obliki vedno prisotno. Tudi za otroško delo je značilna spolna asimetrija, saj ga kot obliko pomoči ženskam pri gospodinjskih opravilih in negi mlajših otrok največkrat opravljajo deklice (Švab 2001, 144).

V splošnem pa se otroško delo suče okoli dveh polov. Nekaterim staršem se zdi pravilno, da otroci opravljajo določen del gospodinjskih obveznosti, medtem ko drugi opozarjajo, da so za otroke jasli, vrtec in šola prav tako delo, zato naj bo družina svoboden prostor, namenjen le igri in sproščanju (Juul 2010, 115).

2.1.4 Rituali

Ritualni odredjajo družinsko identiteto, saj kot simbolična forma ponavljajoče se komunikacije proizvajajo pomene in zadovoljstvo članom družine. »Ritualni so zgoščena verzija družinskega življenja kot celote. Njihova izvršitev razjasni vloge, oriše meje in definira vloge. S ponavljanjem prispevajo k stabilizaciji družine in potrjujejo njen skupen sistem prepričanj« (Falicov 1988, 215).

Družinski rituali, ki so primarno locirani znotraj doma, daleč od javnosti in neposredne intervencije religijskih institucij, razvrščamo v tri kategorije: praznovanja, tradicije in rutine. Ti so življenjske izkušnje vsake družine ne glede na družinsko družbeno-ekonomsko ozadje, etnično orientacijo ali religiozna prepričanja (Falicov 1988, 215).

Pod družinska praznovanja prištevamo počitnice in priložnosti, ki so široko razširjene v kulturi in specifično cenjene v določenih družinah. Te ponujajo članom priložnost, da razjasnijo svoj status znotraj družine in uveljavljajo svojo skupinsko identiteto kot družino. V to kategorijo spadajo obredi prehodov, kot so poroke, pogrebi, krsti; letna verska praznovanja kot sta božič in velika noč; in sekularni praznični običaji, kot je praznik dela 1. maj.

Za tovrstne rituale je značilna relativna standardizacija in univerzalnost simbolov, ki pripadajo vsakemu ritualu (Falicov 1988, 215–216).

Družinske tradicije so manj kulturno specifične kot praznovanja in so bolj idiosinkratične za posamično družino. Nimajo letne periodičnosti počitnic ali standardizacije obredov prehodov, čeprav so v večini družin regularne. Vsaka družina je razvila lasten set tradicij, kot so poletne počitnice, obiski daljnih sorodnikov, obletnice in rojstnodnevni običaji, zabave različnih vrst in posebna srečanja. Kljub kulturnemu vplivu na obliko teh ritualov (npr. rojstnodnevne voščilnice ali rojstnodnevna torta) družina sama izbere priložnosti, ki jih bo izpostavila in poudarila kot tradicije (Falicov 1988, 216).

Zadnji priznan družinski ritual so rutine. Med rituali so med najpogosteje izvedenimi, vendar jih sodelujoči načrtujejo manj zavedno. V to kategorijo spadajo družinski vsakdanji čas za večerjo, rutine z otroki glede časa spanja, običajno ravnanje z gosti ali prostočasne družinske aktivnosti med vikendi. Kakršni koli so že rutine, tovrstne interakcije pomagajo definirati vloge članov in njihove odgovornosti; so orodje za organizacijo vsakdanjega življenja (Falicov 1988, 216).

Vsi ti rituali znotraj družinskega življenja so omejeni v tem, da jih družina izvaja v določenem času in kraju in sledijo sekvenci, ki označuje obdobje priprave ter jasno definira začetke in konce.

Ritualno vedenje je strukturirano, naročeno in predvidljivo; ima prodorno moč za organizacijo družine. Rituali vključujejo vse člane družine, ki morajo koordinirati lastne individualne aktivnosti z namenom, da so ti realizirani. Družinski rituali tako zahtevajo sodelovanje, načrtovanje in izvedbo. S ponavljanjem že znanega krepijo in vzdržujejo določena vedenja, na katerih so zgrajeni (Falicov 1988, 217).

V naslednjem poglavju bom koncept družine združila z njeno vizualno predstavitvijo, namreč s fotografijo – sredstvom za skladiščenje in širjenje informacij.

3 DRUŽBENI POMEN FOTOGRAFIJE

Fotografije imajo velik družbeni pomen, saj niso le vizualna predstavitev, ampak mnogo več; so manifestacija časa, zapis izkušenj, zbirka preteklosti in hkrati tudi kulturni produkti, ki komunicirajo tako v kulturnih kot tudi v političnih organih. So dokumenti žive izkušnje ter zbirka ljudi in dogodkov, katere ohranjajo žive (Hardt 1998).

Praksa fotografiranja predstavlja mogočno orodje komuniciranja v določenem zgodovinskem trenutku in obliko vizualnega izražanja, ki se dotakne človekovega življenja na različne načine.

V tem poglavju bom opredelila dva bistvena pomena, ki jih ima fotografija tako za posameznika kot za družbo: podobo in spomin.

Podoba

Fotografija je v svoji najbolj osnovni obliki slika, podobnost ali kopija, ki jo naredi fotograf. Njen pomen pa je vedno odvisen od raznovrstnih historičnih, kulturnih, družbenih in tehničnih kontekstov, ki vzpostavijo njen pomen kot podobe in objekta (Clarke 1997, 19). »Podoba je pogled, ki je bil ponovno ustvarjen in reproduciran. Je pojav ali set pojavov, ki so bili odvzeti iz kraja in časa, v katerem so se sprva prikazali, in so ohranjeni – za nekaj trenutkov ali nekaj stoletij. Vsaka podoba uteleša način gledanja. Tudi fotografija« (Berger 1985, 9–10).

Fotografija izvzame trenutek časa, posname, kar se je zgodilo v določenem trenutku. Ponudi sled objekta ali prizorišča iz resničnega sveta. To pa stori tako, da izolira, ohrani in predstavi trenutek, vzet iz kontinuuma. Ustavi čas in vzame subjekt izven zgodovine, kar pomeni, da nobena fotografija ne kaže dogajanja »pred« ali »potem«: predstavlja le trenutek lastnega izdelka (Clarke 1997, 24).

Kamera s tem, ko izolira trenutne podobe, uničuje idejo o tem, da so podobe brezčasne, saj kaže na to, da je pojem o minevanju časa neločljiv od vizualne izkušnje. Kar vidimo na fotografijah, se nanaša na našo pozicijo v določenem času in prostoru (Berger 1985, 18). S

tem, ko fotografija »zamrzne« čas, omogoča svojim gledalcem, da se zavedajo staranja svojih teles (Haldrup in Larsen 2003, 41).

Roland Barthes (1992, 17) pravi, da /se/ » 'jaz' nikoli ne ujema z mojo podobo«, ker podoba je vedno fiksna, negibljiva in statična, medtem ko je »jaz« fluiden, razcepljen in razkropljen. Ljudje cenijo svoje fotografske podobe, ker kažejo, kakšni so nekoč bili videti (Chalfen 1987, 135).

Susan Sontag (1977, 9) pa izpostavi še en pomen podobe: »Posnetek je lahko popačena podoba dogodka; toda vedno je navzoča predpostavka, da obstaja – ali da je obstajalo – nekaj podobnega tistemu, kar je na fotografiji.«

Fotografski referent ni fakultativno realna stvar, h kateri napeljuje podoba ali znak, ampak je nujno realna stvar. »/.../ pri fotografiji ne moremo nikoli zanikati, da je stvar bila tu« (Barthes 1992, 69). Noben zapis ne more dati take gotovosti, kot jo ponuja fotografija, ki ne govori nujno o tem, česar ni več, vendar pa zagotovo govori o tem, kar je bilo; ratificira, kar prikazuje (Barthes 1992, 75).

Spomin

Hanno Hardt (1998) v svojem članku pojem podobe združi z idejo o spominu – esencialnem elementu tako individualne kot tudi kolektivne identitete.

Fotografije pripovedujejo zgodbe in so spremljevalci časa, saj gledalca usmerijo k razmišljanju o preteklosti. Njihova moč izvira iz sposobnosti premostitve časa in prostora in hkrati ponujajo odgovor na pogled opazovalca s tem, ko prehajajo v spomin (Hardt 1998). »So velika zaloga spominov, če ne celo moderna oblika spominov, iz katerih izvabimo informacije, emocije in razvijemo občutek nostalgije« (Hardt 2010, 430).

Ena sama podoba ima veliko zgodb; fiksirana podoba priključuje spomin o tem, kaj se je zgodilo pred fotografskim dogodkom in po njem (Haldrup in Larsen 2003, 40). Podobnih misli je tudi John Berger (1980, 37), ki opredeli fotografije kot memento posameznikovega življenja. »Mehanična naprava, kamera, je bila uporabljena kot inštrument, ki naj prispeva k živemu spominu.«

Njegov odgovor na vprašanje, kaj je bilo namesto fotografije oziroma preden so izumili kamero, se glasi spomin. »To, kar fotografije počnejo v prostoru, smo prej počeli v refleksiji« (Berger 1980, 34–36). Fotografija ni le podoba, posnetek ali interpretacija predmeta na njej; je tudi sled, nekaj, kar je stvarnost neposredno odtisnila, nekaj kot posmrtna maska. Kamera fiksira videz dogodka in ga ohranja nespremenljivega, česar oko samo na sebi nikoli ne zmore. »Videz dogodka izvzame iz toka videzov in ga ohrani, morda ne za zmerom, a za tako dolgo, kolikor obstaja film« (Berger 1980, 36). Berger (1980, 36) zaključí, da »pred izumom kamere je to lahko storila le zmožnost spomina v notranji zavesti«.

Refleksija naših življenj je povezana s fotografijami, katerih prisotnost je pogoj za našo zbirko oseb in dogodkov, ki jih na tak način obdržimo »žive« (Hardt 1998).

Susan Sontag (2001, 21) ponudi razlago za razliko v možnosti pomnjenja med fotografskimi in gibljivimi podobami. »Fotografije se mogoče vtisnejo v spomin bolj kot gibljive podobe zato, ker so ličen, jasen izsek časa, ne pa tok. Fotografija pa je posebej izbran trenutek, preobražen v tanek predmet, ki ga lahko shranimo in si ga znova ogledamo« (Sontag 2001, 21).

Shranjene fotografije so potencial osebnega spomina in neizogiben kompromis med nevarnostjo pozabljanja in obljubo oživljanja detajlov vizualnega srečanja z osebami in kraji. Poleg tega fotografije konstituirajo zapis časa in ponujajo zgodovino, ki reflektira upodobljen svet odnosov med ljudmi in objekti. Zgodovina in spomin se srečata na točki, kjer fotografije konstruirajo tekst spominov, hkrati pa reprezentirajo zgodovinske »resnice«, ki razkrivajo »kaj se je v resnici zgodilo«. Kar je še pomembneje, pomagajo posameznikom, da se zavedajo samih sebe kot subjektov zgodovine – so dokaz preteklih življenj in osebni izraz časa ter potrjujejo družbeno in kulturno identiteto, ki prispeva k definiranju jaza. S tem, ko odsevajo odnose med posamezniki, kraji in dogodki, posledično razkrivajo biografsko naracijo in pripomorejo tudi k iskanju identitete (Hardt 1998).

Skratka, fotografije imajo velik pomen za družbo, ker niso le potrditev določenega doživetja in trenutka, ampak obenem te dogodke preobrazijo v podobo in spominek (Hardt 1998).

V svoji diplomski nalogi se bom osredotočila na družinske fotografije, ki imajo velik pomen tako za posameznika kot tudi za družbo. Predvsem bom pozorna na družbene norme, ki narekujejo pomen in podobo tovrstnih fotografij.

3.1 DRUŽINSKA FOTOGRAFIJA

Družinske fotografije so kulturni artefakt, ki priskrbi intenzivno in kumulativno vizualno naracijo znotraj specifičnih strukturnih omejitev, narekovanih tako s strani kulturnih upoštevanj in kreativnih zmožnosti selekcije in razstave tako tudi iz fizičnih omejitev volumna albuma (Hardt 1998).

So označevalci kolektivnega življenja; so dokaz materialnega bogastva in družbene situiranosti družine, čeprav se njihova prava pomembnost kaže v njihovi zmožnosti ustvarjati izkušnjo živeče zgodovine (Hardt 1998).

Kot neformalni fotoesej pripovedujejo družinsko zgodbo in njihova akumulacija razkriva konsistentne teme in vzorce odnosov znotraj in med družinami (Williams 1997).

Susan Sontag (2001, 12) uvršča družinske fotografije med najstarejše poljudne rabe fotografije ovekovečenja dosežkov posameznika v pripadnostnem okviru družine in razume fotoaparata kot enega izmed temeljnih elementov družinskega življenja. »S fotografijami si vsaka družina sestavi lastno portretno kroniko – prenosni komplet podob, ki priča o njeni povezanosti« (Sontag 2001, 12). Obenem pa delujejo kot opomnik in simbolična navzočnost razkropljenega sorodstva (Sontag 2001, 13).

Nenehno opominjajo na povezanost, ki je v svojem bistvu človeška in je odgovor na univerzalno željo po pripadanju. V času prekinjenih odnosov med osebami družinska fotografija znova poveže posameznike in vzpostavi izgubljeno ravnotežje med javnimi in zasebnimi trenutki s tem, da pomaga posamezniku ponovno osvojiti občutek družbenega jaza (Hardt 1998).

Poleg tega fotografije ponujajo priložnost za bralca kot tudi sorodnika, da predre površino podobe in njene estetske lastnosti ter tako vstopi v konkretne detajle prejšnjega bivanja (Hardt 1998, 4). Družinski fotoalbum predstavlja lahek način, da se nečlan družine vpelje v

družinsko zgodovino; potencialnim družinskim članom, kot sta fant ali dekle, predstavi družinsko strukturo in tradicijo (Williams 1997).

V splošnem fotoalbumi delujejo kot modna razstava družinskih vrednot in dosežkov ter zapis pomembnih dogodkov v življenju družine (Hardt 1998, 7).

Vendar družinske fotografije ne le okrepijo določene vrednote, kot je pojem družine same, temveč njihova produkcija in zbiranje nakazujeta na željo, da se ohranita status in moč in doseže nesmrtnost (Hardt 1998). V veliko primerih so fotografije edini biografski material, ki ga ljudje po smrti pustijo za seboj (Boerdam in Martinius v Williams 1997).

Za Bourdieuja (v Hardt 1998) družinski album izraža bistvo družbenega spomina, saj s tem, ko so fotografije urejene kronološko, izzovejo in komunicirajo spomin dogodkov, ki si zaslužijo biti ohranjeni, ker jih skupina vidi kot dejavnik unifikacije v stebru njihove zgodovine in so potrdilo njihove sedanje enotnosti, ki izvira iz njihove zgodovine. »Zato ni nič bolj spodobnega, gotovega in izobraževalnega, kot je družinski album« (Hardt 1998).

Hanno Hardt (1988) izpostavi, da je »fotografiranje družinskih članov še zlasti proces kontroliranja in uravnavanja zasebnih spominov v določene zaključke, medtem ko prispevajo – kolektivno in nezavedno – h konstrukciji kulturne zgodovine, ki privilegira subjektivno in idejo o individualni artikulaciji«.

Z gledanjem družinskih fotografij lahko veliko odkrijemo o družinskih strukturah, odnosih in posameznikovemu jazu. Družinske fotografije primarno služijo, da spomnijo ljudi na dobre čase z njihovimi ljubljenimi, kar je očitno tako kot podoba nuklearne družine, ki se konstantno ponavlja v fotoalbumih večine družin (Williams 1997).

3.1.1 Vsebina

Fotografije so pogojene z družbenimi normami – pravili obnašanja, ki jih definirajo skupna pričakovanj dveh ali več oseb glede na družbeno obnašanje, sprejemljivo za določeno družbeno situacijo (Chalfen 1987, 44).

V tem delu diplomske naloge me zanima, katere vrste družbenih norm služijo kot vodilo za odredbo in prepoznavanje primerne vedenja, natančneje za fotografiranje »dobrih« družinskih fotografij.

Kot sem že nakazala, družinski fotoalbumi niso slučajna pripoved in spontana zbirka preteklosti, ampak gre za skrbno načrtovano uokvirjanje družine skozi čas. Charles Williams (1997) trdi, da so fotografije družinskih članov pogosto konstruirane s popačenim konceptom realnosti, saj po navadi prikazujejo idealizirano nuklearno družino, kar pomeni, da so uokvirjeni mož, žena in otroci med uživanjem prijetnih trenutkov. Patricia Holland (2004, 117) dodaja, da so osebne fotografije, kot so družinske, narejene specifično za prikaz posameznika ali skupine, kateri pripadajo, tako kot si želijo, da bi bili videni, in kot so si izbrali pokazati sebe drugim.

»V drži posameznikov na družinskih fotografijah prepoznavamo željo po idealiziranju, ugajanju sebi in drugim« (Sosič, 2011). Vodopija (1976, 26) tole definira kot »mehanizem, ki se pojavlja kot izraz človekove potrebe, da igra družbeno zaželeno in idealizirano sliko o sebi, ki je značilna tudi za druge trenutke v življenju«.

Tipična podoba nuklearne družine predstavlja ljubljene osebe ob posebnih priložnostih, kot so rojstvo, poroka, zabave in počitnice; vsakdanje rutine in tujci nimajo prostora v družinskem albumu (Haldrup in Larsen 2003, 26).

Vendar obstajajo dobri razlogi, zakaj ljudje več fotografirajo, ko so njihovi otroci zelo mladi, kot ko so starejši, zakaj starši naredijo več slik prvorojenega otroka kot drugorojenega, zakaj družinski fotoalbumi vsebujejo več slik, povezanih z rojstvi kot pa s smrtmi, več slik dosežkov kot razočaranj in porazov, počitniški čas raje kot poklicne aktivnosti (Chalfen 1987, 10), kar bom v nadaljevanju poskusila opisati in pojasniti.

Različne tržne raziskave nakazujejo, da sta za nakup fotoaparata primarno odgovorni dve aktivnosti oziroma dva dogodka: rojstvo otroka in potovanje (Chalfen 1987, 76).

Predstavitve posameznika pred fotoaparatom se začne zelo zgodaj v njegovem življenju – začetna točka fotografiranega življenja se prične s sliko novorojenčka, ko spi v bolniški sobi.

Večina staršev po navadi daje prednost tudi slikam, ko otroka prinesejo k materi v njeno bolniško sobo za pestenje, hranjenje ali le za gledanje (Chalfen 1987, 77).

Prvi dnevi in tedni dojenčkovega življenja vsebujejo primarne trenutke in dogodke, ki so primerni za intenzivno fotografiranje. Eden izmed takih dogodkov je, ko starši otroka pripeljejo domov: posnetki so narejeni, ko mati izstopi iz avta z otrokom v naročju, hodi proti hiši. To prehodno obdobje je zelo pomembno, saj ponuja serije dogodkov, ki so se »prvič« zgodili, kar se v družbi kaže kot pomemben razlog za fotografiranje. Če ima novorojenček brata ali sestro, bo fotografska pozornost namenjena njihovim pogledom, ko bosta prvič zagledala dojenčka; ravno tako velja za prvo srečanje članov širšega družinskega kroga z novorojenčkom (Chalfen 1987, 77).

Skratka, v prvih mesecih življenja se starši trudijo ujeti prvi nasmeh, prvo stekleničko ali druge aktivnosti, kot so: novorojenček, oblečen v lepe spalne obleke, hranjen v otroškem sedežu, med kopanjem, z igračo v roki. Redko pa je na fotografijah prisoten jok ali anksioznost; enkrat, ko se otrok prične smejati, je nasmejan obraz najljubši in ima prednost pred vsemi ostalimi, še posebno pred jokajočimi in žalostnimi (Chalfen 1987, 78).

Nadalje mnogim družinam veliko pomeni tudi spiritualen, duhovni razvoj otroka, zato namenijo fotografsko pozornost od dveh do šest tednov staremu dojenčku med krstom (Chalfen 1987, 80). V tem primeru so fotoaparati lahko občasno uporabljeni v cerkvi, drugače pa so večinoma med družabnim zbiranjem zunaj cerkve ali med zabavo, ki sledi po obisku cerkve. V veliko primerih za tovrstne dogodke najamejo profesionalnega fotografa ter naročijo svojem in prijateljem, da posnamejo dogajanje, ker se takim posnetkom pripisuje status pričakovanih in celo zahtevanih artefaktov. Razumljeni so kot legitimna forma dokazov ob pomenu certifikata rojstva za dokumentiranje družinskega članstva (Chalfen 1987, 80).

Pomembni so tudi posnetki, na katerih so upodobljeni stari starši z vnukom v naročju, ali starši, ki skupaj s svojim otrokom stojijo zunaj pred stopnicami hiše ali ob zidu hiše. Po možnosti so v ozadju vključene tudi oblike grmičevja ali cvetočega grmovja. Običajno taka fotografija zajame celotno telo participantov in ti imajo pogled usmerjen naravnost v kamero. Vsebina te podobe reflektira značilnosti pomembnih odnosov: medgeneracijske in sorodstvene vezi; spojitve s posestvom in dobrinami; estetske preference in odnose.

»Sorodstvo, materialna kultura in estetske preference so zajete v enem posnetku« (Chalfen 1987, 77).

Tudi ko novorojenček prehaja v fazo malčka, fotografske teme nadaljujejo z vključevanjem življenjskih zgodnjih uspehov in dosežkov; posnetki v albumih dokumentirajo otroka, ko se nauči plaziti, mu zraste prvi zob in ko pozneje naredi svoj prvi korak (Chalfen 1987, 80). Takšni dogodki so fotografsko dokumentirani, ker kažejo pomembne in vidne spremembe v otrokovem razvoju (Chalfen 1987, 80).

Izpolnitev prvega leta otrokovega življenja je poudarjena z mnogimi posnetki med prvo rojstnodnevno zabavo. Te slike vključujejo torto, voščilnice, sveče, nove igrače, udeležene sorodnike, prijatelje itd. Otroku je dovoljeno narediti nered in umazanijo, medtem ko je hrano (fotografije so praviloma narejene, preden otroka očistijo). Za te podobe je značilen komičen relief znotraj celotne fotografske kolekcije in predstavitev obnašanja, ki kasneje, ko otrok odrašča, ni sprejemljivo (Chalfen 1987, 81).

Skratka, starši v tem obdobju posnamejo veliko fotografij in v večini primerih posvetijo celoten album prvemu letu otrokovega življenja, pri čemer je ta lahko slikan tudi med dogodki in trenutki, ki so namenjeni drugim družinskim članom: rojstni dnevi, družbena srečanja med koledarskimi ali verskimi počitnicami in drugimi zabavami. Po 1. letu pa se pogostost otrokovega pojava na fotografijah zmanjša, ostanejo pa določene regularne fotografske pojave, ki se nadaljujejo, npr. vsakoletno božično praznovanje (Chalfen 1987, 81).

Božični dan bo poudarjen z različnimi primernimi scenami t. i. »dobrih časov«, ki lahko vključuje otroka ali drugega družinskega člana med odpiranjem ali razkazovanjem darila na božično jutro. Tukaj je cilj ujeti otrokov prvi pogled na novo igračo in izraz presenečenja, navdušenja ob prejetju nečesa novega in zelenega. Božične jutranje fotografije so atraktivne, ker so prisotna določena neskladja z družbenimi normami, ki ostajajo strogo kontrolirane med ostalimi posnetki kolekcije (Chalfen 1987, 82). Osebe so slikane v neurejeni podobi, asociirani z zgodnjimi jutri; odrasli so oblečeni s spalne srajce, kopalne plašče, v dnevni sobi je nered, vsepovsod je odtrgan darilni papir, trakovi in podobno. V tem primeru je koncept primerne aktivnosti pred kamero rahlo reorganiziran, da se sklada s situacijo (Chalfen 1987, 83).

Pomemben del rojstnodnevnih in božičnih podob je obdarovanje otrok – prvi tricikel ali kasneje kolo, nova uniforma – navijaška obleka, športni dres ... Ta darila so klasificirana kot pridobitev novega materialnega premoženja, hkrati pa izražajo »preizkušanje« nove identitete s tem, ko predstavljajo otroka v pozitivno vrednoteni neotroški vlogi in kot take kažejo na »igriv« podaljšek v prihodnost. Vzorec razkazovanja uniforme bo ponovljen v poznejših letih, ko bo ista oseba vstopila v nov rekreacijski ali poklicni status, kot je član določene športne ekipe, v poletnem kampu, vojski ali kot člana medicinske ekipe (Chalfen 1987, 83).

Vsakoletno fotografiranje je prisotno tudi med priljubljenimi prazniki, kot je velika noč. Otroci so za to priložnost posebno oblečeni v velikonočnem razkošju; v čistih in novih oblekah se kažejo v zrelejši podobi. Kot taki bodo fotografirani na poti k maši ali pa ko prihajajo od nedeljskega obiska cerkve, v sorodnikovi hiši pri posebni večerji ali pa v redkih primerih, ko sodelujejo na lokalnem praznovanju (Chalfen 1987, 83).

Namen tovrstnih regularnih fotografskih praks je prispevanje k občutku kontinuiranosti in zagotavljanju izobilja za celotno fotografsko kolekcijo. Fotografska pozornost jim je namenjena, ker gre za posebne trenutke v življenju, v katerih se osebe poskušajo prikazati v najboljši luči (Chalfen 1987, 84).

V adolescenci mlade osebe ponovno postanejo središče fotografskega interesa ob odločilnih trenutkih, ki slavijo njihov prehod v odraslo življenje, kot je 18. rojstni dan ali ko se dogodi družbeni dogodek, kot je matura ali diploma. V slednjem primeru slike prikazujejo hčerko ali sina v formalni obleki med udeležbo na maturantskem plesu. Uniforme znova igrajo pomembno vlogo: sinov sposojeni smoking in hčerina posebna, draga obleka potrjujejo zahteve »izgledati dobro« (Chalfen 1987, 85).

Tematike posnetkov, kot so priznanje novega statusa, spiritualne spremembe in nove identitete, so tesno povezane s posebnimi pravili oblačenja in uniformami, ki vzdržujejo in potrjujejo dimenzijo primerne podobe (Chalfen 1987, 84).

V zgodnji odraslosti se več ne sklicujemo na naš centralni karakter otroka. Sedaj vidimo isto osebo odraslo in v uradni različici iste uniforme, npr. vojaške. Pri tem je ključni element

posnetkov življenjske zgodbe ne le prikazovanje, da osebi gre dobro, ampak da je tudi napredovala (Chalfen 1987, 86).

Kronološko gledano, v tej fazi sledijo dogodki, ki spremljajo poroko. Poleg poročne ceremonije so prisotne tudi fotografije dekliščine, fantovščine, sprejema pred poroko in določeni trenutki poročnega potovanja (Chalfen 1987, 86).

Poroka narekuje specifične družbene karakteristike, kot je dolžnost na strani trenutne in razširjene družine kot tudi bližnjih prijateljev, da se zberejo in so osebno priča nove družinske enote. Fotografije ob tej priložnosti utrdijo mrežo odnosov v simbolično formo, saj so generacijske sorodstvene vezi in odnosi ponovno utrjeni in konkretizirani ter fiktivni sorodstveni in prijateljski odnosi priznani (Chalfen 1987, 87).

Poroke so čas intenzivne družbene aktivnosti, darovanja in ravno tako je zahtevana posebna forma obleke. Na tovrstnih dogodkih so prisotni tudi otroci, od katerih se pričakuje, da se bodo lepo vedli, kar vse prispeva k zaželenim vzorcem podobe na posnetkih (Chalfen 1987, 87). Običajno so posnetki narejeni med večerjo, med plesom mladoporočencev in med prostimi dejavnostmi (Chalfen 1987, 87).

Iz zgoraj navedenega je razvidno, da so religijski rituali in sheme družbenih ritualov primarne priložnosti za amatersko rabo fotoaparata (Chalfen 1987, 87).

V zakonskem življenju se zmanjša število raznolikih podob v primerjavi s podobami pred poroko in ravno tako oseba ni več osrednji lik, kot je bila v svojem otroštvu (Chalfen 1987, 88). Do sedaj so se vzpostavili določeni vzorci habitualnega fotografiranja, zaradi česar prihaja do ponavljanja lokacij in tem.

Vsakoleten krog fotografij se bo nadaljeval, kjer so odrasli tudi del dogodkov drugih oseb – še zlasti otrokovih rojstnih dni, zabav, ki jih priredijo odrasli prijatelji, počitniška srečanja, družinska srečanja in posebne večerje. Vendar fotografije veliko manj pripovedujejo o zadnjih dveh tretjinah življenja, v primerjavi s prvimi 25. leti določenega posameznika (Chalfen 1987, 88).

V zadnjih dveh tretjinah posameznikovega življenja je pozornost posvečena predvsem fotografskim podobam, ki so del počitnic ali izkušnjam na potovanjih (Chalfen 1987, 88).

Kljub ideologiji doma kot toplega, znanega središča, je večina kolekcij družinskih slik pravzaprav posnetih izven doma (Holland 2004, 146). Michael Haldrup in John Larsen (2003, 24) sta izpostavila tesen odnos med turizmom in prakso fotografiranja. Turizem je kulturni laboratorij, v katerem ljudje doživljajo užitek s tem, ko nastopajo in pripovedujejo alternativne identitete ter načine preživljanja skupnega časa v drugih krajih. V tovrstnih fotografijah so v ospredju družbeni odnosi in ne kraji sami. Pravzaprav so kraji izkoriščeni za igranje in uokvirjanje aktivne, nežne in prijetne družine (Haldrup in Larsen 2003, 24–25). Osebna zbirka fotografij prikazuje očeta, mamo in otroke tudi v bolj oddaljenih lokacijah, na počitnicah, ki predstavljajo neke vrste družinsko normo (Holland 2004, 147).

Družinske fotografije brišejo meje med običajnim in nenavadnim, med vsakdanjim življenjem in turističnim življenjem. S tem, ko so znano podobo v neznanem kraju ujeli na film, je prišlo do udomačitve neznanega (Holland 2004, 146).

Pogoste turistične lokacije so plaža, razna letovišča, jezera, gorske kočice; odrasli so fotografirani med rekreacijskimi aktivnostmi, kot je smučanje, plavanje, jadranje, jahanje itd. Velikokrat pa so prikazani, kako stojijo ob zgodovinskem spomeniku, se nahajajo na znamenitem podeželju v gorah, na obali (Chalfen 1987, 88).

Medtem ko so posnetki počitnic zelo pogosti, so lokacije in teme, povezane s službo, poklicem, zaposlitvijo relativno redke. Ljudje redko posnamejo slike na delovnem mestu; če pa že, je to v primeru, da si mož lasti ali vodi posel, ki je lahko identificiran z določeno zgradbo. On kot lastnik bo postavljen poleg te stavbe, zgradbe ali znaka, ki kaže na njegovo lastništvo. Ljudje, ki delajo za koga drugega kot del neke formalne organizacije poleg drugih delavcev, se ne pojavljajo v tej obliki (Chalfen 1987, 88).

Kot je Richard Oestreicher (v Chalfen 1987, 88–89) opazil, se zdi, da ljudje v fotoalbumih ne hodijo v službo. Svet, ki si ga želijo zapomniti, je bil sprva svet njihovih družin in nato njihovo lastništvo. Na fotografijah so njihove hiše, njihovi avtomobili, njihov prosti čas in njihovi simboli. »Njihovo delo je bilo najbolje pozabljeno.«

Naslednja pomembna epizoda fotografij nas popelje nazaj k otrokovemu rojstvu. Kot je pričakovano, bodo družabni dogodki, povezani z rojstvom, deležni primerne fotografske pozornosti (Chalfen 1987, 89). Matere v obdobju pričakovanja so večkrat prikazane kot možje. Ženska manifestira pozitivno vrednoteno spremembo fizične podobe, kar spremlja spremembo načina oblačenja, medtem ko je oče videti več ali manj enako. Prvi tedni in meseci nosečnosti so deležni manj fotografske pozornosti kot poznejši meseci; posnetki so narejeni, ko žena kaže očitno telesno spremembo (Chalfen 1987, 89).

Po rojstvu se pozornost fotografiranja preusmeri na novorojenega otroka; mati in oče bosta ostala del mnogih otroških slik, vendar je primarna fotografska pozornost sedaj dana njenemu otroku (Chalfen 1987, 89).

Na sredini tretjine posameznikovega življenja bo ta fotografiran z drugimi vrstami pridobitev. Obstaja nagnjenje, da se fotografsko udeležimo določenih novih objektov materialne kulture. Fotografije bodo prikazovale odrasle, ki stojijo ob ali sedijo v novem avtomobilu, sedijo na motorju ali v kombiju, njihov novi motorni čoln, jadrnico ali jahto; posnetki ujamejo ponosne lastnike novega stanovanja, hiše, poletne hiše in celo novega šotora za kampiranje. V drugih primerih so lahko predstavljene nove obleke, ko je ženska v njenem novem krznenem plašču ali ima novo smučarsko opremo. Te fotografije slavijo nove materialne pridobitve in usmerjajo pozornost na dejstvo, da življenje napreduje po uspešni poti (Chalfen 1987, 89). Zbirka fotografij pa odseva tudi željo po slavljenju preteklosti, s tem ko se ljudje udeležijo določenih ponovnih srečanj, kot so obletnica zaključka srednje šole, fakultete, vojske in celo poletno kampiranje s prijatelji. Te fotografije kličejo po pozornosti domačih, znanih tem sprememb in kasneje, preživetja (Chalfen 1987, 90).

V zadnji tretjini posameznikovega življenja je njegova participacija na fotografijah še manj pogosta. V tem obdobju dominirajo redki posebni dogodki, kot so družinska srečanja, zabave, namenjene 10., 25., 40. ali 50. obletnici, rojstni dnevi – še posebno ko so na obisku otroci, vnuki in ostali sorodniki (Chalfen 1987, 90).

V starih letih se aktivirajo nova pravila za neprimerno podobo na fotografiji. Starejši ljudje kažejo upor, da so fotografirani v tem življenjskem obdobju. Ne želijo si biti videni na fotografijah, ki kažejo naravne učinke staranja, kot so gube, čudne in nerodne poze, drugačen

nasmeh zaradi umetnih zob ali nenaravni vplivi bolezni, nedavna hospitalizacija in fizične poškodbe (Chalfen 1987, 91).

Izpostavila sem predvsem, kaj družinske fotografije upodabljajo v skladu z družbenimi normami, sedaj pa bom na kratko navedla, katere podobe so izključene iz družinske zbirke.

3.1.2 Vzorčne eliminacije

V večini družinskih albumov je poudarek na rojstvu, medtem ko so odsotni dogodki, povezani s smrtjo. Dejanski konec življenja je redkokdaj dokumentiran v fotografski obliki. »Fizični proces umiranja, točen trenutek smrti, pogrebne procedure in ceremonije in pogreb niso sprejeti kot primerni subjekti od mnogih ljudi« (Chalfen 1987, 91). Kljub temu da pogreb nudi pogoje za veliko posnetkov – zbere se širši krog družinskih članov in prijateljev, pogosto pa tudi postrežejo hrano po ceremoniji – v splošnem fotoaparati v takih trenutkih ni uporabljen, saj je smrt družinskega člana težko in boleče obdobje. »Smrt je pomemben primer značilnega družinskega dogodka, ki ni dokumentiran s fotografijami. V tem primeru fotografska zbirka ne reflektira vseh delov življenjske zgodovine, ki si jih morajo družinski člani zapomniti« (Chalfen 1987, 92).

Podobno razliko je moč opaziti med fotografsko pozornostjo, namenjeno počitnicam in aktivnostim, ki so povezane s poklicem ali z vsakodnevnim življenjem okoli hiše. Kot je opazil Charles Williams (1997), je ena izmed ključnih aktivnosti, ki je očitno ni v družinskem fotoalbumu, delo ali kar koli je povezano z delom. Pravi, da je to tragično, saj so delovni odnosi in dosežki bistven del naših življenj. Na primer pri novorojenčku redkokdaj najdemo posnetke menjave umazanih plenice, polnočna in zgodnja jutranja hranjenja, zdravstvene probleme, ki zahtevajo pediatra, itd (Chalfen 1987, 93). Ravno tako so odsotne podobe družinskih članov med tuširanjem, umivanjem zob, česanjem las, pripravljanjem zajtrka ali večerje, umivanjem posode, uporabo pralnega stroja ali sušilnika, med sesanjem, brisanjem prahu ali drugim načinom čiščenjem doma. Niti ne vidimo oseb, ko berejo knjige, časopise, pišejo pisma, uporabljajo telefon, poslušajo glasbo ali radio, gledajo TV, igrajo karte ... V primeru, da so običajne in normalne situacije vsakdanjega življenja fotografirane, je temu tako, ker kažejo rahlo variacijo teh aktivnosti (Chalfen 1987, 94). Na tej točki je treba omeniti še kontroverzno nagnjenje k fotografskim serijam »prvič«, ki vključujejo otrokov prvi korak, prvo striženje, prvi dan v šoli ali poletnem taboru, prve počitnice, na drugi strani pa obstaja

dolg seznam pomembnih »prvih dogodkov«, ki niso nikoli vključeni v fotografski obliki, kot je otrokov prvi zdravstveni pregled, hčerina prva menstruacija, ženin prvi dan nosečnosti ali prve nosečniške bolečine. Poleg tega v nasprotju s »prvič« dogodki, so dogodki, ki so se dogodili zadnjič, redkokdaj najdeni v zbirki (Chalfen 1987, 94).

Nadalje, poroke so fotografsko ovekovečeni dogodki, medtem ko proces ločitve ni vključen (Chalfen 1987, 93). Hallejeva študija je pokazala, da na nobeni fotografiji ni prisotnih ločenih zakoncev in redkokatera fotografija prikazuje osebe kot nesrečne ali osamljene (Williams 1997).

Zbirke fotografij in družinski albumi pogosto prikazujejo vizualne zemljevide sorodstvenih mrež (Chalfen 1987, 95). Družinski album lahko vključuje tri generacije; starši in otroci so slikani skupaj s tetami, strici, bratrance in fiktivnimi sorodniki. Vendar niso vsi člani nuklearne ali razširjene družine predstavljeni v fotografski simbolični formi. Nepriljubljeni sorodniki so selektivno izključeni iz simboličnih družinskih srečanj (Chalfen 1987, 95).

Drugi set družbenih odnosov v fotozbirki pa predstavlja nesorodstvene skupine – skupine, ki vključujejo prijateljstvo in ostale pomembne družabne vključitve. Družinski albumi vključujejo slike dobrih prijateljev, ki živijo v soseski, slike šolskih ekip, razrednih skupin, praznovanja z ljubljenimi osebami (Chalfen 1987, 95).

Pravzaprav v domači fotografski zbirki vsi fotografirani participanti poznajo eden drugega na nek družbeno pomemben način, medtem ko pa skupini neznancev, tujcev ali nepriljubljenih oseb namenijo zelo malo ali nič prostora v družinski zbirki (Chalfen 1987, 95).

Ne nazadnje pa so tudi lokacije skrbno izbrane; novi kraji, počitniške lokacije in nove rezidence so deležne fotografske pozornosti, ravno obratno pa je z vsakdanjimi, običajnimi lokacijami ali pa objekti, ki imajo negativno konotacijo, kot je bolnišnica (Chalfen 1987, 94).

Sedaj lahko razumemo, kako nam zbirka fotografij ponuja zelo omejen pogled na življenje; velik del posameznikovega in družinskega življenja se dogaja izven pogleda leče fotoaparata (Chalfen 1987, 96). Družinski albumi izpostavljajo trenutke pozitivnih sprememb, označenih z zabavami, uradnimi priznanji ali javnimi praznovanji, ki poudarjajo pogled zbirke na življenje, hkrati pa določene spremembe selektivno ignorirajo. To so predvsem »krizni

dogodki«: bolezen, smrt, ločitev, konflikt med družinskimi člani, razočaranja in žalovanja (Chalfen 1987, 96).

4 METODOLOGIJA

V svoji diplomski nalogi se osredotočam na vizualno predstavitev družinskega življenja kot družbenega konstrukta, kar bom poskusila razložiti na primeru izbranega posameznika in njegove zbirke družinskih fotografij.

Pozorna bom na nenapisane družbene konvencije (npr. vloga staršev, veseli in nasmejani obrazi, skupinske slike) in večplastna sporočila (npr. družinski status, elementi materialne kulture, moda, časovne spremembe), ki spremljajo tovrstne fotografije.

Odločila sem se za kvalitativno vizualno analizo družinskih fotoalbumov, fotografij, razstavljenih po stanovanju, neurejeno fotografsko zbirko v »škatlah« in tudi digitalnih fotografij, shranjenih v računalniških mapah izbrane osebe. Ob tem bom poskusila odgovoriti na dve vprašanji:

1. Katere družbene norme (ni)so vizualno predstavljene v analizirani zbirki družinskih fotografij?

Glede na to, da je Charles Williams (1997) omenil, da so »nekatero fotografije izbrane za predstavitev v albumu, medtem ko so ostale zavrnjene«, pričakujem enak pojav v analizirani družinski fotografski zbirki; najverjetneje bodo upodobljeni posebni in zabavni dogodki, kot so družinske počitnice, srečanja, razni obredi (rojstni dnevi, poroka, krst itd.) in dosežki (matura, materialne pridobitve itd.), medtem ko bodo manjkali bistveni vsakdanji družinski elementi, ki potekajo izven družinskega okolja (delo, obiskovanje šole, tedensko nakupovanje itd.).

2. Kaj predstavljajo oziroma izražajo te družbene norme?

Fotografije družinskih članov pogosto prikazujejo izkrivljen koncept realnosti, saj v večini primerov prikazujejo idealizirano nuklearno družino – moža, ženo in otroke ob preživljanju skupnih prijetnih trenutkov (Williams 1997). Na podlagi tega menim, da bodo v mojem primeru fotografije ravno tako prikazovale posameznikovo družino kot srečno entiteto, ki temelji na ljubečih odnosih med družinskimi člani. Domnevam, da bo respondentovo družinsko življenje prikazano kot popoln krog ljubezni, spoštovanja, razumevanja in tesnih odnosov z najbližjimi.

Za analizo izbranega fotoalbuma bom uporabila tako opisno kot tudi interpretativno metodologijo, saj je nemogoče opisovati brez interpretacije in obratno (Barrett 1999).

Opis je proces zbiranja podatkov in zapisovanja dejstev, ki se nanaša na vprašanja »Kaj je na sliki prikazano?«, »Kaj imam pred seboj?« in »Kaj zagotovo vem o določeni fotografiji?«. Poleg tega vključuje tudi navedbe o fotografskem subjektu, mediju, formi in ne nazadnje tudi informacije o fotografu, ki je naredil sliko, o času in socialnem okolju, ki je upodobljeno na fotografiji (Barrett 1999).

Pridobljene opisne informacije so veljavne s pomočjo opazovanja in se nanašajo na dejanski dokaz.

Medtem ko se interpretativna metoda osredotoča na predstavitev, izražanje nečesa in odgovarja na vprašanja, kot so »Kaj fotografija prikazuje ali izraža?«, »O čem je?«, »Del česa je?«, »Kateri tradiciji pripada?«, »Koga nagovarja?« itd. (Barrett 1999). Interpretativne informacije prispevajo k boljšemu razumevanju vsebine fotoalbuma; razkrivajo pomen, smisel in namen fotografije.

Ob interpretiranju fotografij moramo obvezno upoštevati tudi kontekstualni vidik, katerega bom ravno tako raziskala s kvalitativno metodo, in sicer z intervjujem posameznika in določenih članov (žena in hčer) njegove družine.

Analizirala bom kontekst gledanja, ki izpostavlja vprašanje »Kje se nahaja fotografija v fizičnem in družbenem svetu?«. Lokacija fotografije nam lahko veliko pove o izbrani fotografiji, saj kontekst vpliva na to, kako gledamo na določeno fotografijo preko konstrukcije določenih pričakovanj. V tovrsten kontekst pa prištevamo tudi vprašanja, kot so »Zakaj oseba gleda fotografijo?«, »Katere informacije oziroma kakšno zadovoljstvo ji to prinaša?«, »Kako namerava uporabiti podobo?« (Lister in Wells 2000, 66).

Ne smemo pa pozabiti tudi na kontekst produkcije – »Kako je podoba pristala tam?«. Dejstvo je, da so fotografije ustvarjene glede na izbiro; izbira o kdo, kaj, kdaj in kje fotografirati lahko pove veliko o fotografu kot subjektu. Fotoaparati ne le da posname določen dogodek, ampak posname tisto, kar fotograf izbere (Williams 1997). To pomeni, da me v tem delu zanimajo motivi in nameni osebe, ki je fotografirala (Lister in Wells 2000, 68).

5 ANALIZA

To poglavje bom posvetila analizi celotne zbirke družinskih fotografij izbranega posameznika – gre za 51 let starega moškega z imenom David¹. Ta se je v 90. letih 20. stoletja s svojo ženo, bratom in starši preselil iz matične države v Slovenijo, kjer sedaj okoli 25 let živijo v skupni hiši – stanovanja so ločena po nadstropjih. David živi z ženo v pritličju. Imata dva otroka: hčer (23 let) in sina (21 let).

Fotografije bom analizirala po kronološkem zaporedju, in sicer bom začela z zbirko fotografij, ki so nastale znotraj nuklearne družine, v kateri se je respondent rodil, in nato nadaljevala z analizo družinskih fotografij družine, ki si jo je ustvaril z ženo.

Preden začnem s prvotno analizo, moram omeniti, da je opazna velika razlika v številu fotografij, ki upodabljajo njegovo življenje v prvotni in sedanji družini. Fotografij njegovega otroštva in odraščanja je zelo malo (okoli 50 fotografij) in še te so shranjene v škatli brez vsakega reda. Hrani jo v predalu v dnevni sobi. »Moji albumi se nahajajo v stanovanju mojih staršev, ker ti so njuno delo; oče je fotografiral, mama pa urejala albume. Jaz nisem pri tem ničesar prispeval, tako da se nisem niti navezal na določen album. Res je tudi, da živimo v isti hiši, tako da imam albume vedno na voljo. Ko se zberemo za družinska kosila, si jih včasih skupaj z otroki pogledamo in ob tem nasmejimo. V stanovanju, ki sva si ga z ženo ustvarila, imamo predvsem fotografije najinega skupnega življenja z otroki,« je razložil David. Kljub temu da so fotografije označene kot prenosljivi spomini, respondent upošteva kontekst produkcije; njegovi starši so te fotografije ustvarili in zato so shranjene v njihovem stanovanju. Nadalje pravi: »Odkar imam svojo družino, sem jaz tisti, ki fotografira, urejanje albumov pa prepuščam kar svoji ženi. Ženske imajo večji čut za te stvari, kot pa moški.« Iz njegove izjave lahko razberemo, da se je praksa fotografiranja prenesla iz roda v rod, saj morda ni bil fotografsko dejaven v svoji prvotni družini, zato pa je postal, ko si je ustvaril lastno družino, tako kot njegov oče. Pravzaprav je praksa fotografiranja v respondentovi družini ravno tako porazdeljena glede na spol; David kot avtoriteta družine najpogosteje stoji za objektivom, ki zahteva tehnično znanje, in narekuje poze družinskih članov, zaradi česar je

¹ Ime David je psevdonim za analiziranega posameznika zaradi spoštovanja njegove pravice do anonimnosti. Vsi ostali podatki so resnični. Zavedam se, da na podlagi analize ene družinske zbirke fotografij ne morem končnih rezultatov generalizirati na vse družine; vendar menim, da mi bo raziskava celotne zbirke družinskih fotografij enega posameznika omogočila podrobnejšo in kakovostnejšo analizo, kot če bi se osredotočila le na en družinski album več oseb.

odsoten na večini fotografij v dveh družinskih albumih, ki ju bom opisala v nadaljevanju, medtem ko je naloga Davidove žene izbiranje fotografij in urejanje albumov, ker njej pripisuje občutek za estetiko.

Če se vrnem nazaj na njegovo prvotno zbirko fotografij – kot sem že omenila, je precej skromna in neorganizirana. Od ostalih Davidovih družinskih fotografij se diferencirajo predvsem po tem, da jih je večina črno-belih in obrobljenih z belim okvirjem. Te kažejo njegovo podobo kot dojenčka, ko se plazi po dnevni sobi, kasneje tudi v podobi otroka in najstnika, ko pozira večinoma sam. Na nekaterih fotografijah je slikan tudi s starši in s svojim bratom, predvsem ko so na počitnicah (na morju) ali pa ob praznovanju rojstnega dneva.

Slika 5.1: Rojstni dan



Fotografija na sliki 5.1 prikazuje Davidovo praznovanje 8. rojstnega dne. Podoba se sklada z normami slavljenja rojstnih dni: slavljenec in njegova rojstnodnevna torta sta središče fotografije; z leve in desne strani ga obdajajo sovrstniki, ki se primerno vedejo (vsi mirno sedijo drug od drugemu, z nežnimi nasmehi na obrazu in nihče ne poskuša »zasenčiti« slavljenca).

Vendar večina fotografij, zbranih v škatli (kar 19 slik od približno 50), prikazuje čas, ko je služil v vojski. Te ga upodabljajo ob značilnih vojaških aktivnostih: vojaški shodi, ko govori v telefonski govorilnici, polni rezervoar vojaškega kombija, sedi na voznikovem sedežu vojaškega kombija; večina slik pa je skupinskih. Vojska je lep primer, ki kaže, kako obredi prehodov in trenutki dosežkov, ki so dramaturgizirani z nošenjem posebnih uniform,

predstavljajo glavni element fotografske izvedbe (Chalfen 1987, 85). »Vojska je bila prelomna izkušnja v mojem življenju. Prvič sem bil zdoma, daleč od družine in prijateljev. Moral sem se izkazati kot moški in se znajti v novem okolju. Imam pa lepe spomine nanjo, ker sem tam vzpostavil veliko novih prijateljstev,« je dejal David. Na spodaj prikazanih fotografijah (slika 5.2) je razvidno, da imajo za respondenta poseben pomen, ker 1. prikazujejo njegovo iniciacijo in prevzem nove identitete, ki je tesno povezana s posebnimi pravili oblačenja (vojaška uniforma); 2. služenje vojski predstavlja kolektivno izkušnjo, s katero je ustvaril tesne prijateljske odnose s sovojaki.

Slika 5.2: Vojska



Vse tri fotografije na sliki 5.2 upodabljajo Davida kot del skupine vojakov, kar priča o vojski kot kolektivni izkušnji. Kot je družbeno pričakovano, so vsi oblečeni v vojaško uniformo, brez izjem, kar daje fotografiji status primerne podobe. Njihove izredno podobne poze na vseh fotografijah so dokaz upoštevanja nenapisanih konvencij, ki narekujejo primerno »vojaško« podobo (na vseh fotografijah gledajo naravnost v objektiv z napol nasmejani obrazi, postavljeni so z ramo ob rami v dve vrsti; zgornja vrsta vojakov stoji pokončno, spodnja pa kleči – delujejo kot enotno vojaško telo).

Med vso to manjšo zbirko pa sem našla dve fotografiji, ki jih običajno ne uvrščamo med družinske fotografije, saj prikazujejo delo. Na slikah je vidno gradbišče in respondent v njegovih poznih dvajsetih z lopato v roki zraven kopača. Vendar ta podoba ne kaže njegovega vsakdanjega poklica, ampak prostovoljno sodeluje pri gradnji družinske hiše v Sloveniji. Iz tega sledi, da je fotografija pravzaprav v skladu z družbeno pričakovanim upodabljanjem družinskega življenja, ker je delo v tem primeru vizualni dokaz napredka in materialne pridobitve v posameznikovem življenju.

Če preidem na fotoalbume, ki sta jih ustvarila respondent in njegova žena, ugotovim, da imajo skupaj pet urejenih albumov, postavljenih na knjižni polici v dnevni sobi.

Njun prvi skupni album predstavlja poročno potovanje. Gre za manjši album, vse skupaj je 25 slik. Opazila sem, da so vse fotografije nastale premišljeno, saj poza in mimika zakoncev izraža bližino in ljubezen – stojita eden ob drugemu objeta, sedita si nasproti in se zaljubljeno gledata z nasmeškom na obrazu ali pa sedita tik drug ob drugemu s prepletenimi dlanmi. Ampak glede na to, da sta poročno potovanje preživela v tujem kraju, so na določenih fotografijah prisotne tudi prvine turistične fotografije – npr. zakonca sta pozicionirana ob spomeniku, sedita na znamenitih stopnicah in pozirata na razgledni točki, seveda vedno z nasmeškom na obrazu in ljubečim pogledom.

Slika 5.3: Poročno potovanje



Na fotografiji sta v ospredju zakonca in njun širok nasmeh. Očiten je njun ljubezniv in srečen pogled, ki sta ga namenila enemu drugemu, kar potrjuje družbeno normo, da izbira

zakonskega partnerja temelji na tesnem zblizanju, medsebojni privlačnosti in ljubezni (Musek 1995, 131). Obenem pa izbrana lokacija – stojita pred znamenito fontano – priča, da sta poročno potovanje preživela v tujem kraju.

Na tej točki moram omeniti, da nimata slik njune poroke, kar je nenavadno za družinske zbirke. David je odsotnost fotografij s poroke razložil: »Nisva imela tipične velike poroke. Pravzaprav sva na občini le podpisala dokumente in z nama sta bili le dve priči. Sorodniki in bližnji prijatelji niso bili prisotni, tako da ni bilo nobene dodatne osebe, ki bi naju fotografirala. Ravno tako se nisva odločila za najem profesionalnega fotografa, glede na to, da nisva imela tradicionalnega poročnega obreda in praznovanja.« Očitno se razlog za nefotografiranje v tem primeru skriva v odsotnosti ključnih elementov, značilnih za tovrsten dogodek – od poročnega obreda, ki se ga udeležijo družina in sorodniki, do poročne torte in zabave ter mladoporočencev v poročnih oblekah. »Nevesta in ženin se lahko odločita eliminirati določene konvencionalne in komercialne aspekte formalne poroke« (Chalfen 1987, 87), kar se je v mojem primeru izkazalo za resnično – analiziranima zakoncema več pomeni sam pomen zakona, kot pa njegova javna potrditev oziroma poročni ritual. Vendar to še ne pomeni, da nista dala nikakršnega fotografskega pomena njunemu zakonu, kar dokazujeta prvi dve fotografiji v manjšem albumu o poročnem potovanju, ki prikazujeta njun odhod na občino; in sicer na prvi sliki sta objeta slikana David in žena pred hišnimi stopnicami ter nasmejano gledata naravnost v objektiv. Na drugi sliki pa sta na enaki lokaciji slikana z bratom respondenta in njegovo družino: žena in hčerka. Njihove poze so načrtovane in simbolizirajo tesne družinske odnose; vsi stojijo z ramo ob rami in s pogledom, usmerjenim naravnost v kamero – na levi strani je David z bodočo ženo objet, na sredini je bratova hčerka, na desni pa Davidov brat z ženo, ki je ravno tako položil svojo roko čez ženino ramo. Opazila sem, da je na zadnji strani prve fotografije zapisan datum dneva, ko sta postala mož in žena. Glede na to, da respondentova družina načeloma ne zapisuje datumov na fotografije (le za določene dogodke, njim zelo ljube), je očitno, da ima ta fotografija za njiju poseben pomen. David je dejal: »Datum je spomin na najin dan in označuje začetek najinega skupnega življenja.« Na tej točki lahko dodam, da datumi služijo tudi fiksiranju pomena podob in jih varno namestijo med naraščajočo nejasnostjo minljivega spomina (Hardt 1988).

Zanimivo je dejstvo, da so kljub odsotnosti poročnih slik Davida in žene v njuni celotni družinski zbirki fotografij pravzaprav prisotne poročne fotografije njunih nečakov ali pa otrok njunih bližnjih prijateljev. V tem delu me je pritegnila predvsem lokacija teh fotografij –

shranjene so v kuverti, ki se nahaja v Davidovi škatli z ostalimi raztresenimi fotografijami njega v mladih letih. Davidova žena, ki je zadolžena za urejanje albumov, je dejala: »Teh fotografij nisem prilepila v album, ker gre za poroke najinih nečakov ali otrok najinih prijateljev. Zagotovo, ko se bosta moja hči in sin poročila, bom naredila poseben album z njunimi poročnimi fotografijami.« Ta izjava nakazuje na to, da respondentova družina primarno ureja in hrani v albumih fotografije, ki ponazarjajo uspehe in napredke njihove 4-članske družine, ne pa širnega sorodstva in prijateljev; fotografska prioriteta je predvsem jedrna družinska idila.

Nadalje, v dnevni sobi sta razstavljeni dva albuma, namenjena izključno njunima dvema otrokoma. Tako hčerka kot tudi sin imata vsak svoj album, ki ju prikazuje od njunega rojstva pa vse do konca osnovne šole. Vsebina albumov je precej podobna; v obeh je večina prikazanih dogodkov enakih: kopanje, hranjenje novorojenčka, igranje, skupinske slike iz vrtca, male šole in osnovne šole, prvi dan osnovne šole, rojstni dnevi, šola v naravi, pust, odhod od doma na valetu, otroka v uniformi svoje športne ekipe ... David je komentiral: »Žena je bila pri urejanju albumov otrok precej pozorna na to, da sta albuma kolikor toliko enaka. Tudi jaz kot fotograf sem skušal dogodke, ki sem jih ujel pri starejši hčerki, fotografirati tudi pri sinu.« Trud staršev, da sta obema otrokoma namenila enako mero fotografske pozornosti, prispeva k prikazovanju družine kot idealne skupine, tvorjene iz enakovredno ljubečih odnosov med družinskimi člani.

Vendar sem opazila, da je prvorojenka v svojem prvem letu otroštva bila večkrat fotografirana kot njen mlajši brat (naštela sem 18 fotografij več). Ključni trenutki, kot je prvi prihod novorojenčka domov, dojenček v naročju staršev, starih staršev in bližjih prijateljev, prvi koraki, prvi rojstni dan so med sestro in bratom dokaj enakovredno fotografsko dokumentirani. Razlika je v tem, da je prvorojenka večkrat fotografirana med hranjenjem, kopanjem in tudi jokanjem (v nadaljevanju). To si razlagam z dogodkom »prvič«; hčerka je njun prvi otrok in prva starševska izkušnja analiziranih zakoncev, medtem ko je pri sinu hranjenje in kopanje novorojenčka že predstavljalo rutino, navado.

Fotografija na sliki 5.4 prikazuje prvo srečanje Davidove hčerke (v modri oblekici z rdečim klobučkom) z bratrancema, sestričnima in babico (materjo Davidove žene). Fotografije, ki vključujejo družinske člane iz različnih generacij iste družine, sčasoma postajajo bolj cenjene; stari starši umrejo in otroci se mogoče dejansko ne spominjajo svojega srečanja z njimi.

Fotografije ponujajo dokaz dejstva, da je interakcija med njimi v določenem času bila prisotna (Chalfen 1987, 77–78).

Slika 5.4: Prvo srečanje



Vsebina fotografije ne le, da reflektira t. i. dogodek »prvič«, ampak tudi pomemben odnos: medgeneracijske in sorodstvene vezi. Razvidne so tudi estetske preference udeležencev: zajeto je celotno telo udeležencev, kateri so urejeno oblečeni in stojijo tik drug ob drugemu, kar kaže na tesen in ljubeč odnos med njimi. V ozadju so vključene oblike grmičevja, ki prikazujejo spojitve oseb s posestvom. Predvsem pa izstopa ponosno nasmejana babica, ki drži svoja najmlajša vnuka v naročju, kar »ima veliko osebno vrednoto – sentimentalno in družbeno – za participante« (Chalfen 1987, 77).

Kontradiktorne so slike, ko prvorojenka joče s široko razprtimi usti, saj se ne skladajo s dominantnim idiličnim prikazovanjem »vedno« srečnih družinskih članov. Richard Chalfen (1987, 78) pravi, da »/je/ razlog za pojav te izjeme mogoče v tem, da nepogoste stresne točke služijo kot predstavitev težke, neprijetne plati življenja, vendar le v kontekstu nepermanentne škode oziroma 'v resnici ni tako slabo'« (Chalfen 1987, 78). Redek posnetek jokajočega otroka je torej interpretiran znotraj konteksta nepermanentne škode, kar pomeni, da posnetki niso izvedeni, ko dojenčki ali starejši otroci resno zbolijo (Chalfen 1987, 78).

Če nadaljujem, trud staršev za enakovredno vizualno predstavitev otrok dokazujejo tudi štiri uokvirjene slike v dnevni sobi. Na polici zraven televizije sta dva lesena okvirja postavljena eden zraven drugega; v enem je portretna slika hčerke, v drugemu pa sina. Ne le da sta okvirja popolnoma enaka, tudi portret otrok je izredno podoben – oba sta slikana le do ramen z nasmeškom na ustih in v starosti med 12. in 14. letom. Ti dve fotografiji izstopata, ker sta poleg spodaj opisanih dveh, edini uokvirjeni in razstavljeni na vidnem mestu v dnevni sobi. To potrjuje, da »podoba otroka predstavlja središčno ikono družinskega življenja« (Holland 2004, 146) tudi v Davidovem primeru. Drugi dve sliki, ki sta postavljeni ravno tako v dnevni sobi, vendar na knjižni polici, ena ob drugi, sta uokvirjeni v svečan steklen okvir, ki se sklada s fotografsko vsebino – večer maturantskega plesa Davidovih otrok. Kljub temu da sta posneti z dvema letoma razlike, je poza družine na fotografijah skoraj enaka (le vrstni red družinskih članov je malce različen): v objektiv so ujeti vsi štirje člani družine od glave do pet: oče, mama, hči in sin, postavljeni pa so drug ob drugemu pred vhodom dvorane, kjer je potekal ples. Kot se spodobi za tak dogodek, so bili vsi svečano oblečeni in urejeni. Bolj kot je priložnost slovesna, bolj pomembno je slediti določenim pravilom v procesu produkcije fotografije, ki označuje dogodek, saj velja, da »fotografije nujno sledijo družbenim konvencijam« (Holland 2004, 151). »Maturantski ples smo uokvirili, ker to pomeni zaključek najstniškega obdobja in korak proti odraslosti. Poleg tega sva si z možem do srednje šole res prizadevala za njuno uspešno šolanje, medtem ko pa zdaj, ko sta odrasla in študirata, nimava več takšnega nadzora nad njima. Tako da je zaključek srednje šole eden izmed dogodkov, na katere smo ponosni, tako na najina otroka kot tudi na naju z možem, saj pomeni eno breme manj in da sva kot starša uspešno opravila svoje delo. Zdaj pa je vse na njiju dveh, jima puščava prosto pot,« je fotografijo opisala Davidova žena. Iz tega sklepam, da razlog za uokvirjanje in posledično izpostavitve teh fotografij tiči predvsem v tem, ker končana srednja šola, ki se slavi z maturantskim plesom, predstavlja prehod Davidovih otrok v odraslost. Ta prehod ni le pozitivna sprememba njihovih otrok, ampak tudi Davida in žene kot staršev, ki nudita temelje za družino kot podporno skupnost.

Kot sem že zgoraj omenila, album otrok sega le do osnovne šole, le malo fotografij je priča njenemu srednješolskemu času. Fotografije otrok v njihovih študentskih letih pa v albumih sploh niso prisotne. Davida sem povprašala glede očitno zmanjšane fotografske prakse v otrokovih najstniških letih. »Ah, ni da nimamo fotografij iz srednje šole, ampak večina jih je shranjenih na računalniku. Takrat sta otroka dobila svoj prvi skupni digitalni fotoaparati in začela fotografirati njihovo dogajanje skozi srednjo šolo. Poleg tega sta postala bolj

samostojna in začela sama hoditi na razne zabave, počitnice, druženja s prijatelji. Tako da sem jih uspel fotografirati le na skupnih družinskih počitnicah, srečanjih in rojstnih dnevih.« Davidova hči je dejala: »Ja, odkar imam digitalni fotoaparatus, odlašam z dodajanjem slik v svoj album, raje urejam fotografije kar na računalniku in na Facebooku. Super je, ker obstaja tudi opcija, da ti ostali Facebook prijatelji na tvoj »wall« prilepijo tvojo fotografijo, tako da potem imam spomin na določen dogodek, tudi če nimam fotoaparata s sabo.«

Digitalizacija je očitno prinesla določene spremembe v družinsko prakso fotografiranja. Družinske fotografije niso več izključno le v fizični obliki in vezane na dom. Danes so z digitalizacijo in s socialnimi omrežji izpostavljene širši javnosti in niso več zaseben družinski element kot včasih. Pravzaprav so v Davidovem primeru z nakupom digitalnega fotoaparata prenehali ustvarjati družinske albume v fizični obliki in se raje posvečajo urejanju fotografij v računalniških mapah. Ne le to, digitalizacija je prinesla še eno spremembo znotraj respondentove družinske fotografske prakse; če je včasih predvsem žena urejala in selekcionirala fotografije v albumih, sedaj za to skrbijo mož in otroka, ker ona ni večča v upravljanju z računalnikom.

Opazila sem tudi, da je na večini fotografij v dveh albumih otrok in ravno tako tudi na njenem spletnem Facebook profilu je v ospredju njuna individualna identiteta – na fotografijah sta velikokrat prikazana kot posameznika, njuni hobiji in interesi, prosti čas; v primeru skupinskih slik sta posneta skupaj s sovrstniki, športno ekipo. Skratka, predstavljana sta znotraj širšega družbenega okolja, ki ni neposredno vezano le na dom in nuklearno družinsko življenje.

Zato pa je njuna identiteta, ki temelji na odnosu do družine, prikazana v zadnjih dveh družinskih albumih, ki tudi vsebujeta največje število fotografij (v vsakemu je okoli 300 slik). V splošnem albuma prikazujeta predvsem vse družinske člane med preživljanjem skupnega časa, vključno s širšim sorodstvom in bližnjimi prijatelji ob dogodkih, ki so značilni za ritualno fotografsko dokumentiranje družinske idile: vsakoletna praznovanja – rojstni dnevi, božič, velika noč; počitnice; nove materialne pridobitve – nakup novega avtomobila; razna družinska srečanja; obiski daljnih sorodnikov ...

Kljub temu da se fotografije med seboj razlikujejo glede na leto nastanka, upodobljene osebe, dogodke in priložnosti, so si z dveh vidikov izredno podobne: prikazana lokacija in poze udeležencev. Prvič, upodobljeno okolje v ozadju se sklada z normo primerne zunanje

lokacije: domače dvorišče, parkirišče, pred hišnimi stopnicami, na terasi; in notranje lokacije: dnevna soba, kuhinja in otroška soba (Chalfen 1987, 80).

Drugič, upodobljene osebe izražajo srečo in tesen odnos; še posebno na skupinskih družinskih slikah je očitno, da udeleženci spoštujejo fotografske dogodke. Pozirajo z dostojanstvom in ponosom; nežni nasmehi na obrazu, pogled je usmerjen naravnost v objektiv, telesa so vzravnana in roke so ob telesu ali pa objemajo sosednjega družinskega člana; nobeden izmed članov se ne pači ali »krade« pozornost ostalim udeležencem. Skoraj identične poze družinskih članov se tako spojijo v eno družbeno telo, ki je slovesno prikazano (Haldrup in Larsen 2003, 35). »Tovrstne dostojanstvene poze so nenehno predstavljene v zbranih podobah; so 'naturalni' način razkazovanja in odkar ljudje pozirajo, ko so soočeni s kamero, je poziranje postalo 'naturalni' nastop. Fotografske poze niso 'naturalne', vendarle kreirajo popolna telesa in trenutke, ki se kot take kažejo« (Haldrup in Larsen 2003, 35).

Slika 5.5: Družinsko srečanje



Na fotografiji je upodobljena Davidova razširjena družina – gre za regularno poletno družinsko srečanje z daljnimi sorodniki. Opazimo lahko poze, značilne za družinske fotografije: udeleženci gledajo naravnost v kamero, na obrazu so prisotni nežni nasmehi, postavljeni so tik drug ob drugemu z rokami ob telesu in v dostojanstvenih pozah. Stojijo in sedijo na Davidovi terasi, kar se sklada z normo primerne zunanje lokacije.

Vse to kaže na to, da je fotografska praksa družbeno priučena in navsezadnje tudi v Davidovi družini fotografiranje predstavlja rutino.

Nadalje analizirana albuma potrjujeta tezo Patricie Holland (2004, 147): »/.../ fotografije, ki jih ljudje želijo obdržati, so tiste, ki prikazujejo srečne trenutke in ne neurejene realnosti, zaradi česar ni presenetljivo, da družinska kolekcija vključuje letne slike božične večerje, rojstnodnevna praznovanja, vendar redkokdaj vsakdanje obroke ali aktivnost lupljenja krompirja ali umivanje posode.«

Vendar sem, kljub temu da večina fotografij potrjujejo pozitivne plati družinskega življenja, med listanjem dveh družinskih albumov naletela na podobo nasmejane bolne babice v spalni srajci, ki leži na domači postelji, in hčerka (Davidova žena), ki sedi ob njej, ima desno roko položeno čez mamina ramena. Obolele osebe in smrt so po navadi eliminirane iz družinske fotografske zbirke, ampak kot sem tudi predvidevala, se je ta primer izkazal za izjemo in ne za družinsko habitualno fotografiranje. Respondentova žena je komentirala fotografijo: »To sva se fotografirali, preden je preminila. Da me ne bi napačno razumeli, nimamo navade fotografirati pogrebov ali pa naših bolnih staršev, ampak takrat sem vedela, da jo najverjetneje zadnjič vidim. Poleg tega sem jo zadnja leta obiskala le enkrat na dve leti zaradi velike razdalje med državami.« V tem primeru je fotografiranje bolne osebe opravičeno z dogodkom »zadnjič« – gre za zadnje srečanje med materjo in hčerjo. K nastanku fotografije pa je prispeval še en dejavnik; hči se je odselila od doma in si družino ustvarila v tujini in tako je vsak obisk matere bil poseben in temu primerno tudi fotografiran – obiski so bili redki in zato so tudi šteli kot pomembno družinsko srečanje. To dejstvo lahko podkrepim še z Davidovo materjo, ki je ravno tako v starejših letih hudo zbolela in zadnje mesece preživela v bolečinah priklenjena na posteljo. Ona ni bila nikoli fotografsko dokumentirana v šibkem stanju, ker je živel v isti hiši kot sin in je z njim imela vsakdanjo interakcijo.

Izpostaviti pa želim nasmeh na obrazu Davidove žene in bolne matere, ki me je presenetil, saj je dokumentiran eden izmed najtežjih družinskih trenutkov. Opazila sem, da so ne glede na prikazano situacijo, v njihovi zbirki fotografij vseprisotni t. i. kompulzivni nasmehi. Williams (1997) pravi, da naj bi ti nasmehi »potrjevali družino kot skupino zadovoljujočih in trajnih družinskih vezi. Družina je prikazana kot enotna, srečna entiteta.« Dodaja še, da na fotografijah niso prikazani ločeni zakonci in nesrečni ali osamljeni posamezniki, kar se je potrdilo tudi v moji analizi. Respondentov brat se je po letih zakona ločil in od takrat podoba nekdanje žene ni več prisotna na vsakoletnih družinskih srečanjih. Kljub temu je stric vedno prikazan v pozitivni luči, srečen in obdan z množico prijateljev in sorodnikov. Če ne bi pozorno pregledovala albuma, ne bi nikoli slutila, da je v razširjeni družini prišlo do ločitve.

Toliko o respondentovih družinskih albumih v fizični obliki. V naslednjem koraku sem se vprašala, kako je s fotografijami, razstavljenimi v stanovanju. Vse skupaj sem preštela le štiri uokvirjene fotografije njunih otrok, postavljenih v dnevni sobi, katere sem že opisala. Vzrok za tako skromno število razstavljenih fotografij pa je digitalni okvir, ki se ravno tako nahaja v dnevni sobi, med televizijo in radiostolpom. Gre za manjši črn okvir, ki samodejno obrača fotografije družinskih članov eno za drugo. »To je super zadeva. Nimamo veliko polic, da bi vse najljubše fotografije uokvirili. Tako pa na ta digitalni okvir lahko naložim kar po 200 slik, pa še sproti jih lahko brišemo ali dodajamo, tako da se jih nikoli ne naveličamo,« je dejal David.

Za razliko od fotografij v albumih je na teh fotografijah upodobljeno predvsem tuje okolje, v katerem so družinski člani preživeli družinske počitnice, bodisi na morju, smučanju ali v hribih. Takšne fotografije uvrščamo med turistične, ki se v določenih pogledih razlikujejo od fotografij, ki jih imajo shranjene v albumih. Ne le da niso bile slikane v domačem, znanem okolju, njihova vsebina je tudi precej bolj raznolika in razgibana. V fizičnih albumih so osebe predvsem statične (osebe sedijo za mizo, obloženo z obilno večerjo, stojijo ob novem avtomobilu, poleg hiše itd.), medtem ko pa digitalne podobe družinske člane prikazujejo med igranjem odbojke na mivki, smučanjem, plavanjem, s starši, ko se lovijo in igrajo z otroki. Posledično te slike dajejo vtis spontanosti; poze so sproščene, nenačrtovane in igrive, ni nujno, da osebe strmijo naravnost v objektiv.

Slika 5.6: Poletne počitnice



Fotografija na sliki 5.6 je nastala v času poletnih družinskih počitnic. Prikazan je David med igranjem odbojke s svojima otrokoma. Podoba je značilna turistična fotografija, saj so

razvidne aktivne poze družinskih članov; zanimiva je predvsem preobrazba očeta v mladostniško telo – vsakdanje vedenje je rahlo preobrnjeno v bolj igriv, svoboden način preživljanja časa z ljubljenimi. Pravzaprav tovrstna fotografska vsebina asociira na preživljanje kakovostnega časa skupaj s člani družine in okrepitev njihovih odnosov. Haldrup in Larsen (2003, 32) sta dejala, da se čar takšnih fotografij »skriva v ujetih trenutkih spontane družinske radosti«.

Vmes pa so seveda tudi statične podobe članov Davidove družine ob znanem spomeniku, na trgu, na razgledni točki, v znameniti rezidenci, ki se ravno tako podrejajo ideologiji ljubeče, povezane družine – v ospredju niso atrakcije počitniške kraja (redkokatera fotografija prikazuje le kraj ali njegove znamenitosti), ampak veseli obrazi in standardno poziranje družinskih članov. Očitno za Davidovo družino atrakcije nimajo posebne simbolične in estetske vrednosti, ampak jih predvsem izkoristijo kot primerne lokacije za nastanek fotografije, ki konotira počitniški duh (Haldrup in Larsen 2003, 31).

Haldrup in Larsen (2003, 26) označita turistične fotografije za življenjske zgodbe družine v mobilnem svetu. Takšne fotografije so »del gledališča, ki ga družina konstruira z namenom, da prepriča samo sebe, da so skupaj in celota« (Haldrup in Larsen 2003, 27), kar se je izkazalo za resnično tudi v analiziranem primeru.

Na mojo prošnjo mi je David dovolil pregledati tudi fotografije, shranjene na računalniku. Vse skupaj sem naštela kar 16 map, med katerimi so nekatere popolnoma urejene, nekatere pa še čakajo na ureditev (v nadaljevanju). V digitalni podobi je respondent prikazan predvsem v njegovih srednjih letih oziroma v sedanjem času in ravno tako tudi ostali člani jedrne in razširjene družine.

Davidova družina je hitro prisvojila in se prilagodila zmožnostim digitalne fotografije in posledično povsem zanemarila tradicionalne papirnate fotografske spomine.

Fotografski dogodki se tudi v digitalni obliki v svojem bistvu ne razlikujejo od uokvirjenih ali prilepljenih v albumih, toliko bolj pa je očitna sprememba v pozah in mimikah fotografiranih oseb, ki delujejo zelo naturalistično. Te so prikazane s popačenimi obrazi, »neprimerno« oblečene (osebe, fotografirane v spalni srajci, v domači trenirki), ob spontanah reakcijah (začuden obraz) in nerodnih pozah. Značilnim ponosnim statičnim družinskim podobam so se

pridružile zabavne mimike in poze. Z digitalnim fotoaparatom se je tudi število družinskih fotografij povečalo (npr. božični večerji iz leta 1995 so v albumu namenili 2 fotografiji, medtem ko božični večerji iz leta 2010 kar 50 fotografij). Spremembo v praksi fotografiranja lepo razloži naslednja respondentova izjava: »Digitalni fotoaparat mi je zagotovo ljubši, ker sedaj lahko nepremišljeno fotografiram, kar želim, kolikor želim in na koncu še izbrišem fotografijo, če mi ni všeč. Spominjam se, ko sem bil še otrok, ko nam je oče ukazal, kam in kako naj se postavimo, ker smo bili omejeni s filmom, in to, kar si tisti trenutek fotografiral, to si dobil, ni bilo vrnitve nazaj.« Vendar pojav digitalizacije še ne pomeni preobrata v fotografskem prikazovanju idealne družine; analizirana družina še kar sledi družbenim normam, ki narekujejo, katera podoba je primerna in katera ni. Respondent albume označi kot »neurejene« na podlagi dveh kriterijev: vsebinskega in tehničnega. Gledano iz vsebinske perspektive, je dejal, da mora izbrisati fotografije žene, ko kuha; popačeno obrazno mimiko sina, njega, ko spi v dnevni sobi; skratka za Davida »urejen«, dovršen album je konstruiran iz vseh tistih fotografij, ki se podrejajo družbenim konvencijam in posledično ne ogrožajo podobe »popolne« družine.

S tehničnega vidika so »neurejene« mape tiste, katerih še ni poimenoval in razporedil po datumih.

Analizirana družina je primarno upodobila identiteto družinskih članov konstruirano preko družinskih vezi in trajnih odnosov (oba večja družinska albuma, digitalni okvir in slike na računalniku), obenem pa niso zanemarili njihove individualne identitete (respondentove slike v škatlah in oba albuma otrok), kar dokazuje, da Davidova družina kot socialna skupina omogoča dve temeljni potrebi človeka: avtonomijo (odkrivanje svojih potencialov, edinstvenosti, neodvisnosti) in povezanost (izkušnja, da smo drugim pomembni, da nas potrebujejo in da nas imajo radi) (Vogrinič Čačinovič v Ramovš 1995, 125).

Za konec bom izpostavila še naslednjo opazko: kljub temu da so Davidovo prakso fotografiranja skozi leta spremljale tehnične spremembe – od črno-bele papirnate do digitalne fotografije – se je koncept uokvirjanja idilične družine v njegovi kolekciji ohranil.

Pravzaprav želja in trud, da bi dosegli vizualni družinski ideal, Davidovo družino spremlja na vsakem koraku fotografskega procesa; David kot avtoriteta družine in primarni družinski fotograf (zaradi česar je tudi najpogosteje odsoten na slikah) narekuje primerne poze

družinskim članom. Nato sledi izbor fotografij, pri čemer je včasih žena, sedaj pa večinoma respondent in otroci izberejo le »popolne« in družbeno primerne podobe sebe in sorodnikov. To je v skladu z bistveno karakteristiko družinskih zbirk. » /.../ družina je tako subjekt kot tudi objekt fotografskega dogodka – je oboje, pred in za kamero, kar ji omogoča fotografirati družbeno zaželeno podobo enotne in srečne družine« (Haldrup in Larsen 2003, 42).

Ne nazadnje je tudi njihova raba družinskih albumov asociirana s tesnimi družinskimi odnosi, saj jih običajno prelistajo ob posebnih priložnostih (skupne družinske večerje, vsakoletna srečanja) ali pa celo ob praznovanjih (npr. rojstni dan), podarijo v dar album članom razširjene družine in bližnjim prijateljem. Iz tega sledi, da je Davidova družina proizvajalec in hkrati gledalec svoje fotografske zbirke.

6 SKLEP

Socialni skupini, kot je družina, se pripisuje visok družbeni status in velja za eno izmed najpomembnejših družbenih vrednot. Vendar vsake družine družba ne ceni in ne odobrava, veljajo določene nenapisane družbene norme, ki jim več ali manj vsi sledimo.

Družin, v katerih je prisotno nasilje, nerazumevanje, brezbriznost ali pa kjer zakonca nimata otrok, družba ne podpira in se ne skladajo z družinskim idealom, ki temelji na dveh posameznikih nasprotnega spola in njunih potomcih, njihovo skupno družinsko pot pa naj bi spremljali le uspehi in pozitivne spremembe, kot je diploma, poroka, rojstvo vnukov, lastništvo in materialne dobrine.

Želja, doseči družbeno nenapisan družinski ideal, je več kot razvidna v vizualni predstavitvi družin in družinskega življenja.

Praksa fotografiranja je ritual domačega kulta; fotoaparati predstavljajo popolno družinsko orodje, s katerim družinski člani ujamejo dogodke in osebe, ki so jim pri srcu in kot si jih želijo zapomniti.

V prvem poglavju sem obravnavala tri ključne vidike nuklearnega družinskega življenja: odnos med starši in otroki, delo in rituale. V skladu z navedenimi hipotezami so se določeni elementi izkazali za središče družinske fotografije, medtem ko so bili nekateri eliminirani in tudi popolnoma odsotni.

Majda Pšunder (1994, 50) je dejala, da se posebnost družine skriva v odnosu med starši in otroki, ki temelji na čustvih ljubezni in bližine. Starša delujeta kot celota, kateri je prioriteta vzgoja otrok; pri tem je naloga materinstva nega in pozornost do otrok, medtem ko se očetovstvu pripisujejo prijetnejša, manj rutinska opravila.

To se je izkazalo za resnično tudi v primeru albumov Davidovih otrok; David je v veliko primerih prikazan med igranjem z otrokoma, medtem ko je njegova žena večinoma upodobljena, ko otroka hrani, kopa, oblači (predvsem ko sta bila še novorojenčka). Več kot očitna je tudi vseprisotnost toplih medsebojnih stikov tako med starši in otroki kot tudi z razširjeno družino in bližnjimi prijatelji.

V celotni analizirani zbirki je razvidno, da je David fotografsko pozornost primarno namenil otrokoma in medgeneracijskim ter sorodstvenim ljubečim interakcijam, ki imajo izredno osebno, sentimentalno vrednoto za družinske člane (Chalfen 1987, 77–89).

Delo je izrednega pomena ne le za vsakdanje funkcioniranje družine, ampak tudi celotne družbe. Pod družinsko delo prištevamo gospodinjsko delo, finančno in upravno-administrativno delo, odnosno delo, skrb za otroke in tehnična (p)opravila (Švab 2001, 144). Ni dvoma, da so takšna dela vsakdanji del Davidovega družinskega življenja, česar pa ne morem trditi za njegovo družinsko vizualno kolekcijo. Razen ene fotografije (ko pomaga pri gradnji družinske hiše), v respondentovi zbirki nisem zasledila nikjer fotografsko dokumentiranih aktivnosti, ki bi bile kakor koli povezane s pojmom delo. Kot je Charles Williams (1997) izpostavil, dela v družinskih albumih ni, ker je asociirano z običajnimi situacijami vsakdanjega življenja in se mu ravno zaradi tega ne namenja fotografske pozornosti.

Zadnji element, ki sem ga izpostavila, so rituali – simbolična forma, ki članom družine nudi zadovoljstvo (Falicov 1988, 215). Družinske rituale razvrščamo v tri kategorije: praznovanja, tradicije in rutine. Kot sem predvidevala, Davidova družina skrbno fotografsko selekcionira rituale. Praznovanja: obredi (poroka), regularni prazniki (božič, velika noč, 1. maj) in tradicije: obiski daljnih sorodnikov, rojstni dnevi, obletnice, družinske počitnice ipd. zavzemajo večino prostora v njihovih albumih, medtem ko so rutine popolnoma ignorirane. Richard Chalfen (1987, 93) je poudaril, da so posnetki podobe družinskih članov med pripravljanjem zajtrka ali večerje, telefoniranjem, poslušanjem glasbe, branjem časopisa, gledanjem televizije, tuširanjem lahko le izjemoma vključeni v albume, saj gre za povsem normalne in vsakdanje aktivnosti. Na drugi strani pa praznovanja in tradicije – če potekajo po nenapisanih družbenih pravilih – nudijo mnogo fotografskih priložnosti: ritual darovanja, obilne družinske večerje, zbrana razširjena družina, primerno oblečeni glede na priložnost idr.

Če povzamem, Davidova družinska kolekcija fotografij je potrdila moji hipotezi: 1. dosežki in zabavni dogodki so bili izbrani za predstavitev v albumih, medtem ko so eliminirali vsakdanje elemente družinskega življenja in dogodke, ki imajo družbeno negativno konotacijo (ločitev, smrt); 2. upodobljene družbene norme izražajo le pozitivno plat družinskega življenja: izpostavljeni so družinski odnosi, ki temeljijo na ljubezni, spoštovanju in razumevanju. O sporih in konfliktih ni nikakršnega sledu.

Sporočilo je jasno: heteroseksualni zakon in otroci producirajo zabavo in zadovoljivo življenje, medtem ko je »neurejena« realnost in vsakdanje družinsko življenje fotografsko zanemarjeno (Williams 1997).

Družine uokvirjajo izkrivljen koncept realnosti, saj fotografije, ki jih želijo obdržati, so tiste, ki prikazujejo srečne trenutke, prikazani so s kompulzivnimi nasmehi, ponosnimi držami in telesnim stikom z najbližjimi, kar naj bi potrjevalo družino kot enotno, zadovoljujočo, srečno entiteto in trajne družinske vezi (Williams 1997). Pred fotoaparatom se vsi družinski člani skušajo prikazati v svoji najboljši luči; dobro vedo kdaj, kako, kje morajo pozirati. Pravzaprav so fotografske dogodke že tako usvojili, da se njihova dokumentirana podoba kaže kot »naraven« nastop (Haldrup in Larsen 2003, 35).

Vendar je del realnega družinskega življenja tudi bolezen, boleče izkušnje, medsebojni konflikti, osebna razočaranja, družbeni padci, ki imajo negativno konotacijo, zaradi česar jim ne namenjajo fotografske pozornosti in prostora v albumih (Chalfen 1987, 99).

Kljub naturalističnim podobam je njihova funkcija predvsem potrjevanje družbenih norm. Družinske fotografije niso spontan produkt družine in ogledalo njihove družinske realnosti, ampak so raje skrbno strukturirane, sistematizirane in ne nazadnje tudi teatralne narave.

Družinska fotografska praksa se trudi na vsak način doseči družbeno zaželeno in primerno podobo primarne socialne skupine – družine; je le odraz tistega, kar družba narekuje in zahteva.

7 LITERATURA

- Ackerman, Robert A., Deboraj A. Kashy, M. Brent Donnellan in Rand D. Conger. 2011. Positive-engagement behaviors in observed family interactions: A social relations perspective. *Journal of family psychology* 25 (5): 719–730.
- Austin, Michael W. 2007. *Conceptions of parenthood: ethics and the family*. Hampshire: Ashgate publishing company.
- Asen, Eia. 1998. *Družine*. Ljubljana: DZS.
- Barrett, Terry. 1999. *Criticizing Photographs: An introduction to understanding images*. California: Mayfield publishing company.
- Barthes, Roland. 1992. *Camera Lucida: zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- Berger, John. 1980. *Rabe fotografije*. New York: Pantheon Books.
- Berger, John. 1985. *Ways of seeing*. Harmondsworth: Penguin.
- Brajša, Pavao. 1987. *Očetje, kje ste?*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot: versions of life*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Clarke, Graham. 1997. *The photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Crompton, Rosemary. 2006. *Employment and the family: The reconfiguration of work and family life in contemporary societies*. Cambridge: Cambridge University press.
- Falicov, Celia J. 1988. *Family transitions: continuity & change over the life cycle*. New York: The Guilford press.
- Haldrup, Michael in John Larsen. 2003. The family gaze. *Tourist studies* 3 (1): 23–45.
- Hall, Stuart, David Held in Tony McGrew. 1992. *Modernity and its futures*. Oxford: The Open University.

- Haralambos, Michael in Martin Holborn. 1999. *Sociologija: teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.
- Hardt, Hanno. 1998. *Pierced Memories: On the Rhetoric of a Bayoneted Photograph*. Dostopno prek: <http://skylined.org/hardt/text1.htm> (27. maj 2012).
- Hardt, Hanno. 2010. A face in the market: Photography, memory and nostalgia. V *Remembering Utopia: The Culture of everyday life in socialist Yugoslavia*, ur. Breda Luthar in Maruša Pušnik, 429–439. ZDA: New Academia Publishing.
- Holland, Patricia. 2004. How sweet is to scan. V *Photography: A critical introduction*, ur. Liz Wells, 115–158. New York in London: Routledge.
- Juul, Jesper. 2010. *Družinske vrednote: življenje s partnerjem in otroki*. Radovljica: Didakta.
- Lister, Martin in Liz Wells. 2000. Seeing beyond belief: Cultural studies as an approach to analysing the visual. V *Handbook of visual analysis*, ur. Theo van Leeuwen in Carey Jewitt, 61–91. London: Sage.
- Lewis, Susan in Jeremy Lewis. 1996. *The work-family challenge: rethinking employment*. London: SAGE Publications.
- Lewis, Robert A. in Marvin B. Sussman, 1986. *Men's changing roles in the family*. New York: Haworth press.
- Musek, Janek. 1995. *Ljubezen, družina, vrednote*. Ljubljana: Educy.
- Nastran Ule, Mirjana. 2000. *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Pšunder, Majda. 1994. *Knjižica za učitelje in starše*. Maribor: Obzorja.
- Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- Sosič, Barbara. *Družinska fotografija kot eden od virov pri etnoloških raziskavah*: 197–221. Dostopno prek: http://www.etno-muzej.si/files/etnolog/pdf/0354_0316_11_sosic_druzinska.pdf (28. maj 2012).

Švab, Alenka. 2001. *Družina: od modernosti k postmodernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Vogrinčič Čačinovič, Gabi. 1998. *Psihologija družine*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Williams, Charles. 1997. *The Meaning of Family Photographs?*. Dostopno prek: <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html> (28. maj 2012).