

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Aleksander Zupan

Vizualna sidrišča spomina: Stare družinske fotografije in naracije družinskih biografij

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Aleksander Zupan

Mentorica: doc. dr. Maruša Pušnik

Somentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Vizualna sidrišča spomina: Stare družinske fotografije in naracije družinskih biografij

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

Zahvala

Zahvaljujem se mentorici dr. Maruši Pušnik in sometorju dr. Iliji Tomanić Trivundži za strokovno pomoč, koristne nasvete in jasno usmerjanje pri prisojanju diplomskega dela.

Posebna zahvala gre mojim najbližjim, ki so mi tekom študija stali ob strani in me podpirali.

Vizualna sidrišča spomina: Stare družinske fotografije in naracije družinskih biografij

V diplomskem delu obravnavam stare družinske fotografije in kako družine prek rabe le teh fotografij in zgodb, ki jih obkrožajo, ohranjajo, prenašajo in spreminjajo spomine ter gradijo lastne in skupne identitete. Osredotočam se na fotografije kot selektivne a nepopolne tehnologije spomina, kot družbeno določene artefakte tako v svoji stvaritvi kot tudi v uporabi in kot stabilizatorje in pretvornike prepleta totalitet časovnosti, identitete in spomina. Kvalitativno študijo gradim na preseku semiotične analize devetih črno-belih fotografij, posnetih med leti 1918 in 1947, in poglobljenih pol strukturiranih intervjujev z njihovimi lastnicami. Na podlagi zbranega gradiva ugotavljam, da fotografije osredotočajo spominjanje predvsem na upodobljene trenutke preteklosti, a so kot nepopolni vizualni diskurz izpopolnjene z številnimi komplementarnimi naracijami. Poleg družbene skonstruiranosti fotografij in njihove vloge v družbeni konstrukciji opažam skupno branje in izmenjevanje fotografij kot komunikacijski ritual. Nazadnje ugotavljam, da se gledalci osebnih fotografij postavljajo v subjekte glede na podobe kot objekte svojega pogleda. Nanje gledajo z vidika časa in konteksta, v katerem so nastale, podobe pa negotovost sedanjosti soočajo z iluzijo stabilne preteklosti in tako vplivajo njihovo dožemanje sveta in samih sebe.

Ključne besede: fotografija, družina, kolektivni spomin, sidrišče, družba, ritual, identiteta, časovnost.

Visual anchors of memory: Old family photographs and the narratives of family biographies

The thesis addresses old family photography and how family members retain, transfer and change their memories as well as build their individual and common identities through the use of these images and the surrounding stories. I focus on photographs as a selective, yet imperfect technology of memory, as a social artefact, both in its creation and use, and as a stabilizer and converter of the intertwined totalities of temporality, identity and memory. The qualitative study builds on the intersection of a semiotic analysis of nine black and white photographs taken between 1918 and 1947 and in-depth semi-structured interviews with their owners. On the basis of the collected material I found that photographs orient the memories primarily towards depicted moments, however, being an incomplete visual discourse, the photographs are advanced by a number of complementary narratives. In addition to the social constructedness of photography and its role in the construction of the social, I observed the act of common reading and sharing of photographs as a communication ritual. Finally, I established that the viewers of personal photography call themselves into place of subjects based on the images they perceive as objects of their own view. They see them in terms of time and context in which they were taken. The images, on the other hand, confront them with an illusion of a stable past, thus influencing their perception of themselves and the world around them.

Key words: photograph, family, collective memory, anchor, society, ritual, identity, temporality.

Kazalo vsebine

1 Uvod	6
2 Metodologija in predstavitev gradiva	9
3 Fotografija kot prenašalec ali ustvarjalec spomina v družinah.....	11
3.1 Rojstnodnevna fotografija: Totalna rekonstrukcija praznine	13
3.2 Fotografija v parku: Konveksna konkavnost naracije	15
3.3 Daritev igrač: Smrt spomina.....	17
4 Družbena konstruiranost fotografij in vizualna konstrukcija družbe.....	20
4.1 Letnik 1920: Ritual branja.....	22
4.2 Flapper girl: Simbolna izmenjava fotografij	24
4.3 Brata v podobi: Ikonomansko branje fotografij	27
5 Fotografija in triada spomina, časa ter sebstva.....	29
5.1 Družinska fotografija: Zamik v času	31
5.2 Sveti čas: Prelomi v upovedovanju sebstva.....	33
5.3 Ljubezensko pismo: Romantičen pogled.....	35
6 Zaključek	37
7 Literatura	40
Priloge	44
Priloga A: Transkript intervjuja - Julija, 40 let.....	44
Priloga B: Transkript intervjuja - Marta, 55 let.....	51
Priloga C: Transkript intervjuja - Nada, 81 let.....	59

1 Uvod

Družinska fotografija je umetnost iluzije, temelječa na ideologiji pozitivizma, in praksa, ki, kot pravi Tagg (1988, 3), ne ponuja zagotovil. Je sidrišče spomina, katerega dejanska pomenska vrednost vene, in družbeni konstrukt, ki ga je Kracauer (1993, 630) ponazoril z metaforo duha, ki ločen od svojega časa in prostora tava in ječi svoje napol pozabljene zgodbe. Če to kratko uverturo v pričujoče delo ilustriram na predmetu le-tega – fotografiji – povedo vse in hkrati nič.

Slika 1.1: Vozna karta in osebna izkaznica



Vir: Ivo (2013).

Ta praprimer osebne izkaznice in vozne karte razen imena Josef, datuma in žiga avstro-ogrske južne železnice ne razkriva veliko. Obenem pa sledeč družini, ki si lasti arhiv s fotografijo, pove še preveč,¹ saj so se v družini zvrstile že tri generacije Josefov in so se njihove zgodbe zlile v eno, več kot stoletje in pol staro »osebo«.

Že hiter prelet naših osebnih in družinskih albumov bi razkril, da so si v mnogočem podobni, tako v površinskih podrobnostih kot tudi v učinkovanju, saj budijo občutek, da so delci resničnosti in pripovedujejo življenjske zgodbe o nas in naših bližnjih. Po Chalfenu (1987, 137) zadovoljujejo željo po memorializaciji, *mutatis mutandis*, in se dobričajo tistemu najbolj iracionalnemu delu človeškosti – strahu pred pozabo. Konotacije balzamirane preteklosti tako v fotografijah že mejijo na ezoterično, saj, kot piše Barthes (1982, 5), s seboj nosijo delček svojih referentov in so zato vizualne vrnitve mrtvih.

¹ Na željo respondenčne družine, ki je fotografijo priskrbela, podroben intervju s slednjo ni bil izveden, zato ni bila vključena v študijo in jo navajam le kot ilustracijo.

V jedru gre za idejo o refleksivnosti, ekstenzijo mita o eksterni duši in dosegu oblike nesmrtnosti z izvršbo človeške esence in njenim popredmetenjem, ki jo v svoji študiji magije in religije beleži že Frazer (1998, 750–784). A tudi onkraj tega narativnega, mitološkega ter s tem neovrgljivega koncepta je bilo človekovo delovanje že od nekdanj usmerjeno v inovacijo oprijemljivih sledov, prek katerih bi vsaj metaforično premostil svojo končnost. In kako to danes enostavneje doseči kot z dokumentiranjem pomembnih trenutkov v obliki enostavno reproduktibilnih posnetkov? Če je fotografija tako tesno prepletena s spomini, potem se je smiselno vprašati, kako pristni ali ustvarjeni so in kje je meja med našimi in tistimi, ki smo si jih ustvarili prek intervencije naše družbene realnosti. In kakšna je pri tem dinamika vplivov nas in drugih – torej prav tista temeljna ontološka zagonetka enačenja in razlikovanja *biti*, ki je Platona (1882, 20) in z njim človeštvo pestila že od samih začetkov filozofske misli? Glede na to, da smo ljudje družabna bitja, bi bilo iskanje vseh možnih odgovorov preobsežno opravilo. Za potrebe te študije sem zato osredotočen le na to, kako družine prek rabe starih družinskih fotografij in zgodb, ki jih obkrožajo, evocirajo in konstruirajo spomine ter gradijo osebne in skupne identitete.

Fotografije so le ena izmed tehnologij spomina in tako del dolge vrste nosilcev informacij² – od starejših, kot so portreti, kipi in pisana beseda, do novejših, kamor sodijo množični mediji in navsezadnje v pluralnosti kiberprostora konjugirani spletni oblak. Prav fotografije so tiste, ki predstavljajo največji prelom med obema. So namreč nosilec podobe, ki je bila prvič v zgodovini na videz popolnoma identična predmetu svoje reprezentacije. Še več, Baudrillard (1994, 6) o njih, kot tudi o drugih znakih v sodobnih družbah, piše kot o instancah, ki so postale svoje substance – kot tudi drugi znaki v sodobnosti so namreč prešle svojevrstno transmutacijo od začetnega reflektiranja realnosti, njenega nadaljnjega zanikanja in prekrivanja odsotnosti realnosti, ki se zaključuje v fotografiji kot reprezentaciji onkraj vsake realnosti in znaku samem zase. Že od svojih začetkov v 19. stoletju so bile fotografije vedno v samem jedru širokih sprememb zahodne družbe. Kot pravi Hardt (2004, 10), so pomenile vpeljavo povsem novega jezika – jezika vizualnega. Ta se je z vzponom fotografije razrastel skozi vso zahodno družbo in jo sčasoma transformiral ne le v skupnih praksah življenja in delovanja, temveč tudi v posamičnih načinih dojemanja in pomnjenja samih sebe

² Kot je dolga zgodovina spominske protetike, je tudi tradicija prizadevanj, da bi jo osmislili od abstraktno mnemotehničnih *loci memoriae* Quintiliana (1958, 221) in Cicera (1970, 186) do Norajeve konkretne kristalizacije krajev spomina *Lieu de mémoire* (1989, 7) od neposredne utelesitve – *exkarnace* spomina Aleide Assmann (1993, 133) do Ruchatzovih (2004, 89–92) *sledi*, opomnikov, ki le posredno usmerjajo spominjanje. Sam uporabljam samostojno skovan izraz sidrišče, ki ga konceptualno umeščam med skrajnosti *exkarnance* in *sledi*. Prek tega skušam ponazoriti dvojno naravo fotografij, da vizualno inkorporirajo podatke, sidrajo naracijo in tako vzbudijo spomin, a ga hkrati ne določajo popolnoma.

in sveta.³ Po Burginu (1982, 142) je naša realnost postala svet podob, nasičen z množino fotografskega gradiva, ki služi za formacijo, refleksijo in infleksijo samoumevnega. Skupni označevalec le-teh je statična vizualnost medija, a multituda »narečij«, ki se je oblikovala znotraj le-tega, je tako raznolika, kot je na svetu fotografskih žanrov. Tako so nekatere prakse usmerjene v skoraj religiozno dokumentiranje sveta, druge pa v službi promocije preskušajo meje starega pregovora – videti pomeni verjeti. In spet tretje ustvarjajo podobe, ki na videz nimajo smisla onkraj virozne širitve samih sebe. V tej dejanskosti predstavlja družinska fotografija le eno izmed bolj razširjenih niš, katere namenskost, čeprav spremenljiva v kontekstu časa in prostora, je vedno temeljila na ohranjanju spomina.

Če se zdi ohranjanje in prenašanje spominov kar najočitnejša vloga, ki jo igra v družinah fotografija, pa še zdaleč ni edina. Vse fotografije v osnovi služijo komuniciranju, gre namreč za vizualne medije, ki kot taki posredujejo določene pomene. Slednje se razlikujejo glede na številne inherentno vizualne lastnosti, vtisnjene v materijo tega medija, a poleg njih tudi družbene vidike proizvodnje in predstavitve, teksta in konteksta. Tako fotografije v svojem namenu služijo potrjevanju utrinkov družbenih realnosti, kadar gre za ideološko že same po sebi elektrificirane teme, kot je družina, pa, kot pišeta Haldrup in Larsen (2003, 23), gradijo družinske vloge in jih ritualizirajo v najidealnejši inkarnaciji. A zgodba postane še kompleksnejša, upoštevajoč dilemo kavzalnosti – kdaj fotografija obeležuje dogajanje in kdaj dogajanje fotografijo – distinkcija med skrajnostma ni vedno jasna.

V tem kontekstu so teze pričujočega diplomskega dela sledeče:

- a) Stare družinske fotografije omogočajo partikularno osmišljanje preteklosti.
- b) Družinske fotografije so same zase neizpolnjen vizualni diskurz.
- c) Konstrukcija spomina se vrši prek sidranja družinskih naracij na fotografije v ritualu branja.
- d) Stare družinske fotografije služijo kot genealoški gradniki identitete.
- e) Družine, ki hranijo stare družinske fotografije, družino dojemajo longitudinalno.

Kot je razvidno iz tega kratkega preleta idejnega toka mojega dela, je torej cilj tega dela prek izrabe fotografij raziskati kataliziranje ali inhibiranje spomina, identitet in celo časa ter prek tega reflektirati dvoživost človeškega stanja, zaznamovanega ne z razločitvijo družbenega in posamičnega, temveč z inkorporacijo enega v drugem. V cilju utemeljitve le-tega se poleg pregleda strokovne literature zatekam k interpretacijam podatkov, zbranih s triangulacijo metod semiotične analize fotografij in polstrukturiranih intervjujev z lastniki.

³ Na vlogo in tudi na moč pogleda opozarja že Freud (1962, 23–59), ko piše o užitku gledanja in biti gledan – *Shachlust* in njegovi skrajni izpeljavi v patološki diadi voajerizma/ekshibicionizma.

Izpostavljene teze obravnavam v prizmi treh tematskih sklopov, v katerih prek navezave na primere fotografijo prikažem kot tehnologijo spomina, družbeni konstrukt in sredstvo identifikacije. Uvodnemu poglavju in nadaljnji predstavitvi metodologije tako sledi prvi sklop. V le-tem po začetni predstavitvi teoretičnih izhodišč kolektivnega spomina kot kontekstualno pogojenega družbenega fenomena fotografijo utemeljujem kot selektiven in površinski vizualen nosilec le-tega. V drugem sklopu fokus diplomskega dela razširim na zahodno družbo kot celoto in znotraj nje fotografije odmejujem kot družbeno determinirane artefakte tako v svoji proizvodnji kot tudi v potrošnji. Temu sledi tretji sklop, v katerem obravnavam s spominom neločljivo povezana koncepta identitete in časa, njuno medsebojno prepletenost in kako je le-ta spremenjena prek fotografije. Vse tri sklope na koncu povzemam v razpravi zaključnega poglavja, ki kot avtorefleksija celotnega dela poleg potrditve ali ovržbe tez vključuje tudi predstavitve ključnih dognanj sklopov in odpira vprašanja, na katera delo ne odgovori.

2 Metodologija in predstavitev gradiva

V študiji sodelujejo tri družine, ki si lastijo starejše albume, pri čemer so predmet analize tiste izbrane fotografije, ki jih lastniki sami zaznavajo kot starejše. Analizirani vzorec obsega devet črno-belih fotografij, posnetih med leti 1918 in 1947,⁴ zajemajoč širok spekter tako posamičnih kot skupinskih, načrtovanih ali spontanih, profesionalnih in ne nazadnje tudi amaterskih fotografij. Analiza le-teh je po Rose (2001, 30) osredotočena na tehnološko, kompozicijsko in socialno modaliteto v okviru njihove proizvodnje, predstavitve in podob samih. Tehnološko gledano so preizpraševani nastanek in stvarna matrika fotografij, vizualni učinek le-teh in kako so hranjene, predstavljene in prenešane iz generacije generacijo. Iz kompozicije so v semiotični analizi evocirani denotativni in konotativni pomeni, ki jih mečejo podobe same, in tudi tisti pomeni, ki so razberljivi le v relaciji s tekstom ter kontekstom, ki jih obdaja. Na nivoju družbenega so sledeč Rose (2001, 30) poleg pripisanih pomenov in selektivnih interpretacij lastnikov s pomočjo intervjujev pridobljeni osmišljajoči podatki o času, kraju, akterjih in konec koncev namenu fotografij. Ta začetna analiza izbranih primerov ni namenjena le s teorijo prepleteni obravnavi in interpretaciji podatkov, ki jih nosijo fotografije same, temveč postavitvi temeljev nadaljnjemu iskanju kosonanc in disonanc z gradivom, zbranim v intervjujih.

⁴ Le-te so v luči te študije še posebej relevantne, saj je čas po letu 1884, sledeč Kambiču (1989, 9–37), čas shizofrenega soobstoja počasi odpirajoče se dostopnejše in spontanejske amaterske prakse in še ne pozabljenega prestiža profesionalne fotografije.

Analizirane fotografije so poleg tega uporabljene v poglobljenih polstrukturiranih intervjujih z lastnicami – Marto (55 let), Julijo (40 let) in Nado (81 let)⁵ – na njihovih domovih. Čeprav danes živijo v Ljubljani, so njihove zgodbe različne. Družina prve je skozi obravnavano obdobje bivala na ozemlju Slovenije, drugi dve pa sta izvirali iz Dortmunda v Nemčiji in iz Boljevecev v Srbiji, prek njihovih naslednikov pa so se vse tri sčasoma združile v eno.⁶ Da v študiji sodelujejo le ženske, je naključje, vendar ne brez implikacij za pričujoče delo. Modell in Hinshaw (2005, 135–146) tako za oralno prenesene spomine ugotavljata, da obstajajo zaznavne in ne določujoče razlike med moškimi in ženskami kot nosilci spomina – moški se pogosto osredotočajo na delo, ženske pa v ospredje postavljajo dom in družino, torej prav na teme, ki so predmet družinske fotografije in ki jih obravnavam v tem delu.

Intervjuji, trajajoči med 45 minut in eno uro, se izvajajo med 13. marcem 2013 in 13. aprilom 2013. Vsi intervjuji se snemajo, njihova transkripcija pa je vključena v prilogi tega diplomskega dela. Navdihnjeno po metodi Meinhofa in Galasinskija (2000, 325–327) intervjuji potekajo ob vizualnem stimulansu samih fotografij, saj slednje omogoča nedeterminirano in z ideološkim balastom manj obremenjeno intervjuvanje. Vodilo intervjuja z minimalnimi usmeritvami prepušča intervjuvancem, da lahko čim bolj neovirano odpirajo in razvijajo svoje asociacije in zgodbe. Intervjuje poleg izhodiščne predstavitev fotografij vodijo naslednje okvirne smernice:

- a) spomini, ki se vzbudijo ob fotografijah;
- b) zgodbe o okoliščinah in nastanku fotografij;
- c) opisi, kako so bile fotografije pridobljene in kje so hranjene;
- d) navedbe izkušenj preteklega gledanja fotografij;
- e) občutenja razmerij med lastniki in akterji na fotografijah;
- f) zaznave lastnikov o razlikah in podobnostih med sabo in akterjih na fotografijah;
- g) spremembe in zanikanja – katerih akterjev ni na fotografijah in zakaj.

Smoter le-tega je bila tudi jasnejša izpostavitvev odnosa med fotografijami kot objekti hrambe in prenašanja podatkov in njihovimi bralci kot subjekti le-teh. S kombiniranjem obeh metod – analize fotografij in intervjujev – sem želel osmisлити odnosa med rabo na videz tako vsakdanjim artefaktom, kot je fotografija, ter gradnjo spominov in identitet njihovih lastnikov.

⁵ Intervjuvankam je bila zagotovljena anonimnost, zato so vsa imena, uporabljena v tej študiji, psevdonimi.

⁶ Sin Nade – Bojan (42 let) – je poročen z Martino hčerko Polono (37 let), njuna hči Zoja (19 let) pa z Julijinim sinom Markom (20 let). Ker so predmet te študije stare fotografije in ljudje, ki jih dejansko hranijo in ne njihovi potomci, je bila študija izvedena le z najstarejšimi lastnicami, ki imajo fotografije na svojem domu in so najstarejše še živeče predstavnice svojih družin.

3 Fotografija kot prenašalec ali ustvarjalec spomina v družinah

Spominjanje služi razumevanju zgodovine in ustvarjanju identitete, a percepcije preteklosti so si pogosto vse prej kot enoznačne, saj so vselej ujete v dihotomiji družbenega in individualnega. Kot je za koncept kolektivnega spomina trdil že njegov idejni oče Maurice Halbwachs (2001, 48), se slednji napaja iz koherentne skupine ljudi, vendar so obenem njeni člani tisti, ki vršijo sam akt spominjanja. Gre torej za intrinzično dvosmeren proces, izvršen v kontinuumu komunikacije, v čemer leži tudi veliki misterij spomina. V svojem bistvu je pojem kolektivnega spomina paradoksalen, saj se spomin po zdravorazumski koncepciji zdi kot inherentno individualen in posledično nezdružljiv s pojmom kolektivnosti.

Pojem je bil navsezadnje zamišljen pod vplivom dveh medsebojno izključujočih se filozofskih izhodišč. Na eni strani Bergsona (1889, 163–182) in njegove anti-kantovske filozofije imanentne zavesti kot trajanja, kvalitativne multiplicitete proste mehanske kavzalnosti in s tem predpogoj svobodne volje. In na drugi Durkheimove (1893, 39) kolektivne zavesti kot skupnega obstoja, vrednot, norm itd.. Pa vendar je nemogoče zanikati, da so podobe v naših glavah, ki jim pravimo spomini, pod velikim vplivom družbe, saj v stiku z njo rastejo, se spreminjajo, prenašajo in konec koncev tudi nastajajo. Kolektivni spomin je, sledeč tej klasični koncepciji, vzajemno formiran v preseku teh dveh skrajnosti – kolektivitete s posamezniki. Ljudje pač ne živimo v družbeno-diskurzivnem vakuumu in vsak nov stik ima potencial, da na naših spominih pusti svoj pečat.

Kot opozarja Assmann (2008, 110), je pojem kolektivnega spomina po Halbwachsu presplošen, zato ga loči na kulturnega in komunikativnega. Assmann (2008, 117) kulturni spomin definira kot dominantno gledišče neke zamišljene skupnosti na dogodke mitičnega *in illo tempore*, komunikativni spomin zastavi kot razpršeno, v medosebni komunikaciji preneseno upovedovanje nedavne preteklosti. Če je formalizirana različica kulturnega spomina zgodovina, neposredno izpeljavo komunikativnega najdemo v družini. Ko se pogled umika dalje v preteklost, se namreč ne spominjamo dogodkov, ki jih povzema zgodovina, ampak tiste, ki smo jih doživeli, ali o katerih so nam pripovedovali pomembni drugi. Halbwachs (2001, 69) piše o tej vezi med generacijami predvsem z ozirom na medosebno komunikacijo med otroci in starejšimi, v kateri se poleg dejstev prenašajo nekdanji načini mišljenja in delovanja. Ni torej nujno, da dogodek spominjanja doživimo, a vsekakor je pomembno, da mu prisodimo vrednost. Po Bergerju (2009, 58) je namreč spomin izveden v mesilih, ločen od časa in prostora, ter hkrati akt odrešitve in obsodbe – ohranitve in pozabe.

Halbwachs (2001, 70) povezavo med vizualnim in spominom ponazarja na primeru živosti spomina ki je služil Stendhalu, ob slikanju portreta pokojnega deda. Fotografija družine se zdi torej idealno sidrišče spomina, pa vendar Assmann (2008, 111) trdi, da komunikativni spomin ni stabiliziran v materialni simbolizaciji. S tem se ne strinjam povsem, saj fotografija še v izboru upodobitve, implicira ohranitev le nekaterih podob nad drugimi. Po Taggu (2008, 2–8) je pogrebna maska indeksični označevalec tistega, kar je bilo, in še pomembneje, materialni produkt stvarne narave, ovit v diskurzivno in institucionalno. Kot taka prenos spominov poenostavlja in spreminja. Barthes (1982, 88) bi na tem mestu celo pripomnil, da ni kopija, temveč nadaljevanje preteklosti, ne umetnost ampak magija. Ne glede na dožemanje pa je vedno produkt zamišljene realnosti, sklep je torej, da je tudi podoba, ki jo resonira, specifična in od tod izvira moja prva teza, da stare družinske fotografije partikularno osmišljajo preteklost. Druga teza, pa je vezana na pogosto spregledano lastnost fotografije kot nepopolnega medija. Berger (2009, 55) o fotografijah piše kot o podobah brez pomena, saj se ta nanje veže prek razumevanja vzpostavljenega v pripovedi. Podobno je po Kracauerju (1993, 423) oralna tradicija tista, ki rekonstruira podobo preteklosti. Trdim, da so fotografije neizpolnjen vizualni diskurz, ki za svojo izpopolnitev potrebuje osmišljajoče tekste.

Fotografije spomine fokusirajo na specifične dogodke, ki jih ljudje obeležujejo v svojih albumih. Če upoštevam Chalfena (1987), Rose (2001), Haldrupa in Larsena (2003) ter Tagga (2008), imajo fotografije veliko skupnega tako z zamišljenim kot realnim. To dejstvo pa pomeni, da so tudi spomini, ki jih izvajajo podobe, zamišljene realnosti in kot taki idealizirani ter selektivni. Še več, spomin in fotografija sta si po Kracauerju (1993, 425) nasprotujoča, saj je spomin fragmentiran in vezan na pomembnost ter kot tak ireduktibilen na prostorsko ali časovno balzamiranje trenutka v stilu fotografije. Vprašanje, ki se tu postavlja, je, kako fotografije premostijo to prepreko? Odgovor – strategirajo se⁷, se skrijejo, ne v umetniški presežek, temveč v pozitivistični simulaker. Kot pravi Hardt (2004, 120–123), se kot vizualni medij hranijo z mitom objektivnosti, ki v ljudeh utrjuje vero v videno, v sodobnejših utelesitvah pa povzroča stapljanje pogleda receptorja s pogledom medija. To vodi v kolaps kritične distance do prikazanega, slično pa gre pripisati tudi fotografiji, saj se zdi, da posamezniku ne daje razloga, da bi dvomil o njeni resničnosti. Po Kracauerju (1993, 423) pa starejše fotografije pesti še večja težava, nezanesljivost, katere domislek je nujen, da ohrani vero v besede njihovih varuhov. Kar sledi, je odklop logike in prepustitev podobi.

⁷ Prek panoptičnega samonadzora gradijo taksonomijo referenčnih podob preteklosti – arhiv. Ta je, po Aleidi Assmann (2008, 99), poleg kanona ključen mehanizem kulturnega spomina.

Če je spominjanje usmerjeno, pa kot tako ni v celoti, saj fotografije kot medij niso popolne in so nesposobne zajezi totaliteto pomenov reprezentacije. So neizpolnjen vizualni diskurz, na kar sta opozorila že Burgin (1982) in Keenen (1988). Pomen slike, postavljene v tuj kontekst, je osiromašen, postavljene hipotetično onkraj kulturnega, pa zreduciran na sediment vizualnega. V kontrastu s tem interkulturalna interpretacija odpira vrata mnogim podatkom, se pri tem opira na predznanje – poznavanje žanrskih konvencij, ki povedo, kaj je želel povedati fotograf, in kulturnih ključev, pridobljenih prek socializacije – še vedno pa umanjajo podatki, ki jih pozna le najožja kolektiviteta ljudi – lastnikov. Torej pogled na fotografijo ni enovit, ampak se loči glede na gledišče. Holland (1997, 107) tako piše o distinkciji branja nasproti uporabi – branja kot objektivne semiotične, a površinske analize, in uporabe kot subjektivne, a s kontekstom oplemenitene prakse. Fotografije so torej površinska sidrišča, ki le v okviru kulturnega in družinskega usmerjajo spomine, ali če uporabim Foucaultove (2008, 7) besede – redčijo diskurz.⁸ Ob tem pa je, kot piše Assmann (1995, 126), glavnina podatkov procesirana in kategorizirana v naracijah. Ljudje namreč sebe, druge in svet okrog nas osmišljamo z zgodbami.

3.1 Rojstnodnevna fotografija: Totalna rekonstrukcija praznine

Prva fotografija, ki jo bom obravnaval, je črno-bela fotografija dveh mlajših otrok s šopkom rož. Fotografija je posebna, saj gre za sliko zelo mladih deklet, pri čemer je deklica na desni strani za polovico glave višja od druge, kar implicira, da je od nje tudi starejša. Mlajšemu dekletu na levi pa bi zaradi njene mladosti le stežka določili spol, če ne bi informacij o njem nosila njena dekliška oblačila. Prav urejen izgled pričesk in oblačil skupaj z drugimi estetskimi elementi, kot so zatemnjeno in zamegljeno ozadje ter navsezadnje zelo velik šop belih rož, razkrivajo ritualno ozadje te fotografije. V skladu s tem konotira tudi resna drža in begajoč pogled prikazanih. Prav slednji namiguje na še nekatere druge nehotne informacije. Pogled, ki ni osredotočen na osredje fotografije, temveč izven nje, insinuirano široko paleto pomenov – od pragmatične interpretacije, da se onkraj zornega kota aparata skriva neka zanimivost, do otroške nagajivosti akterk, ali celo zapovedanega križanja njunih pogledov.⁹

⁸ Po Foucaultu (2008, 7) je redčenje oblika samonadzora, definirana kot omejevanje vstopa subjektov v diskurz in določanja (ne)sprejemljivega. Na primeru fotografije se to prevaja v dominatino overitev zgodb lastnikov, saj fotoalbumi kot arhivi po A. Assmann (2008, 102) služijo kot izhodišča povedanega.

⁹ Seveda tudi te opazke niso nedolžne, po S. Sontag (1977, 23) so namreč fotografije neizčrpen vir ugibanj in fantazij, po Bergerju (1982, 86) pa skušnjava igre izumljanja in ne odkrivanja pomenov.

Slika 3.1: Deklici



Vir: Nada (2013).

Fotografija je bila hranjena v albumu starejše deklice, ko pa je slednja pred nekaj leti umrla, je prišla v last mlajše – Nade. Le-ta je sprva izrazila odpor do intervjuja, saj je trdila, da nima časa in da albumov običajno ne gleda. Po pristanku pa je razkrila, da je bila posneta leta 1935 v Boljevcih v Srbiji, da sta bili na fotografiji skupaj s starejšo sestro, okoliščine, v katerih je bila fotografija posneta, pa so nejasne, saj je od tedaj minilo že več kot pol stoletja. Čeprav je povedala, da je bila fotografija posneta za rojstni dan, o tem ni bila prepričana, saj se dogodka sama ne spominja, k temu sklepu pa so jo vodile predvsem informacije, ki so ji jih povedali njeni družinski člani in pa kar je razbrala s fotografije. Kot pravi je: »Mogel je biti rojstni dan, obleke so zelo lepe, pa čeprav je mama znala šivati in smo bile tudi običajno lepo napravljene. K fotografu pa nismo šli kar za vsako malenkost. Fotografija pa je mogla biti posneta poleti, ker imava kratke rokave, torej je bil moj rojstni dan« (Nada, 2013).

Kot je iz tega razvidno, je fotografija tekst, a še zdaleč ne le vizualni. Ironično je prav v svoji vizualni naravi najbolj statična, saj kot pravi Burgin (1982, 146), kompresira sceno, objekt in pogled v enoten okvir, pogled gledalca pa plasira na pogled *Camere obscure*. Vizualno služi kot stimulans nezavednega semiološkega iskanja pomenov, ki se kanalizira v obstoječem spominu, predpostavlja pa tudi pogoj za njegovo konstrukcijo. Če spomnim na Halbwachsa (2001, 37–43), slednji piše, da je spomin idealno tipsko neodvisen le, ko gre za spomin na samostojen dogodek. Dogodek v katerem ni drugih udeležencev in o katerem se ne govorimo, saj se vedno ko je soočen s kolektivom spremeni, se prilagodi. To se je zgodilo tudi v tem primeru, le da nekega predhodnega samostojnega jedra, ki bi bilo transformirano prek komunikacije ni nujno bilo, ali pa je bilo pozabljeno. Ob nastanku posnetka, je bila intervjuvanka stara le tri leta, od tedaj pa je minilo že skoraj osemdeset let. Kot sidrišče in

edina točka reference na katero so se vezali podatki, o katerih so ji pripovedovali pomembni drugi, je služila fotografija. Obenem že samo interpretiranje fotografij plasira podatke, razbrane v sedanosti, na preteklost. Spomini se namreč razvijajo z novimi podatki. Se kot je zapisal Halbwachs (2001, 75) (re)konstruirajo, pri čemer se v svoji metamorfozi, bolj kot na tisto kar je bilo, vežejo na tisto, kar bi moralo biti. Kot nakazuje primer je intervjuvanka o samem vzroku za fotografijo – rojstnem dnevu – sklepala na osnovi oblačil, kar pomeni, da je njena interpretacija fotografije izgradila spomin o dogodku. Pri tem pa se ni omejevala le na okoliščine fotografije, temveč je govorila tudi o posameznikih, ki so in, ki jih ni na njej: »Oče je hotel imeti sina, pa smo se mu rojevale same hčerke. Bile smo tri. Jaz, Vera in Ljubica. Ljubice ni na sliki, je umrla nekaj mesecev po rojstvu. Mi je mama povedala, da je zbolela z grižo in ji niso mogli pomagati« (Nada, 2013).

Čeprav očeta, matere in pokojne najmlajše sestre ni na fotografiji, je slednja intervjuvanki vzbudila spomin nanje. Sklep je torej, da je bil prav negativni prostor, praznina na fotografiji tista, ki je povsem nekodirano, neinhibirano in nezavedno resonirala z njeno sceno spomina, prek kanala torej, ki ga je Barthes (1982, 26) imenoval *punctum*.¹⁰ Vizualno upodobitev otrok brez staršev je kot negacijo molarnega ideala družine zato kompenzirala prav s podatki o manjkajočih. To utemeljuje prvo tezo, da fotografija podrobnosti spomina postavlja v odnos s tistimi, ki jih posreduje, s čimer usmerja pozornost na en dogodek in briše druge. A onkraj dihotomije prikazanega omogoča tudi vezavo drugih spominov.

3.2 Fotografija v parku: Konveksna konkavnost naracije

Drugi primer je fotografija v črno-beli tehniki, ki prikazuje tri mlajše ženske in eno deklico sredi narave. Fotografija je bila posneta ob nekakšni pešpoti, katere del je viden v desnem kotu slike. Dekleta stojijo druga ob drugi na podraсти, obsijane z nežno svetlobo, ki se v zamegljenem ozadju ostro lomi na listju. V kontrastu z studijskimi fotografijami, ki izžarevajo auro resnosti in svečanosti, deluje ta fotografija veliko bolj razgibano. Drža in sama govorica teles prikazanih deklet delujeta brezskrbno, na njihovih obrazih pa so jasno vidni nasmeški, ki tako kljub urejenemu videzu dajejo vtis sproščenosti. Kot celota fotografija zato zelo spominja na svoje sodobnejše ustreznice, fotografije družin ali skupin prijateljev na oddihu v naravi, ali morda celo na turističnem potovanju v tujino. Če pa so sodobne fotografije navadno posnete samostojno, je prav mogoče, da je slednja zaradi fotografskih prijemov, kot je zameglitev ozadja za izpostavitve subjekta fotografije, posneta z nekaj predznanja.

¹⁰ Punctum Barthes (1982, 44) definira kot naključno kvaliteto fotografije, ločeno od fotografovih namer in onkraj ustaljenih simbolnih sistemov, ki se gledalca dotika osebno in tako resonira s sceno spomina.

Slika 3.2: Štiri sestre



Vir: Julija (2013).

Zadnja stran fotografije je bila narejena v stilu razglednice, njeni robovi pa so bili prirezani, kar pomeni, da je bila fotografija nekoč uokvirjena, a kot taka ni obstala, saj je bila skupaj s še nekaj drugimi hranjena v pisemski ovojnici. Intervjuvanka Julija je o fotografiji povedala, da je bila narejena leta 1924. Posneta je bila v parku Tivoli v Ljubljani, na njej pa so štiri sestre. Glede tega ali je bil avtor profesionalni fotograf ali oče deklet, ki se je amatersko ukvarjal s fotografijo, pa informatka ni bila prepričana. Starejše tri sestre so se skupaj z bratom in staršema leta 1918 iz Dortmunda preselile v Ljubljano, najmlajša pa je bila rojena v kraljevini SHS. Fotografija je bila narejena kot ena izmed kopij, ki jo je družina poslala v spomin bratu,¹¹ ki je ostal v Nemčiji. Informatorka je o fotografiji povedala še: »Na skrajni desni je Marija, moja babica. Srednja, po imenu Reska, je tudi imela družino v Sloveniji, mi je pa kot majhni deklici delovala kot teta Pehta. Lili na skrajni levi se je preselila v Trst in poročila Italijana. Najmlajša, edina še živa, Slavka pa je na Hrvaškem« (Julija, 2013). To odpira tudi strukturo naracije, ki navadno sledi fotografijam, sprva so poimenovani akterji na fotografijah, nato na kratko povzete okoliščine in vzrok snemanja, tu pa se partikularizacija

¹¹ Fotografija je bila uporabljena kot kartica in s tem del prakse, ki je bila, sledeč Kambiču (1989, 36), na Slovenskem v času njenega nastanka zelo razširjena. Še posebej v vojnem času, ko je bilo mnogo fotografij poslanih vojakom na frontah, ki so jih ob vrnitvi domov prinesli opremljene z žigi.

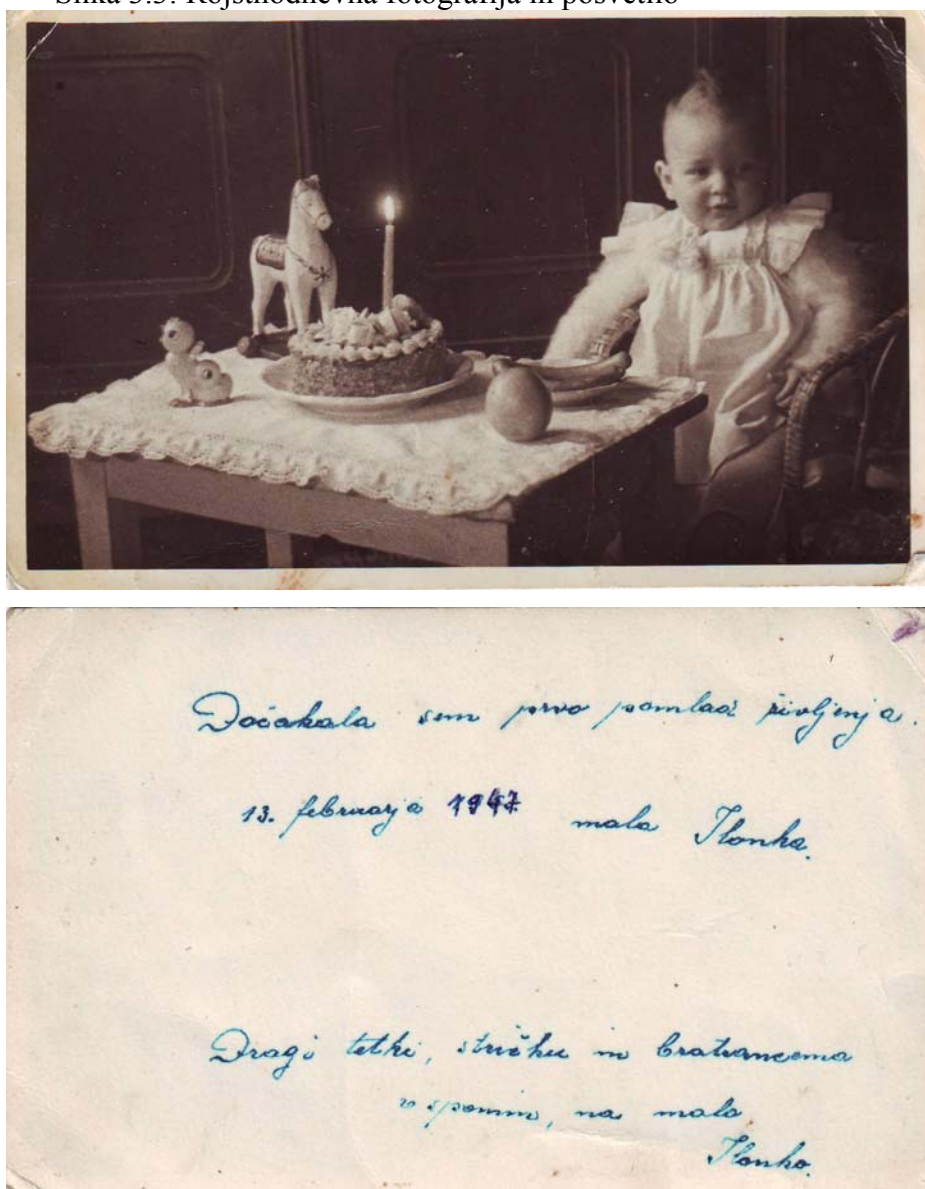
spomina tudi konča – zgodbe se razpršijo. Gre za subtilno diskrepanco med gledanim in videnim, oziroma kar Rose (2001, 6) izpostavlja kot skopski režim, za videno in kulturno konstruirano. Ključ pri tem je seveda v samem aktu interpretiranja, saj fotografija sama zase lahko povzema le dogajanje in namiguje na odnose med akterji, ki so bili v trenutku, ko je bila narejena, ujeti nanjo. Za razbiranje konteksta, pa je že potrebno predznanje, oziroma gre z besedami Victorja Burgina (1982, 142) v interpretaciji fotografij za inherentno družben akt. V smislu zamrznjenega trenutka v času fotografija torej ves čas vzbuja impresijo, da hrani neznansko količino informacij, a je brez zgodb ljudi, ki bi jo osmislile, pri tem prav ironično površinska. Kot sem zapisal v svoji drugi tezi, je neizpolnjen vizualni diskurz, ki le popredmeti tisto, kar smo izvedeli že od drugih, a ima kot informacijski okvir potencial, da v evokaciji spominov preseže omejitve vizualnega. Če ponazorim na primeru, je intervjuvanka navajala tudi informacije o akterjih, ki niso prikazani na fotografiji: »Manjkata še Franci in Bartolomej. Ne vem, zakaj Francija ni, Bartolomej pa je bil takrat v Dortmundu. Kasneje se je preselil v Aachen, kjer je postal oficir nemškega Luftwaffeja« (Julija, 2013).

Ujemajoč s predhodno obravnavanim primerom torej sledi, da se prek zgodb ne sidrajo le spomini na ljudi, ki so prikazani na fotografijah, temveč in predvsem na tiste, ki manjkajo. Fotografski material pa kot konstruktor družbene realnosti in signifikator sprememb v njej beleži sleherne motnje, kakršna preselitev iz ene države v drugo in razbitje družine nedvomno je. A če to velja za fotografije, vzporedno s katerimi so se prenašale in se s tekom življenja tudi razvijale njihove osmišljujoče naracije, pa to ne velja za fotografije, kjer so bile slednje pretrgane.

3.3 Daritev igrač: Smrt spomina

Naslednja fotografija je fotografija prvega rojstnega dne, posneta 13. februarja 1947. Gre za ikonsko fotografijo, saj bi v zahodnih družbah le stežka našli družinski album, v katerem bi umanjala fotografska obtežitev tega osebnega praznika s triado čaščenega otroka, žrtvene rojstnodnevne torte in goreče sveče. Kot o slednjem piše Rook (1985, 253), gre namreč za potrošni ritual, v katerem je le malo prepuščeno naključju. Tako tudi na obravnavani fotografiji ne umanjajo niti igrače – daritev. A ta v svoji podobi poleg skriva tudi nenavadne elemente. S pozicije sodobnega bralca tako rahlo nebulozno deluje postavitve klobase in nekega okroglega sadeža, najverjetneje pomaranče, poleg torte, vendar imata slednja v kontekstu, v katerem je bila fotografija posneta, prav tako svojo vlogo. Hrana – še posebej meso – simbolizira izobilje, ki ga v času nastanka fotografije ni bilo veliko.

Slika 3.3: Rojstnodnevna fotografija in posvetilo



Vir: Marta (2013).

Intervjuvanka Marta je povedala, da je fotografijo poslal bratranec starega očeta – dekličin brat Milan, od tedaj je bila hranjena v starejšem albumu. Na sliki je deklica, ki se je rodila v begunskem taborišču v Argentini, kamor so prebegnili njeni starši. Povedala je še: »Njeni starši so bili pred vojno zelo bogati. Oče je imel v lasti avtodelavnico v Mostah, žena pa slaščičarno na Trubarjevi. Po vojni so jim vse podržavili in vzeli še hišo, zato so prebežali v Buenos Aires« (Marta, 2013). In to je skoraj vse, kar je informantka lahko povedala o fotografiji in o ljudeh, ki so jo posneli, saj je njena družina z njimi kmalu po koncu druge svetovne vojne izgubila stik. V nasprotju s predhodno obravnavanima primeroma, ki sta se

medosebno komplementirala v potrjevanju mojih prvih tez – fotografija kot nedokončan vizualen diskurz, ki postavlja okvirje naracijam in tako usmerja spomin – pa te črno-bele slike s posvetilom ne spremljajo žive naracije, ampak je v tem primeru edini in tako determinirajoči nosilec spomina. Zadnja obravnavana fotografija v tem sklopu je kot taka izjema. Ker ni bilo komunikacije med družinama, se družinska zgodba ni razvijala naprej, spomin ni rastel, ampak je stagniral, in tako so se ohranile le tiste izbrane informacije, ki so se razširile še pred pobegom v Argentino, kot je na primer naslednja, ki jo je zaupala intervjuvanka:

O Milanu – Marjanovemu sinu se spomnim tega, kar so skupaj z mojim očetom, njegovim bratom in še enim prijateljem doživeli med italijansko okupacijo. Oče, ki se je učil italijansko, je enkrat slišal, da se bo v zdajšnji Gramozni jami nekaj zgodilo. Ker je fante zanimalo kaj, so se ponoči poskrili po grmovju na obrobju. Proti jutru so pričakali kamion z vojaki, niso pa pričakovali, da bo z njimi pes in kaj se je zgodilo potem. Pes jih je takoj zavohal in začel lajati, stražar s povodcem pa s svetilko oprezati okoli. Na srečo jih ni videl, ampak premakniti se tudi niso upali. Takrat pa so drugi vojaki potegnili s kamiona talce, jih postrojili, potegnili puške in naenkrat so začeli padati rafali. Oče je rekel, da ni vedel, kako jim je uspelo priti domov. (Marta, 2013)

Podobni pretekli spomini konvertirajo proti fotografiji, a sama zgodba slike, čeprav še tako kratka, se ni veliko spremenila, kar pa ni nujno slabost. Assmann (1995, 127) tako oralni transmisiji kot sistemu ohranjanja spomina pripisuje rok tajanja – štiri generacije, okroglo stoletje, *saeculum*. Kar v približku temu dodaja obravnavani primer je, da čeprav tekom časa pride do usipa informacij, ali celo do popolne prekinitve komuniciranja, fotografski material obstoječe zgodbe usidra in tako reificira trajnost oralne transmisije. Kar pa ne pomeni nujno, da se izpostavljeni spomin, v vsej svoji travmatičnosti, ne bi ohranil tudi drugače. Prav zato je zadnja fotografija izjema, ki potrjuje pravilo.

Če torej povzamem prvi sklop, sta me v obravnavi memorizacijske moči fotografije vodili tezi, da stare družinske fotografije povzročajo fokusirano osmišljanje preteklosti in da so kot take neizpolnjen vizualni diskurz, a kot je zapisal Kracauer (1993, 422), človekovega življenja ne določajo veliki dogodki, temveč majcene katastrofe. Fokus, ki ga zato ustvarjajo k uspehu in prelomom orientirane družinske fotografije zato ni absoluten. Stara družinska fotografija lahko svoj polni potencial kot medij doseže le ob ekvivalentnem prenašanju žive družinske naracije. Če se nit slednje prekine, pa ohranja le predhodno pridobljene informacije, a nima več potenciala za rast in razvoj. In če zgodbe povsem zamrejo, obstane fotografija le kot materialni objekt, ki kot vizualni nosilec še vedno ni povsem osiromašena vsakršnega pomena. Seveda je potrebno gledati širše, saj fotografije nastanejo in obstanejo v družabnem korteksu. Zato tudi, če se ločijo od komplementarnih zgodb, njihova družbena konstruiranost omogoča, da lahko pripadniki kulture, ki jih je ustvarila, iz njih razberejo določene pomene.

4 Družbena konstruiranost fotografij in vizualna konstrukcija družbe

O fotografiji ni mogoče govoriti onkraj družbenega, političnega in kulturnega karnevala, z Barthesovimi (1982, 26) besedami – *studiuma*. S tem pojmom Barthes (1982, 44) definira kulturno kodirane pomene fotografije, katerih poznavanje je pogojeno z poznavanjem kulture in namer fotografa. So torej tiste lastnosti fotografije, ki so jih začrtale posamične izbire fotografa, da bi fotografija zadostila določenemu namenu v družbi. Pri tem ne gre le za funkcije, ki jih imajo fotografije znotraj družbe, ampak tudi za nenapisana pravila, ki v družbi določajo njihovo stvaritev. Chalfen (1987, 49) tako opaza, da v fotografiji ni sledu o trajnih napotkih, ki bi jih upoštevali vsi fotografi, vsekakor pa obstajajo znotraj različnih fotografskih žanrov skupki ohlapnih smernic, ki pa niso zavezujoče – še več, njihovo prepoznavanje in dekonstrukcija sta lahko celo dobrodošli. Žanr družinske fotografije je pri tem nekoliko poseben, saj ekshibicionistično naravo fotografije navadno odmejuje od pogleda javnosti in usmerja na krog izbranih ljudi – družine. Oziroma je, kot trdi Bourdieu (1999, 171), kot zasebni izdelek namenjen za zasebno rabo onkraj omejene skupine posameznikov, za katere je bila narejena, brez pomena, vrednosti in celo šarma.

Na slednje, opozarjata tudi Haldrup in Larsen (2003, 23), ko govorita o načinu, kako se v družbi organizirajo prakse družinske fotografije – o družinskem pogledu. Glavni objekti družinskega pogleda so namreč prav reprezentacije družinskih članov, odnosov med njimi in družine kot celote. A reprezentacija ne pomeni dejanskosti, temveč sledeč Saidu (1995, 63) teatralnost. Družina seveda ni samo predmet fotografije, je tudi osnovna družbena enota, ki danes v času postmoderne družbe doživlja redefinicijo. A v tem delu fokus ni usmerjen v sedanjost, temveč v preteklost, v kateri je bil diskurz o slednji še kako rigid. Družina je skupaj s šolo in religijo skozi zgodovino zahodnega sveta tvorila triado socializacijskih mehanizmov. Zaradi svoje vloge v kulturni reprodukciji, prenašanju znanj in družbenih vzorcev, je njena koncepcija mejila na topos svetega, ali povedano drugače, je bil njen pomen nedotakljiv. Podoba, ki jo zajemajo stare družinske fotografije, je zato podoba tega izgubljenega, a nič manj zaigranega sveta. Kot Kracauerjevo (1993, 427) čarobno ogledalo, je materialni artefakt ustvarjen v družbeni predstavi zamišljene realnosti, v katerem je videno le željeno.¹² V tem oziru vsebuje sebi lastno hierarhijo vrednotenja, po kateri avtorji svoje fotografije označujejo kot dobre, slabše in nevredne obstoja. Hardt (2000, 155) piše, da gre v osnovi za refleksivno reafirmirajo družbene realnosti in vlog, ki jih zavzemamo v njej.

¹² Na človekovo sposobnost, da v kakofoniji polisemičnosti vidi le tisto, kar hoče videti, je opozoril že Fiske (1986). Fotografija slednje obrača, saj omogoča da se željeno-videno, materializira kot stvaren medij.

To insinuira večjo togost fotografskih nenapisanih pravi, saj je družina idealizirana, njeni ujeti trenutki, pa morajo – da so uvideni kot pozitivni – ustrezati zamišljenemu idealu. Izrazi medosebne nekohezije, odtujenosti, nevarnosti in negativnih čustev so zato skrbno odstranjeni, izbris pa grozi tudi vsemu, kar ne ustreza splošnim žanrskim vzorcem in kot tako vzbuja nelagodje. Gre za že skoraj oksimoroničen mehanizem samocenzure, ki se napaja iz družbenih trendov ter jih obenem sam producira. Ker v tem okviru vsaka noviteta in posledična evolucija fotografije pomeni kršitev, je zato že *a priori* vrednotena pejorativno, zato so nekateri vzorci znotraj družinske fotografije še posebej trajni.

Kot pravi Bourdieu (1999, 167), se nenapisana pravila pred fotografskim aparatom lahko izrazijo tako v pozitivni kot negativni obliki. Še več, ni pomembno le prikazano, temveč kar je bilo namerno izpuščeno in kako je slednje ubesedeno v naracijah. Zato je smiselno preučiti vpliv družbenega ne le v konstrukciji ampak tudi v prezentaciji. Zato je moja tretja teza, da se spomini sidrajo na fotografije v komunikacijskem aktu – ritualu branja, določenem s pravili sprejemljivega – kdaj, kje in s kom listamo albume. Assmann (2008, 111) sicer za komunikativni spomin trdi, da ni slavljen na praznovanjih in je le del vsakdanje komunikacije, a tudi ta ima ritualno vlogo. Zato se opiram na Rothenbuhlerjevo (1998, 7–27) definicijo rituala kot prostovoljno predstavo prilagojene vzročne akcije, v smotru simboličnega učinkovanja ali sodelovanja, kot je lahko na primer obujanje spominov ob fotografijah. Tako fotografije presegajo svojo naravo konstruiranja percepcij in posegajo v dejanskost družine, spreminjajo reprezentacijo v oder resničnosti, ljudi pa v samorežirane igralce.

Pogled v zgodovino poleg tega odkriva še en nivo – že skoraj pozabljeno vlogo fotografij kot statusnih simbolov. Kot vsaka inovacija tudi fotografija sprva še zdaleč ni bila tako dostopna kot danes. Walter Benjamin (1979, 244–245) tako piše, da so bili akterji na prvih fotografijah v primerjavi s sodobnejšimi skoraj nedolžni, največji navdih so predstavljala umetniška dela, fotografije pa so bile zaradi počasnih osvetljevalnih časov preproste. Če je tehnologija to spremenila, pa se je krog ljudi, ki jo je posedoval le počasi večal. Po Taggu (2008, 18) je to še posebej veljalo za amatersko prakso, saj jo je poleg omejenosti tehnologije pestila tudi nedostopnost znanja.¹³ To utemeljuje, da je bila fotografija nekoč označevalec kultiviranosti. Čas je tudi to spremenil, a družba je vedno šepala za inovacijami.

¹³ Tista nedostopnost, socialna ali naravna distanca – torej karakteristika, ki že od Benjamina (1973, 221) velja za enega izmed elementov avričnosti objekta, neodtujljive presence oziroma esence umetniškega dela, ki ni mrtvo, slepo ali nemo, temveč živo vrača pogled in izziva svoje občinstvo. Toda kaj to pove o fotografijah? Benjamin (2007, 220) je navsezadnje trdil, da kopiranje ubija auričnost, ki je kot reprodukcije ne posedujejo. Če sledim Adornu (1997, 45–56) je to razmišljanje esencialistično, vse v družbi je namreč predmet dialektike, vključno z investirano prezenco artefaktov, posledično imajo fotografije potencial avričnosti, seveda če presežejo omejitve svoje lastne danosti.

Nanašajoč na Bourdieuev (1986, 243) koncept kulturnega kapitala, *état objectifié*,¹⁴ gre fotografije razumeti kot simbol le tega, v smislu modnega trenda. Ti trendi konstruktivne destrukcije novitet služijo označevanju pripadnosti skupinam, še več, tudi sami jih izgrajujejo. Kot vsa sredstva distinkcije so namreč po Bourdieuju (1977, 72) služni *habitusu*, dialektiki strukturirane strukture prenosnih dispozicij in strukturirajoče strukture ustvarjanja praks in reprezentacij – poenostavljeno navad, ki se od skupine posedejo na posameznika, ta pa jih reproducira v skupini. Resonirajoč s tem, so bili po Kambiču (1989, 27–30) amaterski klubi pred prvo svetovno vojno večinoma zakupljeni za bogate meščane in aristokracijo. A obenem fotografija kot modni trend implicira novost – prelom v kontrastu s starejšimi statusnimi simboli, ki temeljijo na edinstvenosti, trajnosti in tradiciji, na primer kipi, grbi, in tudi portreti, ki so po Taggu (2008, 36–37) močno zaznamovali zgodnje fotografije. Zgodnja fotografija je torej potencialno zaznamovana v razponu dveh skrajnosti – kot statusni simbol in kot emancipatorično prepoznavanje le-tega kot izraza družbene in ne naravne danosti.

4.1 Letnik 1920: Ritual branja

Fotografija, ki jo obravnavam, je črno-bela pozirana fotografija, ki je bila hranjena v pisemski ovojnici, skupaj s setom desetih fotografij. Kljub zbledelosti se na njej jasno vidi trinajst svečano oblečenih fantov z resnimi obrazi, ki s svojo postrojeno strjenostjo sporočajo skupinsko kohezijo. Posebno izstopajo v gumbnicah pripete rože in harmonika, ki jo v rokah drži fant v osrednjem delu fotografije, ki še dodatno reificirajo ritualno naravo fotografije. Ti simboli postavljajo nevidno hierarhijo med akterje, saj fant s harmoniko zaradi svojega osrednjega položaja deluje izpostavljeno in pomembnejše od drugih. Vsekakor pa inštrument nakazuje glasbeno zanje, s katerim se je fant najverjetneje izkazal drugim, in je bilo zato odločeno, da je bila ta karakteristika tako prikazana na fotografiji. Tako tonirana fotografija že na prvi pogled konotira, da gre za obeležitev pomembnega trenutka v življenju prikazanih. Fotografija kot celota nakazuje rigidno spoštljivo režiranost, značilno za skupinsko fotografijo zgodnjega 20. stoletja, s čimer resonirajo tudi studijske kulise v ozadju. Še ena zanimivost prek katere se kaže vpliv časa, v katerem je fotografija nastala, je, da je hrbtna stran fotografije oblikovana v stilu razglednice. Ta lastnost je bila opažena pri vseh fotografijah in čeprav jih večina kot ni bila uporabljena kot razglednica, to razširja njihovo namensko vrednost. Kot piše Chalfen (1987, 82), so foto-kartice neprisiljeno povabilo širšim in neprisotnim družinskim članom, da začasno sodelujejo v ožji družinski komunikaciji.

¹⁴ Bourdieu (1986, 243) poleg objektificiranega kulturnega kapitala, kot so umetniška dela, loči še institucionaliziranega – pridobljene akademske nazive in utelešeno različico v *habitusu*.

Slika 4.1: Maturantska fotografija



Vir: Marta (2013).

Obenem velja opozoriti, da pri obravnavani fotografiji ne gre toliko za to, da so za določen stil in rigidnost krivi nezmogljivi fotoaparati s počasnimi časi osvetlitve, saj je tehnologija do leta 1920 že dovolj napredovala. Scena, objekti in akterji - vsi ti elementni, po Barthesu (1977, 196) mečejo denotativne pomene, zato je ključno, kako so fotografirani, kaj konotirajo in kakšna so razmerja ravnotežja moči v fotografiji, med resničnim in zamišljenim, sprejemljivim in želenim. A to je tudi vse, kar je razvidno iz same fotografije, saj ni bila hranjena v albumu, in tako ob njej ni bilo nikakršnih tekstovnih in drugih komplementarnih informacij, ki bi konkretizirale njen pomen. Tako iz fotografije same ne moremo razbrati več, kot nam to dovoljuje njena materialna struktura in vizualna naracija, a kot sem pokazal že v predhodnem sklopu, se informacije sidrajo na fotografijo tudi drugače – oralno.

O tem in o sami produkciji fotografije je v intervjuju več povedala lastnica Marta, ki je fotografijo podedovala od svojega očeta, on pa jo je prejel od svojega, ki je kot eden od fantov upodobljen na njej. Kot je povedala intervjuvanka: »Najprej sem mislila, da je ta s harmoniko, ampak to ni to. Dedek je tisti na skrajni levi od harmonikaša. Sta si zelo podobna in ker je na sredini, nekako pade v oči. Mi je starejši brat povedal, kateri je pravi. Jaz se ga ne spomnim dosti. Vem, da je razgrajal in pil. Ko je prišel na obisk, je vedno smrdelo po cigaretih in kavi« (Marta, 2013). Te besede ne povedo le, da zgodbe spreminjajo predstave o posameznikih, ampak predvsem o subtilnem usmerjanju le-teh prek fotografije – kot razlog napačne identifikacije je intervjuvanka namreč navedla podobnost in izotopajčo pozicijo akterja, kar ni naključje ampak pravilo – kot pravi Bourdieu (1999, 166), fotografija pozornost usmerja v svoje osredje. Fotografija je izvirnik, posnet leta 1920 v studiu v Ljubljani kot zadnja skupna

fotografija fantov, ki so zaključili šolanje na Prvi državni gimnaziji v Ljubljani. Ti podatki so se skupaj s podobo prenašali iz generacije v generacijo, a kako? Sledeč intervjuvanki, je oče po smrti svoje matere fotografije prinesel domov in jih skupaj z drugimi spominki pokazal zbranim: »Bilo je kot del žalovanja, po tem pa nam jih ni več kazal. Več ali manj jih je občasno sam gledal, a če je kdo prišel zraven, je povedal kaj več o njih. Imel jih je v veliki črni škatli s pisanimi rožami, v kateri je hranil pisma svojega brata iz Avstralije in druge spominke. Drugič smo jih sami spet pogledali, ko je umrl oče« (Marta, 2013).

Zgodba te fotografije in drugih, ki jih je družina hranila, je bila torej upovedana ob določenem dogodku, z določenim namenom – v enkratni instanci in to je bilo dovolj, da so osmišljajoče zgodbe fotografij diseminirale med družino. Njihovo branje je bilo sestavni del žalovanja, del ritualnega branja, kot sem predvideval že v svoji tezi. Ne kot rituala, ki bi se periodično ponavljal na določeno strogo začrtano časovno obdobje, temveč nasprotno kot slučajnost vezana na priložnost pogreba. V tem ritualu fotografije morda niso služile le kot sidrišča spominov, temveč celo kot opomin na dejstvo, da je smrt del življenja. Ob tem ne gre zanemariti skoraj instantne mutabilnosti pomena fotografije, saj le-ta nek trenutek ne pomeni nič drugega kot skupino neznanih obrazov na zbledeli sliki, v naslednjem pa vsi že nosijo imena, fragmente svojih življenjskih zgodb in še več – so v relaciji z nami samimi. Gre za trenutek, v katerem se vse spremeni za vedno – točko singularnosti.

4.2 Flapper girl: Simbolna izmenjava fotografij

Druga fotografija je črno-bel portret mladega dekleta, ki pozira na nekakšnem sedalu. Prvi element, ki ga velja izpostaviti, so nedvomno same kulise, ki se vidijo v ozadju fotografije, le-te namreč že takoj na začetku razkrivajo, da gre za profesionalno delo, posneto po naročilu v fotografskem studiu. To vedenje pomaga razumeti tudi druge elemente fotografije. Urejena pričeska, salonarji in modni mestni stil oblačil, ki spominja na ikonično opravo *flapperke*,¹⁵ skupaj govorijo, da je dekle prihajalo iz srednjega ali višjega sloja. Njena govorica telesa po drugi strani ni tako enoznačna in deluje celo nekoliko kontradiktorno. Telesna drža, ki jo zavzema, sedeč prekrižanih nog, tako deluje sproščeno, a njen izraz ostaja resen, zato skupaj konotirata mešanico neobremenjenosti in samozavesti. Kot celota tako fotografija resonira s portreti, kakršne so v preteklosti kot statusne simbole naročali pripadniki višjega sloja, zato je mogoče, da je bila fotografija narejena s podobnim namenom.

¹⁵ S tem slengizmom je bila imenovana nova podoba mladostne, modne in neodvisne ženskosti z začetkov 19. stoletja. Kracauer (1993, 422–424) le-to kot *Demonsko divo* izenačil s čisto človeško reprodukcijo, kot stvaritvijo fotografske in filmske kulture.

Slika 4.2: Osebni portret in hrbtna stran foto-kartice z žigom fotografa



Vir: Julija (2013).

Fotografija je bila po besedah intervjuvanke Julije hranjena v pisemski ovojnici in je ne spremljajo napisi. Posneta je bila v fotografskem studiu v Ljubljani leta 1920, na njej pa je prikazana njena prateta. Kot je povedala, ji o sami fotografiji starši niso veliko govorili, ampak so jo na kratko in sila faktistično informirali, kdo je na sliki in v kakšnem razmerju je do družine. O prateti je izvedela več, ko je le ta prišla na obisk z družino: »Lili je prišla na obisk leta 70. Se spomnim, da je bila lepo napravljena, vse po zadnji modi. Pa darila, čigumiji, čokolada, kavbojke. Ona je znala slovensko, njena družina pa ne, tako da sta govorila ona in moj oče o tem, kako se je življenje spremenilo. Ko se je tako gledalo albume, je vedno dobila kakšno sliko, ki ji je kaj pomenila in v zameno dala kakšno svojo« (Julija, 2013). Čeprav je informatika na te obiske ohranila le bežen spomin, saj se je zadnji zgodil, ko je bila stara le šest let, je izpostavila dvoje – darila in izmenjavo fotografij. To resonira s tezo o ritualu branja, a jo obenem presega, saj vleče vzporednico med fotografijami in darovi. Implicira simbolno izmenjavo, po Baudrillardu (1993, 1) nekdanjo prek darovanja¹⁶ organizirano obliko upravljanja odnosov in hierarhije v tradicionalnih družbah, ki kot totalna negacija vrednosti straši sodobno postmoderno družbo. Simbola vrednost fotografij je bila vzpostavljena ob obujanju spominov, prek katerega so vpleteni nakazali katere izmed fotografij v njih vzbujajo

¹⁶ Baudrillard se opira na Maussovo (1967, 11) definicijo darovanja v smotru vzdrževanja odnosov.

močnejše občutke. Prav te so jim bile ponujene v dar, na kar so v zahvalo ponudili svoje – po besedah informantke, fotografije opremljene z osebnimi posvetili. A kot je pokazal predhodni primer, ni nujno praznična priložnosti, ki sproži ta ritual branja in simbolne izmenjave, temveč ljudje sami, ki jih priložnost združi.

To pa le malo pove o podatkih, ki so se prenesli v tem ritualu. Informantka je namreč o sami fotografiji in njenem ozadju povedla le malo. Tako je kot razlog, za kaj naj bi se dekle fotografiralo, navedla željo po portretu. Vsekakor velja opozoriti na koncept želje, kot ga je uporabila intervjuvanka, torej kot motiva, ki manifestira delovanje – kot simbol moči. Tagg (2008, 30) sicer portretiranje elaborira kot statusni simbol, specifičen glede na družbene strate in fotografske portrete izenači z vzponom srednjega razreda. A vprašanje je ali je v obravnavanem primeru res tako. Zanimivo je, da se je razgovorila prav o družinskem ozadju: »Drugače je pa bila ta veja včasih zelo bogata, ampak so iz generacije v generacijo izgubljali svoje premoženje, dokler ni ostalo skoraj nič. Linija je drugače segala več stoletij v preteklost. Najzgodnejši predniki so bili plemenita gospoda na Tirolskem« (Julija, 2013). Te besede zožijo mrežo pomenov, ki jih meče fotografija, saj je bil portret eno od simbolnih orodij samodefinicije plemstva, s katerim je očitno intervjuvanka čutila povezavo. Vendar fotografski portret sam zase ni nekakšen vizualni certifikat plemenitosti, saj je bilo fotografsko portretiranje v času, ko je fotografija nastala, v kraljevini SHS že razširjena praksa tudi med širšo populacijo in ne le primat bogatejših. A v tem delu me zanimajo predvsem percepcije, in tudi če je fotografski portret poenostavljeno manj prestižni faksimile stare umetnosti portretiranja, ga lastnica ne dojema tako. Med portretiranjem in fotografiranjem ni opazala razlik, obe praksi je manihejsko povezala v celoto, sliko kot vizualni signifikator pa uporabila za reafirmacijo pripadnosti višjemu sloju. V tem smislu se zdi blizu Bourdieujevega (1984, 354–360) novega *petite bourgeoisie* – kameleonskega kulturnega posrednika, ki prek vlaganja v kulturni kapital, učenja in oponašanja drugih izumlja samega sebe.

Če zaokrožim in se ob tem vrnem na svojo tezo, da se spomini sidrajo na fotografije v ritualu branja, se obravnavani primer zdi temu izjemen komplement, saj je informantkina družina ob fotografijah ne le obujala spomine, temveč jih celo izmenjevala, četudi le v nekaj instancah in brez sledu o periodiki in redundanci. Njene nadaljnje besede so razkrile le povzemanje podrobnosti o ozadju ljudi in ne o prikazanem. Bistvena komponenta rituala branja je pri tem narativna, in kot je razvidno, je intervjuvanka manjko informacij kompenzirala z drugimi podatki. Še več, sledeč njenim besedam se zdi, da je sama fotografija nastala kot odraz družinskih mitov, kot preigravanje pretekle stvarnosti v simbolno sedanost.

4.3 Brata v podobi: Ikonomansko branje fotografij

Naslednja črno-bela fotografija prikazuje dva mlada moška, ki stojita na podraستی pred nekim zidom. Iz samega izgleda obeh akterjev je razvidno, da je fotografija nastala po določeni meri predpriprave, saj oba delujeta urejeno, moški na levi celo nekoliko bolj, saj njegova oprava vključno z karirastim šalom ali kravato in robcem v prsnici deluje skoraj svečano. Vendar je v nasprotju s predhodnima fotografijama očitno, da fotografija ni nastala kot del neke formalnosti, oba moška na sliki namreč delujeta sproščeno, njuna telesna drža je daleč od rigidnosti, ki je bila karakteristična za bolj formalizirane primerke v tej študiji, moški na desni pa je rahlo sključen. Ker pri tem skriva roke v žepih, bi njegovo telesno govorico pomotoma lahko interpretirali kot obrambno, če ne bi rahlo nasmejan izraz na njegovem obrazu pričal o nasprotnem. Če upoštevam vse skupaj, je fotografija torej najverjetneje nastala kot del sproščenega druženja. Fotografija je narejena v stilu pisemske kartice in je bila hranjena v albumu.

Slika 4.3: Fotografija bratov in hrbtna stran foto-kartice z žigom fotografa



Vir: Nada (2013).

Nada je povedala, da je bila fotografija posneta leta 1928 v Užicah, na sliki pa sta brata, ki ju je fotografiral njun prijatelj za spomin, saj je bil eden od bratov službeno premeščen v Boljevce. Ker so bili odnosi z očetom napeti, ji je o njiju povedala njena mati: »Miroslav na levi je brat Velimirja, mojega očeta na desni. To in druge fotografije smo gledali vedno, kadar je prihajal na obisk. Moj pokojni mož se je najini hčerki, ko je bila še otrok, ob takih priložnostih vedno šalil, da je Miroslav kapitan Kljuka, ker je imel polne žepe denarja« (Nada, 2013). Čeprav je intervjuvanka zatrdila, da fotografij navadno ne gleda, je bila to po njenih besedah v družini navada, kadar so ljudje, ki so bili prikazani na njih, prišli na obisk. Te priložnosti so navadno, a ne nujno sovpadale z večjimi prazniki, rojstnimi dnevi ali pogrebi in so bile tako integrirane v del praznovanja svečane priložnosti, oziroma če apliciram na svojo tezo, je branje albumov postalo pojavljajoča se ritualizirana praksa. Še več, kot so pokazali tudi predhodni primeri, se zdi, da gre za v prelomu kontinuitete vsakdana, ki ga implicirajo slična družinska srečanja, izvedeno simbolno izmenjavo darov, združeno z mnemonično vrnitvijo preminulih prek ikonomskega simulakra fotografij in tako intimno, sodobno različico Baudrillardovega (1993, 144–146) festivala mrtvih. Subjekte fotografija vzdraži, v njih evocira spomin in jih pripravi, da ga kot mediji transmutirajo v razvijajočem se fokusu naracije, kot se je na primer zgodilo tudi v samem intervjuju:

Oče je moral skrbeti za železnico, mama je pa delala kot gospodinja in skrbela za naju s sestro. Potem se je začela vojna. Sem bila stara šest let, ko smo od daleč gledali, kako je gorel Beograd. Na jug se ni dalo, na severu pa so Italijani odpeljali dedka in babico v Gonars. Pa smo ostali v Boljevcih in tam smo bili do štirinširidesetega leta, ko je oče umrl za jetiko. Ker je bila vojna, prevoz ni delal, kot bi mogel, on pa je mogel na pot in je celo pot prepešal ponoči, ko je bil mraz in je Tamnava poplavljala. Pred smrtjo je povedal, da je bila polna trupel. (Nada, 2013)

Če na kratko povzamem glavne točke tega sklopa, fotografije so družbeni konstrukt in konstruktor, še posebej v oziru konstrukcije in signifikacije pripadnosti družbenim stratam. Družinske fotografije so pri tem še bolj družbeno določene zaradi velikega pomena, ki ga v naši kulturi pripisujemo družini, in kot take predmet samo-sankcioniranja. V prezentaciji niso determinanta,¹⁷ so njen sediment, ena zgodba namreč vodi v drugo, in tako kot se je izkazalo tekom intervjuvanja, pogovor kmalu preseže predmet reprezentacij. Smiselno je torej sklepati, da se slično, a zaradi večjega števila zornih kotov udeležencev v bolj razširjeni razpravi, vrši ob branju fotografskih albumov v družinskem krogu. In to je tudi bistvo kolektivnega spomina, a še bolj kot to, je jedro spominjanja izgradnja identitete.

¹⁷ Ujemajoč se s predhodnima primeroma – prvega, v katerem je bilo branje z izjemo pogrebne priložnosti individualizirano, in drugega, kjer je šlo le za skupno a osiromašeno pripenjanje imen ljudem na podobah – vse skupaj priča o heterogenosti te prakse.

5 Fotografija in triada spomina, časa ter sebstva

V prvem sklopu sem izpostavil temelje transformacije komunikativnega spomina v družinah spričo narave medija fotografij, v drugem pa načrtal njihovo družbeno zamejenost in vlogo ter način, kako se naracije o preteklosti sidrajo na slike. Obema sklopoma je bilo skupno to, da je tako pogled, ki so ga usmerjale fotografije, kot tudi fokus intervjujev venomer polzel v preteklost. Le-to je bržkone samoumevno, saj beseda teče o starih družinskih fotografijah, vendar naj izpostavim svoje uvodne besede, da je fotografija artefakt, katere semiotična vrednost – totaliteta pomenov, ki jih lahko razberemo z nje – tekom časa pada, razen če nekaj tega ne upočasni. Moja predzadnja teza je zato sledeča: posamezniki, ki hranijo stare fotografije in so seznanjeni z naracijami, družino dojemajo razpotegnjeno v času. Pri čemer čas ni mišljen kot objektivna, enotna in linearna dimenzija, temveč kot množina časovnic, po Shutzu (1973, 221–222) osrednja struktura konstituiranja subjektivitete in družbe.

Luckmann (1983, 67–91) le-te kategorizira kot notranji, medosebni in biografski čas, onkraj njih pa vzpostavlja zgodovinski čas. Notranjo čas definira kot subjektivno trajanje in kot tako neizmerljivo, neprimerljivo in ireduktibilno na subkategorije. Predstavlja čas fantazij in mišljenja, kateremu bližji vzporednici sta v filozofiji časovnosti Bergsonova *durée* (1889, 73) in Jamesov (1890, 239) »tok misli«. ¹⁸ A kot opaza Durkheim (1965, 30), bi bilo onkraj skupnega, sobivanje nemogoče, in prav to zagotavlja medosebni čas. Luckmann (1983, 74) le tega pojmuje kot skupno vrednotenje časa, vzpostavljeno v zrcalni resonanci notranjega časa ob interakciji z drugimi. Tretjo časovnost pa predstavlja biografski čas – osebna zgodovina življenja posameznikov – oziroma segmentacija le-te na biografske sheme. Luckmann (1983, 87) za slednjo izpostavlja pomen zgodb, prek katerih subjekti osmišljajo sebe, svojo preteklost, sedanjost in prihodnost. O tej sintezi časa, spomina in identitete govori tudi Assmann (2008, 109), saj trdi, da spomin vzpostavlja osebno in skupinsko zavedanje sebstva, obenem pa izpostavljeno triado razvršča v kategorije notranjega, družbenega in kulturnega. Tehnico spomina in pozabe torej tako po Halbwachsu (2001, 23) kot tudi Assmannu (1995, 127) nagiba investicija pomena, katalizirana s pripadnostjo skupnemu. Poenostavljeno gre za ciklični proces v katerem subjekti prek zgodb in skupne preteklosti spomine investirajo s pomenom, zaradi česar se ti lažje ohranijo in povratno vplivajo tako na skupne kot posamične identitete. Fotografija kot popredmetena vizualna esenca ta krogotok modificira tako, da osredotoči reprezentacije, a kompenzirajoč s pogledom razvlečenim v preteklost.

¹⁸ Podobno kot Bergson (1889, 73) *durée* definira ne segmentirano temveč enotno množino stanje zavesti, James (1890, 239) uporablja metaforo toka misli za pojasnjevanje neprekinjene zavesti.

Vloga fotografije je temu sledeč že sama po sebi velika, a stare fotografije so hkrati tudi nosilec pomenskih ostankov iz nekega drugega časa, zato je smiselno pričakovati, da ljudje nanje gledajo z vidika časa, v katerem so nastale. Kot pravi Barthes (1982, 9), fotografija gledalca – *spektatorja* – postavi v pozicijo glede na samo nase, glede na pogled fotografa – *operaterja* – in glede na objekt – *spektrum*.¹⁹ Posledično je fotografski material v svojem delovanju reaktivno samodefinirajoč. Moja poslednja teza je zato sledeča: stare družinske fotografije so genealoški gradniki identitete, ki posameznika prisilijo, da si zastavi vprašanja, kdo so subjekti na fotografiji in v kakšnem odnosu je on z njimi ter oni z njim.

Da je, poleg dojemanja časa ključna percepcija skupnega, je očitno. Artikulacija identitete kot fenomen v preseku intime in eksterne je, kot Hall (1996, 2) povzema in nadgrajuje Foucaulta, življenjski proces nenehnega iskanja ravnovesja med razlikami in podobnostmi z drugimi ter tako ne anihilacija temveč *détournement* sebstva. Vsi individuumi smo del tega nenehnega iskanja, izvedenega v kontinuumu trkov pluralnosti subjektivitet, še več, kot pravi Burgin (1982, 145), so tako kot smo ustvarjalci tekstov, tudi teksti ustvarjalci nas. Podobno sledeč Hallu (1996, 2–6) identiteta ni neka naravna esenca, temveč strukturirana reprezentacija, diskurzivno nedokončan proces ter posledično lahko izgubljena in pridobljena tako prek simbolnih kot tudi materialnih objektov. Identiteta kot fluiden sistem diferenciacije torej ne izbira sredstev, pa naj si bodo to spol, starost, izobrazba, pripadnost kolektivitetam ali statusni simboli, na katere sem opozoril že tekom predhodnega sklopa.

Prav slednji kažejo, kako pogojena je bila nekoč identiteta z močjo in privilegijem in kako se je le to, sledeč Foucaultu (1977, 1), demokratiziralo z razvojem družbe prek prehodom 19. stoletja, kar velja tudi za fotografijo.²⁰ Danes imamo v razvitih zahodnih družbah vsi vsaj deklarativno zagotovljene pravice biti sebi lastni subjekti in v okviru neogrožanja drugih aktualizirati svojo individualnost, a ne glede na to je srž samodefinicije še bolj kot kdajkoli prej v preteklosti vezana na imetje. Družba, v kateri živimo, je namreč, kot pišeta Lash in Friedman (1992, 2), pač družba gibanja, sprememb in nepredvidljivosti in tudi družba potrošnje in vizualnosti. Pomeni, ki jih o sebi posredujemo svetu, pa posledično v mnogočem temelječi predvsem na materialnih dobrinah in, kot pravi Hardt (2004, 24), narkotičnih fantazijah medijev.

¹⁹ Barthes (1982, 9) referenta fotografije poimenuje z izrazom *spektrum* prav zaradi dvojne – spektakularne in reflektivne narave fotografij, kot pravi sam, torej kot spektakla in vrnitve mrtvih.

²⁰ Če lahko pojav pluralnosti identitet po Foucaultu (1995, 136) povežem tudi s taksonomijo človeškosti prek ved medicine, statistike in psihiatrije ter separacije in normalizacije deviacij v vzporedno cvetočih totalnih institucijah, so prav ti družbeni pojavi po Taggu (2008, 5) podpihovali plamene pozitivizma in z njim fotografije.

Še več, kot piše Kellner (1992, 171–174), postmoderna kultura podob posameznikom ponuja množino pozicij subjektivitete– kako naj torej v tem brikolažu podob in ontološke negotovosti, fotografije kot materialni objekti gradijo identiteto posameznikov? Morda je odgovor na to vprašanje, da nestabilno multitudo sedanjosti soočijo z navidez enovito enovito preteklostjo. O odnosu gledalca in gledanega je v širšem korpusu družboslovne literature pisal že Freud ter za njim Fenichel (2005, 330) kot o inkorporaciji – simbolnem zaužitju objekta pogleda, poželenja in zavračanja. Seveda bi bilo nebulozno pričakovati, da gledano popolnoma določa gledalca in nasprotno, a implikacija je, da je subjektiviteta delno vzpostavljena prek pogleda. Bolj kot pogled je, kot sem pokazal že v prvem sklopu, pomemben gledalec, saj fotografija ne učinkuje samostojno temveč prek komplementarnih informacij, ki jih ima slednji na voljo.

Če bi sodobnejše osebne fotografije potemtakem lahko služile kot objekt narcisoidnega zrenja, simbolne masturbacije pretekle podobe subjekta, potem se v primeru najstarejših družinskih fotografij slednje prevede v simbolno navezavo na prednike, čaščenje, kakršno Durkheim in Mauss (1967, 65) pripisujeta primitivni klasifikaciji skupnega. A tudi če slednje ne velja nujno za vse fotografije, je njihovo simbolno učinkovanje nespregledljivo. Hall (2005, 310–314) tako piše, da fotografije ne učinkujejo le diskurzivno, ampak tudi simbolno na ravni nezavednega, saj nosijo pomene, ki jih jezik ne zmore, med gledalci in akterji ustvarjajo notranjo relacijo, kjer je eden impliciran v drugem in obratno, ter zaradi svoje že vsebovane interpretativne sheme postavljajo gledalce v vlogo subjektov.

5.1 Družinska fotografija: Zamik v času

Črno-bela fotografija prikazuje moškega, žensko in otroka, njihove pozicije pa namigujejo, da gre za sliko družine. Iz fotografije je razvidno, da gre za studijsko fotografijo, saj so akterji kot v predhodnih obravnavanih fotografijah oblečeni formalno in pozicionirani v togih pozah pred nastavljeno scenografijo. V skladu s tem je moški prikazan stoično in nekoliko umaknjen v ozadje ob svoji partnerki, z roko prislonjeno na njeno ramo – morda intendirano kot simbol skrbi in moči, ženska pa sedi na stolu z otrokom v naročju. Akterji so torej simbolično postavljeni tako, da njihove lege kar najbolje konotirajo ideal družinskega življenja zgodnjega 20. stoletja. Moški je torej prikazan dominantno kot simbol zaščite in podpore, ženska pa kot mati in submisivna skrbnica doma. Konstrukcija družinske identitete ni omejena le na pozicije in govorico teles, ampak se opira tudi na igro svetlobe in senc. Ženska je osvetljena z mehkejšo svetlobo, kar reificira ideal ženske kot matere.

Slika: 5.1: Fotografija družine



Vir: Nada (2013).

Intervju z lastnico te fotografije Nado, je potrdil, da gre za družinsko fotografijo, narejeno leta 1932. Posneta je bila v fotografskem studiu v Vinkovcih na Hrvaškem kot del seta dveh identičnih fotografij in bila nato s pošto poslana sorodnikom v Srbijo, kjer jo je v albumu hranila intervjuvanka. Informantka je o fotografiji povedala: »To je moja teta Hilda, ta, ki sem jo že prej omenila. Teta po mamini strani. Pred vojno sem šla nekajkrat k njej na Hrvaško na obisk. Moj oče je bil strojevodja, zato smo se s kraljevo železnico lahko peljali po celi Jugoslaviji. Tudi k dedu in babici v Slovenijo« (Nada, 2013). Skupaj s fotografijo so se prenesle tudi informacije o ljudeh na njej, ki potrjujejo, da fotografija ni le nema podoba, neka površinska reprodukcija preteklosti, ampak vedno govori golobjo zgodbo, kodirano po kulturno specifičnem ključu, ki presega omejitve pisane besede. Na tak način družinska fotografija tudi determinira svojega bralca, ali kot akterja ali kot individuuma, ki se čuti v relaciji z akterji, in ga tako prisili v določeno vlogo glede na samo nase. Hall (1996, 11) trdi, da je sebstvo prelomnica med diskurzi, ki nas skušajo priklicati v družbene vloge. V primeru družinske fotografije je vloga gledalca fiksna, saj je v odnosu z objektom opazovanja ali pa ne, vmesnih kategorij ni. Ker fotografijo obdaja mit objektivnega prikaza resničnosti, je avtoriteta,

s katero govori, še toliko močnejša. Ta interpelacijska komponenta se ujema tudi z mojo tezo, da fotografije spreminjajo pogled na družino. Če so sodobna družina in vloge v njej po Haldrupu in Larsenu (2003, 28) navadno konstituirane prek zamišljenih fotografij družinske idile v molarno triado mama, oče in otrok, pa starejše fotografije ta pogled razširijo – če ponazorim z besedami intervjuvanke: »Ožja družina so oče, mati, brat, sestra, lahko tudi stric in teta ter babica in dedek. S temi si vsak dan v stiku. Z daljnimi pa se manj slišiš, še posebej včasih je bilo težje, ker niso vsi imeli telefona« (Nada, 2013).

Fotografija torej pomaga premostiti distanco, ki jo med sorodstvom vzpostavljata čas in prostor. Nanašajoč se na že izpostavljeno trditev Luckmanna (1983, 74), o sinhronizaciji notranjega časa prek komunikacije, je torej smiselna inverzija le-tega, da družinska fotografija, kjer stik z akterji ni mogoč, kot zamrznjena simulacija stika notranji čas družinskih članov upočasni – vzpostavlja iluzijo povezanosti in ohranjanja povsem zamišljenega stika z zamišljeno podobo. Kot medierano sredstvo transformira spatialno, temporalno in celo pomensko dimenzijo pojmov družine, prijateljstva in socialnih vezi ter tako omogoča, da se subjekt ob branju albumov zlahka pozicionirajo v relaciji z njimi – ob vnovičnih branjih namreč ni potrebno, v skupinski komunikaciji izvedeno dekodiranje pomenov na fotografiji. Slednje postane nujno le ob potrebi po reinterpreteraciji preteklosti in ne po reafirmaciji.

5.2 Sveti čas: Prelomi v upovedovanju sebstva

Naslednja fotografija, ki jo obravnavam, prikazuje dva odrasla moška in enega dečka. Že na prvi pogled je razvidno, da je fotografija nastala kot del neke svečane priložnosti, saj so vsi trije akterji oblečeni v suknjiče. Posebna urejenost je izražena tudi v manjših podrobnostih, kot so bele rože v gumbnicah obeh moških in bela pentlja okoli fantove desne roke. Ti drobni detajli obenem delujejo hkrati združevalno in razločevalno. Barvno skupino izenačujejo, saj trojica nosi simbole bele barve in tako resonira neko medosebno povezavo, spatialno pa fanta izpostavljajo kot drugačnega, saj nosi namesto rože belo pentljo. Tako obenem deluje kot del in nedel skupine, oziroma bolje rečeno kot nekdo, ki je na prehodu iz ene kategorije v drugo. Tako fotografija povzema ceremonialno naravo dogodka, k slednjemu pa pripomore tudi zrežirana govorica teles akterjev – vsi tako na jasni skorajda ostri osvetlitvi zavzemajo toge pokončne drže in resnih pogledov zrejo s fotografije. Obenem je fant prikazan tako, da deluje skoraj za polovico glave višji od obeh moških, kar ob njegovi očitni mladosti implicira, da stoji na nekakšnem podstavku, ali pa da moška sedita. Vsekakor pa takšna postavitev meče svoj intendirani pomen – vsaj enakovrednost, če ne superiornost fanta nad obema moškima.

Slika 5.2: Birma



Vir: Marta (2013).

Intervjuvanka Marta je povedala, da je bila fotografija²¹ posneta leta 1940 v Ljubljani, na njej pa je kot deček prikazan njen oče skupaj s svojima stricema, eden izmed katerih je bil hkrati njegov boter. Po njenih besedah gre za ovekovečitev birme, ki jo je profesionalni fotograf posnel v cerkvi. Intervjuvanka je v pogovoru o fotografiji povedala: »O tem se sicer kasneje, sploh prvih dvajset let po vojni, sploh ni smelo govoriti, ampak oče mi je povedal vse o tem. Dogajalo se je v cerkvi na tržnici, Ljubljanski stolnici. Zelo je bil ponosen, to je pač ena taka velika ceremonija kakor krst in obhajilo in dobil je tudi darila. Rekel je, da sta mu botra kupila uro, od staršev pa je dobil prvo obleko« (Marta, 2013). Informantka je tako nakazala dvoje, da je bil diskurz o religiji v povojnem času onemogočen, in da so se manjše skupine, kot je na primer družina intervjuvanke, temu vsaj tiho upirale. S tega ozira je bila zgodba o birmi in fotografiji v prvotnem kontekstu kontraspomin – ne po Barthesu kot lažen, temveč po Foucaultu (1977, 160) in Lipsitzu (1990, 213) kot imanenten, osebni spomin, onkraj dominantne interpretacije zgodovine v družbi. Le-ta se je tekom časa večkrat spremenil, prelomil in nazadnje reaktualiziral ter tako gotovo zaznamoval identiteto intervjuvanke ter njen pogled na družino. Tako se je v intervjuju poleg tem odraščanja in družine dotaknila tudi religije: »Sama nisem zelo verna. Vem, da bi mogla bit bolj, ampak ko sem jaz odraščala, se še otrok ni smelo krstiti. Mene so na skrivaj. Oče pa je bil veren, imel je vse zakramente, samo v cerkev ni hodil, ker se po vojni ni dalo« (Marta, 2013). Te besede poleg skrivnega rituala kot izraza upora zoper antireligijski diskurz totalitarnega režima nakazujejo tudi sled apologizma a pred kom, družbo, družino, samo sabo?

²¹ Kot druge fotografije intervjuvanke je bila tudi ta hranjena v albumu.

To obžalovanje je mogoče razumeti kot negativni izraz razpotegnjenega notranjega razumevanja družine, tradicije in same sebe kot (ne)nadaljevanja le-te? Kot namreč piše Halbwachs (2001, 138), časovnosti delujejo kot okvirji, ki jih polnijo spomini, kar pomeni, da je mogoča tudi nasprotna logika. Dokler gradivo, kot so stare fotografije, polni misli z evociranimi spomini, se percepcija časa posameznikov in skupin razpotege bolj ali manj v preteklost, pretekla dejanskost pa pretaka v fantazije sedanjosti – ideja torej, ki močno resosnira tudi s teorijo identitete, kot namreč pravi Hall (1996, 4), je le-ta kot narativizacija samega sebe delno konstruirana v toposu fantazije.²² Fotografije stagnirajo notranji časovnost posameznikov in medosebno časovnost družine, kar se ujema z mojima tezama da fotografije raztegujejo razumevanje subjektov in sveta, na kar je bilo nekoč, in kako se kaže danes.

5.3 Ljubezensko pismo: Romantičen pogled

Zadnja fotografija na prvi pogled deluje kot zelo zbledela barvna fotografija, vendar je vse prej kot to. Gre za črno-belo, a z očitnimi barvnimi ilustracijami povsem prekrito fotografijo mladega dekleta. Ta fotografija je zato najbolj nenavadna izmed vseh, ki sem jih obravnaval tekom te študije, je edina izmed obravnavanih, ki je bila tako modificirana. In ker gre za intencionalen odmik od običajnega, se zdi, da predstavlja trenutek, ko umetnost obsede ideja svobode ali osvoboditve, z besedami Adorna (2009, 195), za prelom – *durchbruch*.²³ Nemodificirana deluje le kot podoba dekleta, ki stoji za belim kamnitim zidom. Ostanek pa prekrivajo ilustrirani elementi, narisani z veliko skrbjo za podrobnosti – rože, ki jih je največ v dekletovem naročju in vzbujajo impresijo šopka, ter rahlo naklonjena pokrajina s hribi in gozdovi, ki daje vtis, da dekle stoji sredi narave. Te ilustracije niso naključje, kot piše Kambič (1989, 20), se je ateljejska fotografija s prehodom stoletja preusmerila od toplejšega rjavega do hladnejšega sivo-modro toniranja, pod vplivom secesije pa so v grafični opremi prevladovali prav rastlinski ornamenti. Največja uganka med njimi je gotovo velika rjava anomalija, ki obdaja dekle in spominja na črko U, a namena le-te iz same fotografije ni mogoče uganiti. Fotografija je kot druge obravnavane slike narejena v obliki pošne razglednice, a če so bile vse do sedaj kot take nerabljene, je le-ta vsled popisani zadnji strani bila. Na njej je razviden datum, ime prejemnika in posvetilo.

²² Fantazija, kot jo definira Cowie (2005, 356–363), je zamišljena scena, v kateri subjekt protagonist izpolni svoje želje. Čeprav se že sama definicija fantazije povsem ujema z idealizacijo družinskih fotografij, je še posebej relevantna, saj v obravnavanem primeru implicira dialektiko dvojnosti preteklosti in sedanjosti, svetega in profanega itd.

²³ S tem je mišljeno to, da gre za odmik od običajnega in normiranega.

Slika 5.3: Barvana foto-kartica z besedilom in žigom Kraljevine SHS



Vir: Julija (2013).

Julija je povedala, da je bila fotografija hranjena v pisemski ovojnici in posneta leta 1930 v Ljubljani, ter prikazuje njeno babico kot mlado dekle. Ob tem je potrdila, da je bila fotografija spremenjena z ilustracijami, in obenem razkrila, da je dekle s fotografije to storilo samo in da je hkrati tudi avtorica slike: »Ko je bila še živa, mi je enkrat povedala, da se je fotografirala v ogledalu, potem pa sliko prerisala, da je bilo videti lepše. (Vzdih.) Drugače bi se v ozadju videla soba, tako pa izgleda kot park, rože je pa uporabila, da je prekrila fotoaparata« (Julija, 2013). Iz teh besed gre uganiti, tudi kaj lahko pomeni predhodno omenjena neznana temna oblika na sliki – črka U, ilustrirana, da prekrije leseni okvir ogledala. Če slednje priča o trudu in iznajdljivosti, ki sta bila vložena v izdelavo te fotografije, pa meče tudi določene asociacije na osebo na fotografiji. V aplikaciji na mojo zadnjo tezo tega sklopa, fotografija ne le določa, kako se ljudje samodefinirajo glede na osebe na fotografijah, temveč tudi determinira identiteto ljudi na fotografijah – še posebej, če so slednji že pokojni. Kot o tem piše Halbwachs (2001, 79), ko ljubljenskih oseb ni več med živimi, se pogled še živečih kot nikoli za časa življenja osredotoči na njihovo podobo, iluzorno se fiksira, saj končnost, ki jo konotira smrt, daje ljudem občutek, da se ne spreminja več. A dejansko se identiteta razdrobi in razprši, saj vsak posameznik, ki čuti v odnosu do pokojnika, slednjega doživlja drugače in nič manj spremenljivo.

Intervjuvanka je tako v nadaljevanju povedala: »Meni se je vedno zdela kot umetniška duša. Zelo rada je prepevala in plesala, najraje pa risala. Pa seveda moraš biti romantik, da greš fantu tako fotografijo naredit« (Julija, 2013). Te besede kažejo vpliv fotografije na doživljanje osebe – intervjuvanka je namreč sama izpostavila svojo pokojno babico kot umetniško in romantično. Seveda to ne pomeni, da dekleta na sliki ni bilo takšno tudi v dejanskosti, vsekakor pa pokaže na določeno pomensko investicijo intervjuvanke v to zaznavo akterke. Torej investicijo, ki jo kot ključno v procesu artikulacije identitete izpostavlja Hall (1996, 6), vendar ne neposredno med gledalcem in subjektom pogleda – fotografijo, temveč posredno med gledalcem in fantazijo, ki jo fotografija kot vizualna reprezentacija evocira prek spomina. Intervjuvanka namreč ni govorila le o umetniških podvigih svoje prednice, ki ji jih implicira fotografija, temveč tudi o sebi in svojem hobiju fotografiranja kot o nadaljevanju te umetniške družinske preteklosti. Prek intimne vezi, implicirane v naraciji, vezane na voajerski pogled, fotografija ustvarja potentno, že skoraj seksualno-fetišistično kombinacijo, ki ne dopušča dvoma ali izjem.

Če povzamem, fotografija svoje gledišče zamika v čas, v katerem je nastala, vstopa v proces konstrukcije identitete tako akterjev kot gledalcev, bodisi kot čustveno investirana lastnina bodisi kot katalizator fantazij, in če ne drugače, prek evokacije specifičnih spominov, ki so vedno predmet samodefinicije. Pri tem deluje kot sidrišče, ki usmerja misli, sklepe pričakovanja svojega občinstva, pri čemer jo ves čas omejuje kontekstualni okvir – identiteta je le končna instanca tega procesa in tista, ki vse druge točke povezuje v koherentno celoto.

6 Zaključek

Če za konec kritično povzamem glavne ugotovitve tega dela, sta bili tezi prvega sklopa, v katerem sem se ukvarjal s povezavo fotografij in spomina, načeloma potrjeni. Kar pomeni, da fotografija, ustvarjena selektivno, torej že sama po sebi implicira ohranitev določenih spominov nad drugimi, a kot sem pokazal tekom naloge, je pri tem blaženo nezavezujoča. Usmerja pozornost na ljudi in njihove zgodbe, ne pa nujno na dogodke same, saj bi se, če temu ne bi bilo tako, naše pomnjenje družinske preteklosti večidel sesedlo v kontinuum kičastih praznovanj življenjskih uspehov, spomini o poti, ki je pripeljala do obeleženih prelomnih trenutkov in vodila stran od njih, pa bi bili pozabljeni. Čeprav se to sklada s temeljnimi idejami Halbwachsa (2001, 48–69) o družbeni konstruiranosti spominov, njihovi inherentni selektivnosti in pogojenosti s kontekstom evokacije, vključeni primeri niso presegli stoletnega roka, ki ga je komunikativnemu spominu pripisal Assmann (1995, 127).

Spomin nanje namreč vključuje pozabljanje in obratno, kar pomeni, da človeški spomin ni arhiv z neomejenimi kapacitetami in ohranitev nekaterih spominov pomeni izbris drugih ter tudi nasprotno. Čeprav se zdi ločnica zaznane sedanjosti treh generacij družine kot določilo pozabe dokaj arbitrarna, pa ni zanemarljiva. Assmann (2008, 112) pozabljanje sicer omejuje s priznavanjem moči družbenih vezi in družbenih okvirov. Vendar fotografije navadno obeležujejo kontinuiteto prek sprememb, so negacije starega v reafirmaciji novega, zato se postavlja vprašanje, ali lahko kot takšne dovolj okrepijo družbene vezi, stabilizirajo komunikativni spomin in premostijo mejnik pozabe. Fotografije, uporabljene v tej študiji, so sicer obeležile spremembe razpotežujoč se čez več generacij družin in tudi same zamenjale več generacij lastnikov, a to ne pomeni, da študija odgovarja na zastavljeno vprašanje. Za odgovor na to bi jo bilo potrebno ponoviti z istimi respondenti čez desetletje, ko bo bil rok pozabe že presežen, ali pa poiskati lastnike še starejših fotografij.

Drugi sklop, v katerem sem bil osredotočen na fotografije kot družbeni konstrukt in konstruktor, je prav tako uvidel potrditev osrednje teze, branja fotografije kot ritualnega komunikacijskega akta, vendar pa se je skupna predstavitev fotografij izkazala kot le del širše prakse, ki med drugim vključuje tudi izmenjevanje, obdarovanje itd. Zato je potrebna aktualizacija te teze, in kar je še pomembneje, preveriti, kako razširjena je ta praksa med širšo populacijo. Če je taka živost zgodbe osrednje gonilo fotografije in evociranega spomina, onkraj njih je le podoba kot »duh« Kracauerja (1993, 630), fantazem imaginacije, ki je izgubil stik z dejanskostjo, ki ga je ustvarila, je družbenost fotografske prakse njena ozemljitev. Kot je v Cameri Lucidi ob portretu svoje pokojne matere pokazal Barthes (1982, 69), ne gre zanikati, da fotografija ustvarja široko paleto družbeno pomenov, še več, tudi sama je ustvarjena prek njih in je kot taka lahko tudi izrabljena.

Prav izrabo fotografije za kanaliziranje lažnih kontrapominov bi bilo potrebno problematizirati. Meja med prenašanjem kolektivnega spomina in izumljanjem le-tega je namreč tanka. Barthes (1982, 91) o slednjem prav prek navezave na izredni vpliv fotografije na spomine piše, da so vsi prek fotografij evocirani spomini lažni. Izumljanje zaznane preteklosti pa ni omejeno le na posamično, ampak tudi širše, na skupinsko in v postmoderni družbi podob - kulturno. Vzklic tega je nujnost *par excellence* preizpraševanje te skoraj kreacionalistične razsežnosti tako fotografije kot komunikacije nasploh, ne le na starejših primerkih, temveč na sodobnejših inkarnacijah. Postaviti izziv novim tehnologijam in spletnim družbenim omrežjem, ki kanalizirajo množino sodobne fotografije.

V zadnjem sklopu, v katerem obravnavam fotografije v prizmi teorij identitete, komplementirane z Luckmannovo (1983, 67) in Shutzovo (1973, 221) koncepcijo časovnosti, sta bili tezi longitudinalnega zamika pogleda na družino in fotografije kot gradnike identitete potrjeni. V delu ne obravnavam le identitete posameznika, temveč tudi skupine, in čeprav se slednje zdi nekoliko široko, je bila takšna dvojna osredotočenost nepogrešljiva. Kot so pokazali misleci od Halbwachsa (2001, 27) dalje, o identiteti, času in nenazadnje tudi spominu ni mogoče govoriti brez preseka obeh skrajnosti. Fotografija kot reprezentacija, čeprav nesporno ločena od časa in prostora ter še bolj pomembno od predmeta prikazanega, pogled intimno zamika prav k slednjim, zahteva, da se individuumi identificirajo glede na njih, in posledično vpliva na to, kako dojemajo sami sebe, kumulativno pa gre fotografija v tem procesu še korak dalje, saj evocira spomin in slednji je kot vedno v službi identitete.

Čeprav se je Foucaultova teorija fluidne identitete in Hallova (1996, 14) razširitev le-te povsem skladala z osrednjimi idejami tega besedila, žal ni ponudila dokončnega odgovora o tem, kako objekt, kot je fotografija, interpelira subjekt gledalca onkraj dejstva, da fotografija že vsebuje nespremenljive interpretativne sheme. Pri tem pa, kot sem izpostavil že v samem začetku tega dela, ne učinkuje na vse subjekte enako – prek distanciranega pogleda amaterskega semiotika, nereflektiranega, a poglobljenega v naracije, ali kombinacije teh skrajnosti, ki skupaj sidrajo mnometično na materialno, pretaka družbeno v individualno, briše meje med imaginarnim in realnim, predpisano pa spreminja v zeleno. V luči tega je tudi to delo le metafora soočenja poskusov razumevanja fotografije od semiotičnih analiz do polstrukturiranih intervjujev. Za nadaljnjo raziskovanje bi bila potrebna še večja elaboracija te distinkcije in posledičen vpliv fotografije tako na identiteto posameznika kot tudi skupine.

Če izluščim bistvo teh zaključnih besed in obenem ponudim nekaj misli, je bila ta široka, a zgoščena kvalitativna študija, namenjena predvsem osmišljanju in povezavi pojmov kolektivnega spomina, identitete in fotografije v vsej svoji družbenosti. Smoter produkcije znanj je bil s tem izpolnjen, saj so bile vse teze pričakovano potrjene in se obenem izkazale za ploden vir izjem in odstopanj ter tako zastavile še več vprašanj, kot so jih odgovorile. Zaradi usmeritve preučevanja na staro, družinsko fotografijo in s tem na omejeno skupino varuhov le-te, bi seveda posploševanje mojih trditev mejilo na totalistično pohujšanje. A kot sem pokazal tekom tega pregleda, lahko delo z nekaj aktualizacije odpira številne poti nadaljnjega raziskovanja. Sidrišča spomina, družbe in identitete namreč niso omejena le na to, kar je balzamirano vizualno, oralno ali celo auralno, temveč se utelešajo v različnih kombinacijah le-tega. Le znanje o preteklosti lahko ponudi odgovore za sedanost in prihodnost.

7 Literatura

1. Assmann, Aleida. 1993. Exkarnation: Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift. V *Raum und Verfahren: Interventionen 2*, ur. Jörg Huber in Alois Martin Müller, 133–157. Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
2. --- 2008. Canon and Archive. V *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ur. Astrid Erll in Ansgar Nnning, 97–107. Berlin, New York: de Gruyter.
3. Assmann, Jan in John Czaplicka. 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* (65): 125–133.
4. Assmann, Jan. 2008. Communicative and Cultural Memory. V *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ur. Astrid Erll in Ansgar Nünning, 109–118. Berlin, New York: de Gruyter.
5. Adorno, W. Theodor. 1997. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
6. --- 2009. *Ästhetik (1958/59), Nachgelassene Schriften, Vorlesungen*, Band 3. Frankfurt: Suhrkamp.
7. Barthes, Roland. 1977. The photographic message. V *Image, Music, Text*. ur. Stephen Heath, 15–31. New York: Hill and Wang.
8. --- 1982. *Camera Lucinda Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
9. Baudrillard, Jean. 1993. *Symbolic Exchange and Death*. Thousand Oaks: SAGE.
10. --- 1994. *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press.
11. Benjamin, Walter. 2007. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. V *Illuminations*, ur. H. Arendt, 217–252. New York: Schocken Books.
12. --- 1979. A small history of photography. V *One—Way Street and Other Writings*, ur. Jephcott and Kingsley Shorter, 240–257. Thetford, Norfolk: Lowe & Brydone Printers Limited.
13. Berger, John. 2009. *About looking*. London: Bloomsbury Publishing.
14. --- in Jean Mohr. 1982. *Another Way of Telling*. New York: Pantheon Books.
15. Bergson, Henri. 2001. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. New York: Dover Publications.
16. Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
17. --- 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

18. --- 1986. The forms of capital. V *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ur. John G. Richardson, 241–258. New York: Greenwood.
19. --- 2005. The social definition of photography. V *Visual culture: The reader*, ur. Jessica Evans in Stuart Hall, 162–181. Thousand Oaks: SAGE.
20. Burgin, Victor. 1982. Looking at photographs. *Thinking Photography* 1 (2): 142–153.
21. Cicero. 1970. *Cicero on oratory and orators*. Carbondale: Southern Illinois Press.
22. Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot versions of life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
23. Cowie, Elizabeth. 2005. Fantasia. V *Visual culture: The reader*, ur. Jessica Evans in Stuart Hall, 356–369. Thousand Oaks: SAGE.
24. Durkheim, Émile. 1997. *The division of labor in society*. New York: Free Press.
25. --- in Marcel Mauss. 1967. *Primitive classification*. New York: University of Chicago Press.
26. Fenichel, Otto. 2005. The scopophilic instinct and identification. V *Visual culture: The reader*, ur. Jessica Evans in Stuart Hall, 327–339. Thousand Oaks: SAGE.
27. Fiske, John. 1986. Television: polysemy and popularity. *Critical Studies in Mass* 3 (4): 391–408.
28. Foucault, Michel. 1977. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. New York: Cornell University Press.
29. --- 1997. Technologies of the self. *Ethics: Subjectivity and Truth: Essential Works of Foucault* (1): 222–251.
30. --- 2004. *Nadzorovanje in kaznovanje. Nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina.
31. --- 2008. Red diskurza. V *Vednost-oblast-subjekt*, ur. Mladen Dolar, 7–37. Ljubljana: Krtina.
32. Frazer, G. James. 2001. *Zlata veja: Raziskave magije in religije*. Ljubljana: Nova revija.
33. Freud, Sigmund. 1962. *Three essays on the theory of sexuality*. New York: Basic Books.
34. Halbwachs, Maurice. 2001. *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia Humanitas.
35. Haldrup, Michael in Jonas Larsen. 2003. The family gaze. *Tourist studies* 3 (1): 23–45.
36. Hall, Stuart. 1990. Cultural identity and Diaspora. V *Identity: Community, Culture, Difference*, ur. J. Rutherford, 222–237. London: Lawrence and Wishart.
37. --- 1996. Introduction: Who Needs »Identity«? V *Questions of Cultural Identity*, ur. Stuart Hall in Paul Du Gay, 1–17. London: SAGE.
38. Hardt, Hanno. 2000. *In the Company of Media: Cultural Constructions of Communication, 1920s-1930s*. Boulder: Westview Press.
39. --- 2004. *Myths for the Masses An Essay on Mass Communication*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

40. Holland, Patricia. 1997. 'Sweet it is to scan ...': Personal Photographs and Popular Photography. V *Photography: A Critical Introduction*, ur. Liz Wells, 103–150. London: Routledge.
41. Ivo. 2013. *Vozna karta in osebna izkaznica*. Ljubljana, 23. marec.
42. James, William. 1890. *Principles of Psychology*. London: Macmillan.
43. Julija. 2013. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 13. marec.
44. --- 2013. *Štiri sestre*. Ljubljana, 13. marec.
45. --- 2013. *Osebni portret in hrbtna stran foto-kartice z žigom fotografa*. Ljubljana, 13. marec.
46. --- 2013. *Barvana foto-kartica z besedilom in žigom Kraljevine SHS*. Ljubljana, 13. marec.
47. Kambič, Mirko, Kovič Brane in Peter Krečič. 1989. *150 let fotografije na Slovenskem*. Ljubljana: Mestna galerija.
48. Keenen, Catherine. 1988. On the Relationship between Personal Photography and individual memory. *History of Photography* (22): 60–64.
49. Kellner, Douglas. 1992. Popular culture and continuum of postmodern identities. V *Modernity and Identity*, ur. Scott Lash in Jonathan Friedman, 115–130. Oxford : Blackwell.
50. Kracauer, Siegfried in Thomas Y. Levin. Photography. 1993. *Critical Inquiry* 19 (3): 421–436.
51. Lash Scott in Jonathan Friedman. 1992. Introduction: subjectivity and modernity's Other. V *Modernity and Identity*, ur. Scott Lash in Jonathan Friedman, 1–30. Oxford: Blackwell.
52. Lipsitz, George. 1990. *Time Passages: Collective Memory and American Culture*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
53. Luckmann, Thomas. 1983. Remarks on personal identity: Inner, social and historical time. V *Identity: Personal and Socio-Cultural. A symposium*, ur. Anita, Jacobson-Widding, 67–91. Uppsala: Almqvist & Wikse.
54. Marta. 2013. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 30. marec.
55. --- 2013. *Rojstnodnevna fotografija in posvetilo*. Ljubljana, 30. marec.
56. --- 2013. *Maturantska fotografija*. Ljubljana, 30. marec.
57. --- 2013. *Birma*. Ljubljana, 30. marec.
58. Mauss, Marcel 1967. *The Gift Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. New York: Norton & Company Inc.
59. Meinhof, H. Ulrike in Dariusz Galasinski. 2000. Photography, Memory, and the Construction of Identities on the Former East-West German Border. *Discourse Studies* 2 (3): 323–353.
60. Modell, Judith in John Hinshaw. 2005. Male work and Millwork. Memory and gender in Homestead Pennsylvania. V *Gender and Memory*, ur. Leydesdorff, Selma Luisa Passerini in Paul Richard Thompson, 133–150. London: Transaction Publishers.

61. Nada. 2013. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 13. april.
62. --- 2013. *Deklici*. Ljubljana, 13. april.
63. --- 2013. *Fotografija bratov in hrbtna stran foto-kartice z žigom fotografa*. Ljubljana, 13. april.
64. --- 2013. *Fotografija družine*. Ljubljana, 13. april.
65. Nora, Pierre. 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* (26): 7–25.
66. Plato. 1892. Parmenides. V *Dialogues, vol. 4 - Parmenides, Theaetetus, Sophist, Statesman, Philebus*, ur. Benjamin Jowett, 5–98. Oxford: Oxford University Press.
67. Quintilian. 1958. *Institutio Oratoria, Vol 4*. Cambridge: Harvard University Press.
68. Ruchatz, Jens. 2004. Fotografische Gedächtnisse: Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. V *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität—Historizität—Kulturspezifität*, ur. Astrid Erll in Ansgar Nünning, 83–105. Berlin: de Gruyter.
69. Rose, Gillian. 2001. *Visual methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.
70. Rook, W. Dennis. 1985. The Ritual Dimension of Consumer Behavior. *Journal of Consumer Research* 12 (3): 251–264.
71. Rothenbuhler W. Eric. 1998. *Ritual communication: From Everyday Conversation to Mediated Ceremony*. Thousand Oaks: SAGE.
72. Said, Edward. 1995. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Harmondsworth: Penguin Books.
73. Schutz, Alfred. 1973. On Multiple Realities. V *Collected Papers. Vol. 1. The Problem of Social Reality*, ur. Maurice Natanson, 207–259. The Hague: Martinus Nijhoff.
74. Sontag, Susan. 1977. "In Plato's Cave." *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
75. Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Pres.

Priloge

Priloga A: Transkript intervjuja – Julija, 40 let

Povejte mi kaj o vaši prvi fotografiji.

To je slika moje babice in njenih sester. Jaz se je spomnim kot majhne, postavne, dobrovoljne ženske. Ko sem bila še otrok, je hodila k nam domov in me pazila in kuhala kosila. Na tej sliki je mogla biti stara šele kakšnih osemnajst let. Kar mi je povedla, je bilo to v Tivoliju, enkrat poleti leta 1924, sedem, šest let po tem, ko se je s sestrami in staršema preselila iz Dortmunda v Ljubljano. Kdo jih je slikal, ne vem, tega mi nikoli ni povedala. Mogoče je bil pradedek, ker je nekoč pravila, da je imel fotoaparat doma, eno tako starinsko zadevo s črno zaveso, ampak ne vem, katere od fotografij je posnel sam in katere so zanje naredili drugi.

Kako zaznavate čas, v katerem je bila fotografija posneta?

Boljši. Zdi se mi, da je bilo takrat manj laži in hinavščine kot danes. Ne vem, včasih se mi zdi, kot da tudi jaz pripadam temu drugemu času.

Ali mi lahko poveste še kaj o osebah na fotografiji?

Na skrajni desni je Marija, moja babica. Srednja, po imenu Reska, je tudi imela družino v Sloveniji, mi je pa kot majhni deklici delovala kot teta Pehta. Lili na skrajni levi se je preselila v Trst in poročila Italijana. Najmlajša, edina še živa, Slavka pa je na Hrvaškem. Jaz jih nisem dobro poznala, razen babi in Reske, ki je pogosto prišla k nam na obisk. Mlajše so le redko prišle na obisk, starejše pa so bile izpred mojega časa, tako da vem samo to, kar mi je o njih povedala babica. Slavko so imeli vsi radi, ker je bila najmlajša in so jo kar sestre vzgajale, ker je bila prababica takrat že v letih. Babica se je tudi zelo dobro razumela z Lili, z Resko pa ne. Je pravila, da je bila možata in je rada počela moška dela, popravljala avtomobile in podobno.

Glede na to, da ste fotografijo izpostavili kot staro in iz časa, ko se še niste rodili, ali se vam zdi, da je družina, kot je obstajala pred vašim rojstvom, drugačna kot družina po njem?

Ne, kje pa.

Torej osebe na tej fotografiji razumete kot del vaše družine?

Seveda, babico in staro teto Rozo gotovo, saj smo se pogosto videle, ostalih mogoče ne vidim kot ožje in tudi njihove otroke in vnuke ne, ker se ne slišimo pogosto, so pa vseeno del moje družine, saj smo ista kri.

Ali mi lahko razložite to vaše občutenje?

Mislim, to, da če teh ljudi ne bi bilo, tudi mene ne bi bilo, njihova zgodba je moja zgodba.

Na tej fotografiji sem opazil, da je podoba vaše babice porisana. Ali morda veste zakaj?

(Smeh.) Ja, to je njeno delo. Mislim, da je enkrat pravila, da ji oče ni dovolil, da bi se za slikanje našminkala, potem je pa sama porisala. To je rada počela, še več fotografij je imela tako porisanih in tudi pobarvanih.

Je še kdo iz družine, ki ga ni na fotografiji?

Manjkata še Franci in Bartolomej. Ne vem, zakaj Francija ni, Bartolomej pa je bil takrat v Dortmundu. Kasneje se je preselil v Aachen, kjer je postal oficir nemškega Luftwaffeja. On je naredil strojno in je pilotiral vse, kar so mu rekli, bombnike, hrano in zdravila. Se spomnim tudi njegove fotografije, ko je v polni uniformi slikan pred letalom. Drugače je bilo pa vsega skupaj deset otrok. Ker je bila po koncu prve svetovne vojne Nemčija zelo obubožana, je pradedek ugotovil, da se nekaj premoženja še da rešiti. Ker je bil on izvirno Gorenjec, se je odločil, da se z družino odpravi na jug. Dve – ne – eden je dol ostal, Bartolomej, Jožef, Franci, Marija, Lizi, Reska, Slavka. Trije, Polonija, Rudolf in Anamarija so umrli, ker so bili bolni, a ni bilo pravih zdravil in so dol pokopni v Dortmundu. To je šest, šest se jih je pa vrnilo domov, s tem da je Bartolomej bil polnoleten in je mogel ostati zaradi naborništva.

Vam je babica povedala, zakaj je bila fotografija posneta?

Ja, je. Zato, da so jo Bartolomeju v Nemčijo poslali. Dve taki sliki so naredili. Vem, da so Bartolomeju eno poslali, da bi pokazali, kako so se spremenili in da bi lažje ohranili stik. Samo jaz ne vem, kaj se je s tisto drugo potem zgodilo, ker je imel Bartolomej kar burno življenje in je bila verjetno uničena.

Ali mi lahko poveste še kaj več o tem, kar vam je povedala babica?

Babica je pravila, da je imel v Aachenu stanovanje in ženo in sina, ampak so med drugo vojno celo mesto zbombardirali Američani, njega so pa so sestrelili in zajeli Angleži in Francozi,

tako da je večino vojne preživel v nekem francoskem taborišču. Po vojni pa je tudi tam ostal, ker se je poročil z neko francosko medicinsko sestro. Babica ga je sicer poiskala prek rdečega križa in sta si dopisovala, ampak v tistem času Jugoslavije je bila močna cenzura, pošta je tudi po mesec zaostajala in vedno je bilo kaj sumljivega odprto.

Mi lahko opišete, kako ste prvič slišali to zgodbo?

To je bilo tako. Ker sem bila kot majhna deklica zelo neješč otrok, je moja babica vedno pripovedovala nove in nove zgodbe in basni, zato da me je pripravila, da sem pojedla hrano. Ker pa je teh zgodbic enkrat zmanjkalo, je začela govoriti zgodbe iz resničnega življenja in še zraven me je učila nemščine. Vedno je začela: »Veš, Julija, jaz se nisem rodila tukaj v Jugoslaviji, jaz sem se rodila v Nemčiji v Dortmundu, enem najlepših mest. In tam smo imeli mi gostilno.« Tako je rekla in čisto zares.

Ali se spomnite, da bi vaša babica, ko je pripovedovala zgodbe, kdaj ob tem pokazala tudi fotografije?

Ja, nekajkrat jih je res. So pa lahko bile te zgodbe zelo razburljive. Samo ona jih je imela res veliko še starejših slik, kot jih imam jaz danes. Leta 85 se je mogla preseliti in takrat jih je žal večino izgubila, tako da se je ohranilo samo to, kar je tukaj. Saj neke fotografije je imel že moj oče, nekaj od teh, ki se jih spomnim, da jih je imela, smo pa pridobili, ampak ne vse. Te najstarejše imam zdaj posebej v pisemski ovojnici.

Ali mi lahko zaupate še kakšno od teh zgodb?

Ja, eno tako razburljivo je vedno ob tej fotografiji pripovedovala, da mi je lahko pokazala obraze vpletenih. Dogajalo se je pa v gostilni, ki jo je imel pradedek. Tam so se vedno zbirali čudni pijanci in eden od njih, imenovan Frakel, se je enkrat, tik preden je pradedek zvečer zapiral gostilno, malo izgubil. Namesto da bi šel proti domu, se je zavlekel v prostore, kjer so imeli sobe družinski člani. No, nekako mu se je uspelo zavleči pod eno od postelj v sobi, kjer sta spali babica in njena sestra Lili. Zvečer, ko sta šli spat, je čez nekaj časa slišala Frakljevo smrčanje in ker je mislila, da ji Lili nagaja, se je sprehodila do njene postelje in jo začela stresati. Lili ji je rekla, naj da mir, Frakelj, ki je pa tudi hotel mir, pa jo je zagrabil za nogo, ona pa zavraščala, Lili pa še bolj. In ker so naenkrat vsi vreščali, je pritekel v sobo oče s sinovi in so Fraklja z metlo zbezali izpod postelje in ga vrgli iz hiše.

Se ob tej fotografiji spomnite še česa?

Mislim, vem veliko o družini, pa še več takih zgodb.

Prav, potem pa si ogledjva vašo drugo fotografijo. Kaj mi lahko poveste o tej?

O sami fotografiji ne vem veliko. To je moja prateta Lili. Na tej sliki je že na pragu polnoletnosti. Kakor mi je znano, je bilo to posneto v enem fotografskem studiu v Ljubljani leta 1920, kaj več kot to pa ne vem. Starši mi o njej niso veliko povedali, bolj samo na način: »Oseba na sliki je teta Lili.« In to je to.

Ali mi lahko poveste še kaj več o vaši teti?

Mislim, ne vem, s teto nisem imela veliko stikov, ker je živela v Italiji. Babica je povedala samo zgodbo o tem, kako je šla v Italijo in kako se je tridesetega leta poročila z Marcelom. Potem sta pa prišla fašizem in vojna in si niso več dopisovali. So bili na drugačnih straneh.

Ali mi lahko obnovite to zgodbo?

Ja, ni kaj, Lili je svojega moža Marcela spoznala tam okrog leta 1929, ne vem sicer, kje, ampak zaljubila sta se in v enem letu poročila in odpeljala v Trst, kjer so imeli njegovi starši slaščičarno in kavarno. Tam sta imela dva otroka, puncu Lizeto in Londi. Z njima dvema se tudi nisem dobro poznala, ker sta enakih let kot moj oče. Londi je imela dva otroka, sina Sandra in hčerko Cristino. S tema dvema sem se jaz družila med obiski in smo si mahali pa igrali po svoje. Saj se sploh nismo razumeli, samo s kretnjami malo.

In kako se spomnite vaše tete s teh obiskov?

Modne revije, modna oblačila, ena taka fina dama. Saj pravim, takrat sem bila še premlada in so me druge stvari bolj zanimale.

Če bi se primerjali z vašo teto, ali opazate kakšne podobnosti ali razlike?

Kakor se je jaz spomnim, si nisva prav nič podobni. Ona je pač bila iz čisto drugega časa in sveta kot jaz.

Ali mi lahko še kaj več poveste o tem, zakaj je vaša teta naredila ta portret?

Verjetno zato, ker se je hotela slikati. Se mi je vedno zdela nekoliko samosvoja in si težko predstavljam, da bi bilo kako drugače.

Se spomnite še česa v zvezi s to fotografijo?

Da se je malo pokazala in da je imela še za spomin, kako je izgledala. Pa mislim, da je tudi malo igrala na družinsko preteklost.

Kako to mislite?

Saj midva sva zmenjena za anonimnost?

Vsekakor, nikar se ne bojte, saj sva se že na začetku dogovorila.

Sej se ne bojim. Gre samo zato, da je bilo takšno in drugačno slikanje v družini od prej, to je pač zgodovina. Babica je imela nekaj zelo starih slik doma, celo en star portret. Je pa bilo po vojni več vlomov k njej in k nam in so stvari kar lepo izpuhtele. Še jaz sem enkrat dobila ena dva nepovabljena v stanovanju. No, na koncu je ostalo samo nekaj zlatnine in porcelana in eno tihožitje. Saj če vas zanima, vam ga lahko na koncu pokažem.

Najlepša hvala, si bom ogledal po koncu intervjuja. Se ni treba ustavljati, kar nadaljujte z vašo zgodbo.

Kje sem že ostala, hm, ja. Drugače je pa bila ta veja včasih zelo bogata, ampak so iz generacije v generacijo izgubljali svoje premoženje, dokler ni ostalo skoraj nič. Linija je drugače segala več stoletij v preteklost. Najzgodnejši predniki so bili plemenita gospoda na Tirolskem. Smo imeli grb in vse, kar spada zraven, samo smo po selitvi morali spremeniti priimek, ga posloveniti. In, in mislila sem, ker je Lili pač to vedela, se je šla tako malo portretirati.

Ste tudi to fotografijo podedovali z drugimi predmeti vaše babice?

Ne, te ne, ta je od Lili in ona jo je prinesla. Lili je prišla na obisk leta 70. Se spomnim, da je bila lepo napravljena, vse po zadnji modi. Pa darila, čigumiji, čokolada, kavbojke. Ona je znala slovensko, njena družina pa ne, tako da sta govorila ona in moj oče o tem, kako se je življenje spremenilo. Ko se je tako gledalo albume, je vedno dobila kakšno sliko, ki ji je kaj pomenila in v zameno dala kakšno svojo.

Ali bi lahko to izmenjevanje podrobneje opisali?

Ja, sicer otroci takrat nismo bili veliko zraven, ker smo se raje med seboj igrali. Kar se spomnim, je bilo enkrat na morju v Fiesi, ko je bila tam cela družina, vključno z babico, Lili in Resko, samo Slavka je manjkala. No, takrat so gledali albume in govorili, kdo je na sliki in kaj je le-ta pomenila, še posebej če so bila kakšna posvetila gor, pesmice in kakšna pisma.

Potem pa vedno kdo ni hotel spustiti iz rok in so ostali rekli: »Na, kar vzemi, saj je tvoje.« Recimo od praprababice je bila še ena zelo stara in lepa slika, kjer je imela od zadaj posvetilo, in Lili jo je tako dobila kot darilo.

Ali mi lahko poveste, kako ste vi občutili to izmenjavo fotografij?

Meni se je kot otroku vse skupaj zdelo res trapasto, ampak zdaj vem, da je bilo tako prav. Saj se je videlo, komu kaj veliko pomeni, tudi če nisem vsega razumela. Pa tudi nismo kar nekaj fotografij tako dobili.

Kako bi opisali vašo družino?

(Smeh.) Kaj je za opisati? Stari smo, stari, in veliko nas je.

Vas ta fotografija spomni še na kaj?

Ne, o tej ne vem veliko.

No, potem pa pogledjva še vašo tretjo fotografijo. Povejte mi kaj več o tej.

Ja, na tej fotografiji je moja babica, je pa ta fotografija nekaj posebnega, ker je bila kot pismo poslana njenemu fantu, mojemu pradedku Vinkotu, kot se vidi tudi na zadnji strani.

Ali mi lahko zaupate, kako je bila fotografija narejena?

Ko je bila še živa, mi je enkrat povedala, da se je fotografirala v ogledalu, potem pa sliko prerisala, da je bilo videti lepše. (Vzdih.) Drugače bi se v ozadju videla soba, tako pa izgleda kot park, rože je pa uporabila, da je prekrila fotoaparata. Kdaj ne vem točno, nekje okrog 1930. leta. To je bilo malo po tem, ko sta se spoznala. Ja, babica mi je pravila o tem. Spoznala sta se na plesu. Z Lili sta šli plesat v hotel Lev v eno plesno dvorano, zdaj ne vem, če je še. To je bil takrat najbolj nobel hotel v Ljubljani. No, tam ga je takoj opazila, ker je znal zelo lepo plesati in naslednjič jo je povabil na tortico in sok tudi v hotel Lev, v slaščičarno. Potem sta se še večkrat videvala in tako je bilo eno leto. V tem času sta si napisala več pisem, tako kot zdaj, ko take stvari pišete preko sms-ov in e-majlov, in to je eno od njih. Čez eno let sta se poročila. Malo kasneje se je rodil moj oče, čez dve leti pa še stric. Pa nekaj časa so imeli še psa, Diano, tako veliko črno nemško dogo. S to so bili šele problemi, samo ne bi o tem, so preveč neverjetni.

Ne, ne, vi kar povejte.

Ja no, domov jo je pa privedel moj oče. Babica se je kar jezila nanj, ker to ni bila majhna žival in se jo je kar bala. Joj, s to so bili problemi. Enkrat jo je peljal v Tivoli na tisto trato, kjer se igrajo psi, in se je tam igrala ena majhna deklica. Je čepela in nabirala rože, njena oče in mama pa nista bila pozorna. No, Diana je nekako mislila, da je otrok kakšna žival ali pa žoga, in se zapodila za njo, da jo zagrabi. Oče je v zadnjem trenutku videl, kaj se dogaja, in je zavpil: »Diana, stoj, deklica je, ni žoga, stoj!« In je tako zabremzala, da se je kar v zemljo zarila, takoj za deklico. Otroci in starši pa sploh niso vedeli, kaj se je skoraj zgodilo. Pa to še ni vse. Enkrat drugič je psica zbolela z glistami, moj oče kot otrok pa jo je hotel pozdraviti na skrivaj, da ne bi psice dali stran. Je kar roko dal v gobec in jih vlekel ven, mamo pa naplahtal, da ima njegov prijatelj gliste in da rabi recept za domačo lekarno in tako jo je celo pozdravil s česnom in še nečim, ampak na koncu je pa res mogla iti stran, ker je postala enostavno prevelika. In potem so bili samo še štirje, ona, otroka in dedek.

Pravite, da vam je to zgodbo zaupala babica. Ali se spomnite, da bi vam ob tem, ko vam je pripovedovala zgodbe, pokazala tudi fotografije?

Ja, je, no, v bistvu je bilo obratno. Ona jih je enkrat gledala, mene pa je zanimalo, kaj gleda. Videla sem, da so njene fotografije, in me je zanimalo, kdo so ljudje na njih in kako so povezani z njo in mano, in je pokazala in povedala. Pa saj z dedom je bilo isto. On je tudi imel nekaj izbranih slik, ob katerih je postal ves nostalgičen.

Bi mi lahko povedali kaj več o vašem dedu?

On je delal v tovarni. Je bil kot en mojster, pod sabo je imel pa vajence. Oni so nekaj oblikovali z bakrom in nikljem, kovinami. Jaz nikoli nisem izvedela, kaj so kovali v tej tovarni niti katera je bila. Vem pa, da je izdelal tudi en nožek, ki ga je podaril moji babici z njenim imenom. In tega je tudi potem, ko sta že oba umrla, moj oče doma hranil. Drugače pa, kakor se jaz spomnim zgodb o njem, je bil razgrajč.

Mi lahko zaupate katero od zgodb o vašem dedu?

Zelo hitro se je razburil in ni prenašal oblasti. Po drugi svetovni vojni je bil zato celo zaprt. Enkrat se ga je malo preveč napil in je po eni gostilni razgrajal. Tam notri so bili pa ravno tako napiti partizani. No, njihov komandant je mislil, da samo oni lahko razgrajajo, dedek pa se s tem ni strinjal in sta se ko dva petelina med sabo počila. Komandant, partizan kot partizan, je potegnil puško, ker je mislil, da bo s tem deda prestrašil, ta je pa ponorel, partizanu spulil puško iz rok in ga zbil po tleh. Takrat pa se je sprožila puška in jo je partizan dobil v nogo,

partizan pa je tudi streljal in deda zadel v nogo in potem sta bila oba obstreljena. Saj deda ga ni nalašč. Pač je bil pijan in se mu je puška sprožila, ampak deda je imel potem celo življenje s tisto nogo probleme.

Vam je tudi to zgodbo zaupala vaša babica ob kateri vaši fotografiji?

Ne, ne to mi ni povedala ona. Je povedal dedek, ko sem ga enkrat vprašala, zakaj tako čudno hodi.

Ali mi lahko poveste še kaj več o svoji babici?

Meni se je vedno zdela kot umetniška duša. Zelo rada je prepevala in plesala, najraje pa risala. Pa seveda moraš biti romantik, da greš fantu tako fotografijo naredit. Kot otrok je igrala klavir. So ga imeli doma. Potem kasneje, ko je odrasla, se ni več mogla s tem ukvarjati in je mogla pomagati v očetovi gostilni, dokler se ni začela druga svetovna in je tudi ta propadla, potem pa je delala samo še kot gospodinja doma. Takrat je pa začela risati. Risala je razne akvarele, ampak samo za sebe, da jih je na steno pribila in gledala. Takrat so bile te stvari moderne, da so visele na stenah, mož ji je pa prinesel domov lesene okvirje in podlago in vse skupaj sestavil. Tudi jaz se nekoliko ukvarjam z umetnostjo. V svoji družini sem vedno fotografirala in urejala albume, tako da sva čisto isti.

Lahko ta vaš občutek razložite? V čem vidite podobnosti in razlike med vama?

Kot sem že rekla, umetnost imam v krvi. Mogoče ne rišem kot moja babica, ampak imam enako dobre oči in občutek za podrobnosti. Pri fotografiji moraš biti še bolj pozoren na to, ker film je treba vedno nov dokupiti in razvijati, in če ob napačnem trenutku pritisneš, je slika zanič. Babica je pa svoje risanje lahko tudi popravila, če je kaj naredila narobe.

Bi lahko opisali, kako vidite samo sebe?

Saj sem že veliko povedala o sebi skozi intervju. Težko bi še kaj več povedala.

Prav. Pa se ob fotografiji spomnite še česa?

(Smeh.) No, saj zdaj sem pa že povedala čisto vse. Kaj pa bi se še lahko spomnila.

Priloga B: Transkript intervjuja – Marta, 55 let

Povejte mi kaj o vaši prvi fotografiji.

To je Ilonka, tretji otrok od očetove tete Angele in njenega moža Marjana. Rodila se jima je 13. februarja 1946. Jaz je nisem poznala in njunih otrok tudi ne, ker so po pripovedovanju očeta Jugoslavijo zapustili leta 1946, kar je bilo veliko pred mojim rojstvom. To fotografijo so naredili za njen prvi rojstni dan. Mislim, da jo je poslal njun najstarejši sin Milan, bratranec mojega očeta, da bi njemu in mojim starim staršem pokazal, da je z njimi vse v redu.

Glede posvetila na zadnji strani se zdi, kot da je letnica ojačana. Ali mi lahko zaupate zakaj?

Ne bi vedela. Nikoli se nisem s tem ukvarjala, ste prvi na to opozorili. Kot mi je povedal oče, je datum pravilen.

Ali so vam bile skupaj s fotografijo zaupane tudi okoliščine, v katerih je bila posneta?

Vem. V nekem begunskem taborišču v Buenos Airesu. Menda je bila prva hiša malo boljša od zabojnika. Fotografijo je pa posnel kar Marjan sam.

Ali vam je oče v zvezi s to fotografijo povedal kakšno zgodbo?

Ja, o tem, kako so odšli, saj niso imeli veliko izbire. Ta je ena, ki se mu je zelo vtisnila v spomin. Njeni starši so bili pred vojno zelo bogati. Oče je imel v lasti avtodelavnico v Mostah, žena pa slaščičarno na Trubarjevi. Po vojni so jim vse podržavili in vzeli še hišo, zato so prebežali v Buenos Aires.

Mi lahko obnovite katero od zgodb, ki vam jih je ob fotografiji zaupal oče?

Angela, Marjan in njuna dva sinova Milan in Andrej so pred vojno živeli v isti hiši kot moja stara starša, oče in brat. To je bila družinska hiša, dvonadstropna. V višjem nadstropju je bilo štirisobno stanovanje, v katerem je bila Angela in njeni, v spodnjem, ki je imelo ločen vhod, pa moji stari starši. Zgodilo pa se je sredi noči 24. januarja 1946, manj kot en mesec preden se je rodila Ilonka. Vsi so spali, nakar jih je prebudilo kričanje in razbijanje na vrata zgornjega nadstropja. Bili so vojaki, ki so vdrli, oboroženi z bombami, puškami in revolverjem in so jim rekli, naj takoj zapustijo hišo in vse premičnine, da bojo deportirani in da imajo pet minut, da se pripravijo. Pred hišo je bil kamion, na katerem je bilo že naloženih še več ljudi, še ene tri družine, in so še njih naložili in so jih odpeljali. Temu je bil priča tudi moj oče, ki mu je bilo

takrat komaj štirinajst let. Nekaj mesecev kasneje so se oglasili s pismom, da so jih deportirali v Avstrijo, da so od tam odšli v Argentino in da je vse v redu.

Fotografijo ste izpostavili kot staro. Ali torej verjamete, da je družina, ki je obstajala v času le-te, drugačna kot vaša družina danes?

Ne, to bi bilo tako, kot če bi rekla, da je družina mojega hčerke neka druga družina kot moja, zame je vse isto.

Torej Ilonko in njene starše zaznavate kot del svoje družine?

Jasno da jih. Kako drugače pa naj bi jih razumela? Mislim, da si to, kar čutiš, da si del nečesa.

Mi lahko to vaše občutenje podrobneje razložite?

Pač, veš, ne znam razložiti, saj ko si otrok tudi veš, kdo sta tvoja starša, nisi tujec v lastnem domu. Saj za fotografije je isto. Veš, da so tvoja lastnina, da si povezan z njimi. Neka vez obstaja, samo ti je ne poznaš vedno.

Ali mi lahko opišete vašo družino?

Uf, kot veliko, kot razkrojeno, povsod po svetu smo.

Ali mi lahko poveste še kaj več o Marjanu in njegovi družini?

Marjan, hm. (Tišina.) Njegova družina je izvirala iz Trnovega. Bili so stara čolnarska družina. Izdelovali so čolne za prevoz po Ljubljani. On sicer ni imel nič s tem, je šel čisto v druge vode. Je bil avtomehaničar, ampak od njegovega očeta stari oče in od njega oče in vsi pred njima pa so bili. Angela je pa bila, kot sem že rekla, sestra mojega deda in starega strica. Njihov oče – moj prapradedek Andrej in njegova žena Marija sta bila kmeta, njegov oče Jernej pa sadjar. Z ženo Meto sta imela sadovnjak – jabolka in slive. Samo to je bilo z dedovanjem takrat še tako, da je oče zapustil kmetijo najstarejšemu sinu, drugi so se pa mogli znajti po svoje in tako smo sčasoma pristali v mestu. Vem, da se tudi moj stric še vedno ukvarja s kmetovanjem in ima sadovnjak. Sem tudi videla njegovo fotografijo sredi nasada. Samo on se bolj ljubiteljsko s tem ukvarja in zaradi nostalgije, ker ga spominja na deda. Sicer pa se je z zgodovino bolj ukvarjal oče. Šel je v nek arhiv in mi kot mladi puncu pokazal vsa ta imena, ampak se je, ko je umrl, vse izgubilo. Ne vem, kar izginilo je, mogoče se je stran vrglo.

Ali se spomnite, da bi vam oče, ko vam je pravil te zgodbe, pokazal tudi kakšno fotografijo?

On ni imel fotografij za tako nazaj. Te je hranila njegova mama. Potem, ko je umrla, smo jih dobili mi.

Vam je v spominu v zvezi s to fotografijo posebej ostala še kakšna zgodba?

Ja, ene se pa res spomnim, samo se tudi ta dogaja med vojno, ker, kot sem že rekla, mi to, kar se je dogajalo z njimi po vojni, ni znano. O Milanu – Marjanovemu sinu se spomnim tega, kar so skupaj z mojim očetom, njegovim bratom in še enim prijateljem doživeli med italijansko okupacijo. Oče, ki se je učil italijansko, je enkrat slišal, da se bo v zdajšnji Gramozni jami nekaj zgodilo. Ker je fante zanimalo kaj, so se ponoči poskrili po grmovju na obrobju. Proti jutru so pričakali kamion z vojaki, niso pa pričakovali, da bo z njimi pes in kaj se je zgodilo potem. Pes jih je takoj zavohal in začel lajati, stražar s povodcem pa s svetilko oprezati okoli. Na srečo jih ni videl, ampak premakniti se tudi niso upali. Takrat pa so drugi vojaki potegnili s kamiona talce, jih postrojili, potegnili puške in naenkrat so začeli padati rafali. Oče je rekel, da ni vedel, kako jim je uspelo priti domov.

Že nekajkrat ste omenili, da ste s sorodniki izgubili stik. Ali mi lahko zaupate vzrok za to?

Kaj pa vem. Vem, da so leto po pobegu kupili eno hišo in da se je Marjan malo po koncu vojne pritoževal, da je naredil napako in bi bilo bolje pobegniti na sever in ne na jug, kaj več kot to pa ne. Par let po vojni je še bil stik, potem smo se oddaljili. Nazadnje si nismo več niti dopisovali, niti za praznike ne. Vem pa, da so postali zelo uspešni. Sem enkrat rekla svojemu sinu, naj prek interneta pogleda njihova imena, in sem bila kar malo šokirana, da ima eden od Angelinih sinov – Andrej v Buenos Airesu osem hiš. Mi je kar malo neprijetno o tem govoriti, saj razumete.

No, potem pa raje preidiva na vašo drugo fotografijo. Kaj mi lahko poveste o tej?

Ta fotografija je pripadala mojemu staremu očetu, dedku Cenetu. Na njej je kot eden od fantov, ki so maturirali na Prvi državni gimnaziji v Ljubljani. To je bilo leta 1920.

Ali vam je bilo o fotografiji zaupano tudi kaj o samem vzroku za njen nastanek?

O nastanku ne vem drugega kot to, da je bilo to posneto za maturo. Meni sicer ne oče ne stari oče nista veliko povedala o tej fotografiji. Nekaj malega sta povedala starejšemu bratu, on je pa meni.

Ali mi lahko opišete, kako zaznavate čas, v katerem je fotografija nastala?

Vem to, kar sem se v dvajsetih letih naučila iz knjig. Kot sem rekla, mi o tem, kako je bilo takrat, stari oče ni povedal.

Ali mi lahko zaupate, kako ste pridobili to fotografijo?

Kot sem že rekla, je imela vse te stare fotografije spravljene stara mama. Potem, ko je umrla, pa jih je oče prinesel domov in nam jih pokazal in še kaj povedal ob njih, predvsem kdo je kdo. Bilo je kot del žalovanja, po tem pa nam jih ni več kazal. Več ali manj jih je občasno sam gledal, a če je kdo prišel zraven, je povedal kaj več o njih. Imel jih je v veliki črni škatli s pisanimi rožami, v kateri je hranil pisma svojega brata iz Avstralije in druge spominke. Drugič smo jih sami spet pogledali, ko je umrl oče. Pa ko je prišel na obisk stari stric s sinovoma in njunima družinama tudi. On je svoje prinesel, večinoma poročne, in smo jih skupaj pogledali.

Mi lahko podrobneje opišete, kako je to srečanje potekalo?

Pa čisto običajno družinsko srečanje. Skupaj smo se usedli v dnevno sobo. On je prinesel slike od svoje žene in otrok in so šle iz ene roke v druge roke, da smo si vsi lahko ogledali njihove obraze, da smo jim lahko pripisali imena, ker se dolgo nismo videli in slišali. Mislim, kar nenavadno je, ko ti kdo tako pokaže kakšno staro fotografijo, in veš, da je družinska, da so na njej tvoji sorodniki, mogoče celo tisti, ki si jih ti poznal šele, ko so bili že stari, in ti izgledajo tuje in ne veš imena. Ko pa izveš, kdo je kdo, se kar malo trapasto počutiš, da si pozabil.

Mi zaupate, kje hranite fotografijo danes?

V albumu, tam, kjer jo je imel moj oče in pred njim njegova mama in moj ded.

Ali mi lahko poveste kaj več o vašem dedu?

Cene. (Tišina.) Osnovno šolo je obiskoval tam nekje, kjer je Kajuhova, tam kjer stopiš dol z avtobusne postaje. Potem, ko je naredil gimnazijo, se je zaposlil v banki. Tukaj na sliki ga je kar težko prepoznati. Najprej sem mislila, da je ta s harmoniko, ampak to ni to. Dedek je tisti na skrajni levi od harmonikaša. Sta si zelo podobna in ker je na sredini, nekako pade v oči. Mi

je starejši brat povedal, kateri je pravi. Jaz se ga ne spomnim dosti. Vem, da je razgrajal in pil. Ko je prišel na obisk, je vedno smrdelo po cigaretih in kavi.

Če bi se primerjali z vašim dedom, ali zaznavate kakšne podobnosti ali razlike med vama?

Um, ne vem, kaj bi rekla. Sem ga bolj malo videvala. Iz tistega, kar mi je bilo povedano o njem, pa mu nisem podobna, sem bolj babici in mojemu očetu.

Ali mi lahko obnovite katero izmed zgodb, ki se jih spomnite o vašem dedu?

Ja, imam eno zgodbo o meni in mojih starih starših, sam je malo dolga.

Vi si kar vzemite čas.

No, prav. Ko sem bila majhna, me je stara mama včasih pazila. Kot sem že rekla, je stari oče pil in takrat ni bil ravno prijeten. Babi je vedno, ko me je pazila, vrgla karte na mizo in rekla: »Bom videla, če bo spet razgrajal.« Štirikrat jih je vrgla od kralja do buba, od cene do zime, štirikrat po sedem v vrsto in če se ni izšlo, potem je bilo slabo. Ne vem, kje se je tega naučila, ampak njej je to šlo. In enkrat je tako šlogala in je rekla: »Boš videla, Marta, danes bo spet pijan.« Ker pa je mogla domov in me ni smela pustiti same v stanovanju od staršev, ker sem bila premajhna, sva šli k njima na dom. Odprla je vrata, stopili sva v predprostor, potem je bila naprej kuhinja, potem pa ga je videla. No, sva ga videli. Tam je bil dedek in razgrajal na ves glas in flašo je imel v roki. Ona se je ustrašila in pobegnila v dnevno sobo, mene – triletnega otroka pa kar tam pustila. Saj je vedla, da otroku ne bo nič naredil. Je bil toliko pijan, da sploh ni vedel, da sem v sobi, ampak meni je bilo grozno. Tam se je opotekal okoli in razbijal po vratih od dneвне sobe, ker ni mogel noter. Tam je bila še ena stara »gredenca« s predali in priborom. Ker se je tako razburil, je kar predal z eno roko ven potegnil. Potem se je pa ves utrujen sesedel pred vhodna vrata, jaz sem bila pa izgubljena v tisti jedilnici in čakala, kje je oče, da me pride iskat. In potem je le prišel, ampak štos je bil, da je dedek pijan ležal na tleh pred vhodnimi vrati, oče pa zato ni mogel odpreti. Ni mogel not, babica pa se je kar naprej skrivala v dnevni sobi. Potem je pa oče začel pred vrati vpiti, naj odpre, da me odpelje domov. In ga je ubogal, je vstal, da je oče odprl vrata. Jaz sem ravno prišla do izhoda. Oče me je za roko zagrabil, da me odpelje ven, takrat se je pa deda šele zavedal, da sem tam, in zavpil: »Ne je vzeti!«. Za drugo roko me je zagrabil, pol sta me pa vsak na svojo stran potegnila, jaz pa sem zavpila: »Na pomoč!«. (Smeh.) Ja, tak cirkus je bil. Pol je pa stara mama prišla ven in zavpila, naj bo mir. No, in to je bilo to. Po tem nisem več marala hoditi tja.

Zdaj pa mi povejte še, če vam je kdo, morda kdo od vaših starih staršev ali staršev, povedal kakšno zgodbo ob prav tej fotografiji?

Ne, ob tej ne. Kot sem rekla, so mojemu bratu nekaj o tej govorili, jaz pa sem izvedela bolj malo.

Ali vam je bilo ob fotografiji zaupano tudi o drugih fantih s fotografije?

Ne, nič.

Potem pa pojdiva na vašo tretjo fotografijo. Kaj mi lahko poveste o tej?

Na sliki je moj oče. To je ta fant v sredini. Na desni strani je od mojega dedka brat, od očeta stric Milan, na levi pa od moje babice brat Alojz. To je bilo slikano leta 1940 za birmo mojega očeta, onadva pa sta mu bila botra.

Ali vam je bilo ob fotografiji zaupano tudi kaj več o njenem nastanku?

O tem se sicer kasneje, sploh prvih dvajset let po vojni, sploh ni smelo govoriti, ampak oče mi je povedal vse o tem. Dogajalo se je v cerkvi na tržnici, Ljubljanski stolnici. Zelo je bil ponosen, to je pač ena taka velika ceremonija kakor krst in obhajilo in dobil je tudi darila. Rekel je, da sta mu botra kupila uro, od staršev pa je dobil prvo obleko. Ko je prvič to povedal, je rekel: »Marta, da ne boš slučajno okoli govorila.« Pa saj danes ni nič drugače kot takrat. Se kar naprej stvari pogrevajo. Sem ravno zadnjič v časopisu brala, kakšni spori so samo okrog vrnitve enega pokojnega škofa v Slovenijo. Kaj češ, tako pač je.

Ali mi lahko opišete, kako ste prvič izvedeli za to zgodbo?

(Tišina.) Em, prvič sem jo izvedla, ja, prvič je povedal, ko sem bila stara osem let. Takrat, ko je dedek umrl. Dedek je bil takrat v domu v Bokalcih, ker je bil hudo sklerozen. Ko je bil še živ, je kar ven bežal pa v tuja stanovanja je hodil. (Vzdih.) O, ja, je bilo hudo. No, on je imel pri sebi album s starimi slikami, in ko je umrl, je oče prinesel ta album domov in nam ga pokazal. Vmes je bila tudi ta fotografija in je povedal, zakaj je bila posneta. V tem albumu jo imam spravljeno še do danes.

Ali mi lahko poveste kaj več o osebah na fotografiji?

Alojz in Milan. Milan je bil brat od mojega starega očeta, in on je bil zelo šolan. Naredil je strojno šolo. Zaposlen je bil na ljubljanski železnici. Kaj pa je bil, pa ne vem, se je pa ljubiteljsko ukvarjal tudi s pilotiranjem letal. Bil je poročen. Njegovi ženi je bilo ime Terezija

in mela sta tri otroke. Alojz je pa brat od moje babice. On je po poklicu bil ključavničar. Bil je poročen z (Tišina.) Getrudo in mela sta dva otroka.

Fotografijo ste izpostavili kot iz časa, preden ste se rodili. Ali zaznavate kakšne razlike med družino, ki je obstajala pred vašim rojstvom, in vašo družino danes?

(Vzdih.) Ne. Da je stara sem rekla zato, ker je stara, ker je pač prišla v družino že zelo dolgo nazaj, ko me še ni bilo. Ne zato, ker bi one pred mano razumela kot neko drugo družino.

Torej vašega strica in prastrica ter njune družine doživljate kot del svoje družine?

Ja, smo vedno ohranili stik. Od Milana mlajši sin se ves čas druži z mojim bratom in vedno pride na obisk za praznike.

Ali morda veste, če bi na fotografiji poleg vašega strica, očeta in prastrica morali biti še kasni drugi družinski člani, a jih na fotografiji ni?

Bi, bi. Brat pa mama in oče, ampak jih ni. Ne vem zakaj. Mislim, da je bil tak običaj, da se samo z botri slikaš.

Ali mi lahko poveste kaj več o vašem očetu?

Bil je prvorojeni sin, zelo suh, veren, lepo je pel in bil velik šaljivec, vedno pripravljen, da ušpiči kakšno oslarijo. (Smeh.) Enkrat se spomnim, sva, ko sem bila še otrok, njegovega očeta, dedka, ki se je pritoževal, da ne čuti prstov na roki, »nahecala«, da je nastavil roko. Jaz sem se pa pretvarjala, da sem medicinska sestra in ga s šivanko »špiknila«. Moja mama mi pravi, da sem očetu podobna, ko krajcar krajcarju. Po končani osnovni šoli se je šolal na gimnaziji Moste, potem pa naprej študiral kemijo. Ker je bil šolan človek, je kasneje kot asistent predaval organsko in anorgansko kemijo na Fakulteti za naravoslovje in tehnologijo. Pa znal je z ljudmi.

Vam je kaj o vašem očetu ostalo posebej v spominu?

Veliko, veliko. Drugače je bil on tak, da je vedno govoril take zgodbe, da nisi vedel, a so resnične ali ne. Ena taka, ki se je spomnim, je bila tudi zgodbica, od kod ime Bežigrad, ki me je skoraj zakoličila v četrtem razredu. Predmet je bil spoznavanje narave in družbe, učiteljica pa nas je vprašala, če kdo to ve. Meni je pa zgodbo povedal oče o tem, kako so Turki prišli do Ljubljane in so imeli tam nek vojaški tabor, ki so ga meščani klicali »beg grad«. Ko so jih

končno pregnali in vse zažgali, so vpili: »Beži grad, grad gori!« No, jaz, trapa, sem se pa javila in to povedala in mi je učiteljica rekla, naj bom raje tiho in se usedem. Ko sem potem vsa objokana prišla domov, se je pa šel v šolo kregat.

Izpostavili ste, da sta si z očetom podobna. Ali mi lahko poveste kaj več o tem, v čem sta si najbolj podobna, in ali vidite tudi kakšne razlike?

Tako kot on sem tudi jaz bolj koščena, pa lahko jem karkoli. Nič ne telovadim in se nič ne zredim. To so zgleda geni. Pa enako dobro tudi skrivam leta. To imamo kar vsi v družini. Moja babica je imela 88 let in več črnih las kot sivih. Oče isto. On sploh nikoli ni osivel. Vsi zagledamo vsaj deset let mlajši, kot smo v resnici. Oba sva tudi izobražena. Hm, sva si pa tudi različna. Sama nisem zelo verna. Vem, da bi mogla bit bolj, ampak ko sem jaz odraščala, se še otrok ni smelo krstiti. Mene so na skrivaj. Oče pa je bil veren, imel je vse zakramente, samo v cerkev ni hodil, ker se po vojni ni dalo. Pač jaz zato ne hodim v cerkev, ker sem odraščala v tistem času, ko je bilo veliko besede o tem, da se ne sme krstiti in hoditi na te cerkvene zadeve, da to ni potrebno in ljudje so zato službe izgubili. Tako da jaz tudi zdaj ne hodim tja, verjamem pa, da je ena višja sila nad nami. Ne bom govorila kaj, ampak nekaj.

Mi lahko še opišete, kako zaznavate samo sebe?

Sem pametna, odkrita, direktna, um, mogoče preveč povem in drugi napačno razumejo. Ne maram laži. To je vse.

Ali se ob tej fotografiji spomnite še česa?

Ne, več kot to se zaenkrat ne morem spomniti.

Priloga C: Transkript intervjuja – Nada, 81 let

Povejte mi kaj več o tej sliki.

To sem jaz, na desni pa je moja starejša sestra Vera. Posneta je bila leta, um, leta 1935 v Boljevcih. To je vas v bližini Beograda. Mi smo takrat živeli tam. Tam je bil moj oče Velimir nadzornik proge, moja mama Danijela pa je doma gospodinjala. Te slike se sicer še ne spomnim, je tudi sama nisem imela doma, jo je imela moja sestra, ki pa je umrla pred dvema letoma. Tako da sem jo skupaj z njenim albumom dobila šele pred kratkim.

Ali mi lahko zaupate, zakaj je bila fotografija posneta?

Ne, kot sem že rekla, te fotografije nisem videla že zelo dolgo, jo je imela doma sestra. Ko sem bila otrok, mi pa tudi niso starši kaj dosti o tej povedali. Oče sploh ne, nekaj malega mi je povedala mama. Mogel je biti rojstni dan, obleke so zelo lepe, pa čeprav je mama znala šivati in smo bile tudi običajno lepo napravljene. K fotografu pa nismo šli kar za vsako malenkost. Fotografija pa je mogla biti posneta poleti, ker imava kratke rokave, torej je bil moj rojstni dan. Oče je hotel imeti sina, pa smo se mu rojevale same hčerke. Bile smo tri. Jaz, Vera in Ljubica. Ljubice ni na sliki, je umrla nekaj mesecev po rojstvu. Mi je mama povedala, da je zbolela z grižo in ji niso mogli pomagati. Denarja ni bilo dovolj, hrana je bila slaba. En infekt je mogla dobiti in je reva potem umrla.

Ali mi lahko poveste, kaj vam je iz časa, v katerem je bila fotografija posneta, ostalo najbolj v spominu?

Uf, to je pa težko vprašanje. Spomnim se, da je bilo takrat življenje še kako težko, ampak po drugi strani se mi pa zdi, da je bilo vseeno boljše kot danes. Vsaj vedno si vedel, pri čem si, danes je pa vse tako nejasno in kar naprej se vse spreminja. Pa ljudje so znali stopiti skupaj, danes pa je vsak zase.

Mi lahko poveste še kaj več o vaši sestri?

Seja je končala obrtno šolo. Zdaj je to šola za oblikovanje v Ljubljani, kjer se je učila modelirati in oblikovati. Potem kasneje je delala kot šivilja po naročilu. Kot otrok je bila pridna. Znala je delati, kuhati, šivati in prati. Ker sem bila bolj drobna, sem jaz delala malo manj. Ampak delali sva vse, tla ribali, drva sekali, premog sva nosili, vodo sva »cigali« na »pumpi tisti štirni«. Veste, nismo imeli vodovoda in to ne v Boljevcih, tam je vse to bilo, o ne, v Ljubljani je bilo tako. Jaz sem bila bolj odprte glave, sem se lažje učila, Vera pa ne, ampak obe sva imeli probleme, ko sva prišli v Slovenijo. Joj, kako me je mučila slovenščina. Vsako uro me je profesor klical. Ednina, dvojina, množina, časi, sklanjanje, to je bilo hudo, res hudo. Potem, ko sva malo zrasli, je pa še v šoli začela vse bolj manjkati. Če kaj ni znala, je kar vzela kitaro. Je znala zelo lepo peti in igrati in je rekla, da ne gre in je šla igrat na Tromostovje ali pa grad. Potem pa, ker se je to nakopičilo, je imela popravne, ampak je vedno naredila.

Če bi se primerjali z vašo sestro, v čem vidite podobnosti in razlike med vama?

O, midve sva si bili zelo različni. Jaz sem čisto podobna mami, ona je pa cel oče. Ona se ni poročila, je ostala pri mami, jaz pa sem se poročila in sem šla od doma. Vera je bila mila, je

bila tista, ki je za rojstne dneve vedno voščila: »Vse najboljše za rojstni dan.« Jaz sem pa tista, ki je vedno rekla: »Kaj je pol«. Vera je bila dobra, jaz sem pa žleht. (Smeh.)

Ali mi lahko poveste še kakšno zgodbo iz časa, ko je bila ta fotografija posneta?

Moj oče je bil zelo strog. Pri hiši je mogel biti red in ga je bilo treba vikati. Vedno smo ga mogle vikati, ampak če bi bil pa fant, ga pa zagotovo ne bi bilo treba. On je tudi svoje vikal, tako je zahteval. Živelimo smo na železniški postaji. Zgoraj so bila stanovanja, doli pa je bilo veliko dvorišče, da so bile tudi žvali lahko zraven in lopa ali staja – kako se temu reče. Imeli smo kozo Kamilo s kozličkom. To smo vodile past daleč, tam pri Tamnavi, kjer je bila trava, da je imela mleko. Pa psička enega takega majhnega belo-črnega, mešanca, Bobija. In pujsa z mladiči. Kako je bilo že pujsi ime, ne vem. Kamila, Bobi pa, joj, ne vem, sem že stara. Pa midve s sestro sva jim vsem dali imena. Kaj smo še imeli? Kokoši, pa goske! Ja, goske smo tudi imeli. Me je enkrat ena med krmljenjem pri treh letih napadla. No, najbolj mi je iz tega časa v spominu ostalo to, ko sva s sestro kradli sladkorčke. To so bile take bele pa rjave kocke, ki jih je oče enkrat dobil, midve pa sva jih na skrivaj jedli, pol je pa oče izvedel, pa naju je poslal klečat za dve uri na kamne. Drugič je pa en sosed prišel, en bližnji sosed, ne spomnim se imena, no, je prišel na obisk, jaz sem pa po nesreči očetu stol spodmaknila in je nazaj padel. (Vzdih.) Pa sem bila spet kaznovana. Enkrat, tretjič, pa je moja mama imela protezo v kozarcu, jaz sem pa sestri pomagala brisati posodo, potem pa sem tisto videla in sem mislila, da je svinjarija in sem vse skupaj čez okno vrgla. Potem jo je pa vsa iz sebe iskala.

Ali se spomnite, da bi v družini kdaj te zgodbe povedali drugim, in morda ob tem pokazali katere izmed vaših fotografij?

Ne, jaz fotografij ne gledam, nimam časa za take stvari, imam preveč dela doma. Pa te sploh do nedavnega nisem imela doma. Vem pa, da so se za kakšne praznike mož pa otroci s tem ukvarjali, potem pa cel dan zabušavali. To je zame izguba časa, praznik kot praznik je zame čisto običajen delovni dan. No, ja, saj sem tudi jaz kakšno rekla in ko so bili kakšni obiski, ampak bolj kot ne je za obiske še več dela s kuhinjo kot običajno.

Pa mi lahko vseeno poveste katero od zgodb, ki ste jih povedali ob kateri od fotografij?

Prav. No, kje sem že ostala? Ja, no, pri živalih, ki smo jih imeli v otroštvu. Ja, spomnim se, da smo imeli psa, saj sem že rekla – Bobi. In ta Bobi je živel z nami v hiši, ker v hlevu je bila pujsa z mladiči in bi ga lahko napadla. Oče je pa imel tudi radio, da je poslušal, kaj se dogaja

po svetu. Ker se je bal, da ne bi neprave oči izvedele zanj, ga je vsakič po poslušanju zakopal na vrtu. In tako bi tudi ostalo, če zakopanega radia pes ne bi začel zalivati. In kot je oče hotel enega večera poslušati poročila, je vse od njega teklo. Je vedel, koliko je ura. Psa je prijel, midve pa sva jokali. Odnese ga je v hlev. Je rekel, da za kazen ne sme več biti v hiši. Drugi dan smo ga našle v hlevu mrtvega, se je pujsa na njega ulegla. Ne vem, kar težko mi je o tem govoriti, čeprav je toliko let minilo. A greva lahko naprej?

Ja, kot želite. Potem mi pa povejte kaj o vaši drugi fotografiji.

To je moj oče. Miroslav na levi je brat Velimirja, mojega očeta na desni. To in druge fotografije smo gledali vedno, kadar je prihajal na obisk. Moj pokojni mož se je najini hčerki, ko je bila še otrok, ob takih priložnostih vedno šalil, da je Miroslav kapitan Kljuka, ker je imel polne žepe denarja.

Vam je bilo o fotografiji zaupano kaj o samem nastanku le-te?

Kot mi je o tem povedala moja mati, je bila posneta 1928 v Užicah. Posnel jo je pa en prijatelj od mojega očeta.

Kaj pa o vzroku, zakaj je bila fotografija posneta?

Zaradi selitev. Selili so se in za vsako tako selitvijo so bile tudi fotografije. Kako drugače bi pa lahko obdržali stik? Moj oče je delal na progi in treba se je bilo seliti naokoli. V prvih štirih letih mojega življenja smo se kar dvakrat preselili. Saj se nismo mogli vsak dan slišati. Veste, mi se nismo kar po naključju znašli v Srbiji. Vse skupaj se je začelo že v tridesetih. Moj deda Franc je bil doma iz Ljubljane in je delal kot strojevodja železnice kraljeve Jugoslavije. Je bil čisti Ljubljančan in zelo politično aktiven. Je bil nekaj časa tudi v mestnem svetu. Babi Frančiška je pa bila gospodinja. Imela sta štiri otroke, Francelja, Danijelo, potem Hildo in nazadnje Božidarja. Jaz sem ga poznala kot strica Boško. Francelj je bil komunist in je šel v Rusijo, kjer je simpatiziral s Stalinom in se pridružil Rdeči armadi. No, zaradi njega je kraljevi vrh celo družino kazensko premestil v Užice in potem v Osjek. Potem pa so deda, babica Hilda in Boško šli 34. leta domov v Ljubljano, Danijela pa je ostala v Užicah, kjer je spoznala Velimirja in sta se poročila. Tam se je 31. leta rodila Vera. Ker pa je Velimir bil nadzornik proge in je bil zelo mlad, so ga 1932. premestili v Boljevce in v Boljevcih sem se rodila jaz.

Ali mi lahko zaupate, kaj vam je ob tej fotografiji najbolj ostalo v spominu?

Spomnim se, kako je zbolel oče. Oče je moral skrbeti za železnico, mama je pa delala kot gospodinja in skrbela za naju s sestro. Potem se je začela vojna. Sem bila stara šest let, ko smo od daleč gledali, kako je gorel Beograd. Na jug se ni dalo, na severu pa so Italijani odpeljali dedka in babico v Gonars. Pa smo ostali v Boljevcih in tam smo bili do štiriinštiridesetega leta, ko je oče umrl za jetiko. Ker je bila vojna, prevoz ni delal, kot bi mogel, on pa je mogel na pot in je celo pot prepešal ponoči, ko je bil mraz in je Tamnava poplavljala. Pred smrtjo je povedal, da je bila polna trupel.

Torej se niste preselili dvakrat, kot ste rekli pred nekaj trenutki.

A sem to rekla? Ja, saj imate prav. Veste, sem stara. Je kar prav, da me opomnite. Malce sem že utrujena. Ko boste vi v mojih letih, boste videli, kako je to. Boste kaj popili? Jaz sem žejna. Vam lahko prinesem kaj za popit?

Hvala, bom kasneje, ampak vi si kar vzemite čas in v miru popijte.

No, spomnite me, kje sem ostala.

Rekli ste, da ste se v štirih letih preselili dvakrat.

Aha, ja, 1939. smo šli v Obrenovac. Oče je bil takrat že hudo bolan. Ker smo mogli pobegniti pred ustaši, ki so klali po teh krajih. Tam v Obrenavcu smo bili v eni hiši, kjer so bili tudi partizani. Pri enih Čehih Kermes smo bili. Mi, oni, in tudi partizanski štab je bil tam, četrte brigade 21. bataljona. V pritličju so imeli eno tako sobo in tam so imeli povelje notri. Mi in tista druga družina smo imeli gornje prostore. Ta družina je imela tudi kmetijo in živali. Spodaj na dvorišču je bila pa kuhinja.

Ali mi lahko poveste, kako zaznavate čas, na katerega vas spominja ta fotografija?

To so bili težki časi. Ni bilo hrane, ni bilo kruha, ni bilo zdravil, pa tam tudi nismo bili zelo dolgo. Jaz res ne bi o tem govorila. Važno je bilo samo, da smo bili skupaj. Moj stric čika Mile je tudi tam blizu živel.

Mi lahko poveste kaj več o vašem stricu?

Tako siv kot jaz, pa saj vidite sliko. Ah, kje? Tukaj je še mlad človek. On je bil tudi en železničar, to je bilo v rodu, ampak kakšen železničar je bil, pa ne vem več. Otrok ni imel, bil je poročen, ampak žena mu je umrla, bil je vdovec. Pol mu je bilo dolgčas in se je sprehajal

po, po, po, uh, kaj pa jaz vem, prišel je na dopust v Slovenijo. Bil je v Nišu. Imel je tudi nečake, pa v Beogradu je imel nečake od tetke Nade, moje tete, pa tete Hilde, pa še enega brata so imeli Milutina. Oni so bili vsi iz Niša, kjer sta bila tudi moja druga ded in babica, Luka in Mileva.

Ali strica in preostale člane dojemate kot del vaše družine?

Ja kaj vas pa to zanima? Ja.

Mi lahko opišete vašo družino?

Sej sem že vse člane omenila. (Smeh.) Tudi tiste, ki jih sploh nisem poznala. Še očeta, ki mi je prehitro umrl in pogosto smo se selili, kar težko je bilo vse dobro poznati.

Ali mi lahko poveste, česa se spominjate o vašem očetu?

Saj sem že rekla, bil je zelo strog. Ko je kralj Aleksander Karadžordžević umrl, je bil zelo žalosten. Takrat sem ga prvič videla jokati. In potem, ko je mama zanosila z Ljubico, je rekel: »No, zdaj bo pa fant, pa mu bo ime Aleksander!« Je bila pa Ljubica. Bil je zelo skrben gospodar. Svoj usnjen plašč je prodal za kruh in koze, da smo imeli za mleko. Preden je umrl, mi je rekel: »Nada, umrl bom.« Pol pa je res in tri dni je ležal pa smrdel v hiši, jaz pa jokala kot dež. Od tistega časa ne maram nobenih pogrebov in nobenih mrličev. To ni prijetno in nočem! Zakaj obujate spomine in pišete iz tega?

Se opravičujem, če vam je neprijetno. Lahko narediva premor ali pa poveste kakšno drugo zgodbo.

(Vzdih.) Ne, bom nadaljevala, vi kar vprašajte.

Prav. Rekli ste, da ste podobni vaši materi. Kaj pa vašemu očetu kot ga vidite na tej fotografiji? Ali vidite kakšne podobnosti in razlike med vami in vašim očetom?

Ne, mu nikoli nisem bila podobna. Ne po značaju in ne po izgledu.

Ali se o tej fotografiji spomnite še česa drugega?

Ne.

Potem pa pogledjva še vašo tretjo fotografijo. Kaj mi lahko poveste o tej?

To je moja teta Hilda, ta, ki sem jo že prej omenila. Teta po mamini strani. Pred vojno sem šla nekajkrat k njej na Hrvaško na obisk. Moj oče je bil strojevodja, zato smo se s kraljevo železnico lahko peljali po celi Jugoslaviji. Tudi k dedu in babici v Slovenijo. Poleg nje je njen mož, otrok pa je moj bratranec Miro. Takrat je bil star eno leto. Ta fotografija je bila posneta leta 32 v Vinkovcih. Kdo je bil fotograf, pa ne bi vdela.

Ali vam je bilo ob fotografiji zaupano, zakaj je bila posneta?

To fotografijo je poslala sestri, moji mami v Srbijo, ona je bila pa na Hrvaškem. S tem je hotela verjetno sestri sporočiti, da je tudi ona poročena in ima otroka. To fotografijo je potem v albumu dedovala moja sestra, jaz pa sem jo podedovala od nje. O njej ne vem dosti, ker sem bila tisti čas, ko sem jo obiskala, še zelo majhna. Potem se je začela vojna. Med vojno sploh ne, ko sem bila pa stara dvanajst let, sem šla z mamo in sestro v Slovenijo, ona je pa na Hrvaškem ostala. Ko sem bila v Sloveniji, nisem več zahajala na Hrvaško, ker se je začela šola. Bilo je zelo težko. V glavnem sem se mogla učiti. Potem, ko sem odrasla in si ustvarila družino, pa sploh nisem imela več časa. Je pa prišla nekajkrat na obisk v Slovenijo, ne samo enkrat, parkrat, nazadnje leta 1988, ko je umrla moja mama. Potem se pa nismo več videli, samo pisali smo si voščilnice.

Ali mi lahko opišete, kako se spominjate vaše tete?

Ja, to je bila šlank luštna ženska, taka kot moja mama. Zelo nežna, nosila je očala, imela je dolge lase, ob glavi spete v figo. Vedno je bila prijetna in zelo negovana, ni marala težkih parfumov, pa zelo tiho je govorila, nikoli ni znorela in dvigovala glasu, kot moja mama. Je tudi znala človeka na lep način utišati. Aja, zdaj sem se še spomnila. Kadar je prišla, sta šli moja mama in teta Hilda vedno na Madžarsko na izlet. Tam so bile poceni hrana in obleke in sta tam kupovali salame^č. Pa tudi drugo hrano, sire, parfume, žajfe, ampak večinoma hrano in kavo. Pa feferone, ki jih je imela rada. Ja, no, evo.(Smeh.) Kaj, če je res!

Kaj pa mi lahko poveste še o drugih osebah na fotografiji?

Mož od Hilde, hm, ja. Kako mu je bilo že ime? Mi je kar malo nerodno. Imam na koncu jezika pa še na sliki je pred mano. (Tišina.) Pero, Petar, Pera, nekaj takega, tudi ta je bil železničar, je bila kar cela moja družina priženjena k železnici. On Hrvat v Slovenijo ni hotel. Bratranec Miroslav je bil njun prvorojenec. Je postal advokat. V Zagrebu je študiral, v Vinkovcih je imel advokaturu, kasneje se je poročil. Imel je ženo Verico in tudi dva sinova,

oba advokata. Drugemu je bilo ime Saša, za prvega pa se ne spomnim. Vem, da je Miro imel prometno nesrečo in je umrl, njegov prvorojeni pa se je tudi zaletel in umrl.

Fotografijo ste na začetku označili kot staro. Ali verjamete, da obstaja kakšna razlika med družino, ki je obstajala v času nastanka te fotografije, in vašo družino danes?

Pa saj leta niso pomembna. (Smeh.) Ne, ne, jaz ločim med ožjo širšo družino. To pa.

Ali mi lahko to vašo misel podrobneje razložite?

Ožja družina so oče, mati, brat, sestra, lahko tudi stric in teta ter babica in dedek. S temi si vsak dan v stiku. Z daljnimi pa se manj slišiš, še posebej včasih je bilo težje, ker niso vsi imeli telefona. Teto sem vedno razumela kot ožjo, saj je od mame sestra, moja teta, čeprav se nismo pogosto slišali. Miro in njegovi so zame širša.

Če bi se primerjali z vašo teto, ali opazate kakšne podobnosti in razlike med vama?

Ja, pa res. Po značaju sem ji malo podobna. Sem si vedno prizadevala, da bi bila manj vzkipljiva kot moja mama. Sem bila vedno bolj naslednica od mame, in imam to hibo, hitro se razburim in težko neham. Škoda, ker nimam kakšne mamine fotografije, ko je bila mlajša, jih je imela vse sestra, jaz jih ne najdem. Bi kakšno svojo mlajšo sliko lahko primerjala s kakšno mamino iz mladih let in bi videli, da sva si podobni.

Ali mi lahko opišite samo sebe?

Ah, ja, kaj naj še rečem? Stara sem in utrujena. Pa dela ne zmanjka nikoli. Misliš, da boš na stara leta malo počival in da bodo drugi zate delali, kje pa. To je bilo včasih, ko so se ljudje še spoštovali. Ne, ne, danes moraš do konca delati, potem si pa na koncu dneva nepokreten.

Glede na to, da je ta fotografija fotografija družine, ali bi moral na fotografiji biti še kdo, a ga ni?

Ne, takrat so bili samo oni trije. Je pa imela Hilda kasneje še enega sina. Oni drugi se takrat, ko je bila ta fotografija posneta, še rodil ni. Kako mu je bilo že ime? Joj, se pa zdaj ne spomnim, mislim, da je bil tudi Perica. Vem pa, da je delal kot oče na železnici, se nikoli ni poročil in je do smrti skrbel za mamo.

Ali mi lahko zaupate še kaj, kar vam je ob tej fotografiji ostalo v spominu?

Glede njih? Ja, nekaj pa res. Se spomnim, da mi je mama pravila, da je bil mlajši sin od Hilde na Golem otoku zaprt. Politično sama ne vem zakaj. Nisem se zanimala toliko za to. (Odkušlja se.) Smo zgleda vsi v tej družini malo politično zaznamovani.

Mi lahko razložite to vašo misel?

Ja no, vse se je začelo že s tisto dedovo deportacijo, o kateri sem vam že pravila. Dedu se je zaradi nepravilne kazni vse skupaj zamerilo in ko se je vrnil, se je tudi sam začel politično udeleževati in se je pridružil eni skupini, ki je tiskala časopis Slovenski poročevalec, ki se zaradi politične vsebine sploh ni smel brati. Ded mi ni nikoli povedal, kje in kako se je to tiskalo, je pa bil zadolžen za to, da je časopis spravil v promet, zato jih je imel vedno kakšen sveženj doma. No, med drugo svetovno vojno pa Italijanom to ni bilo všeč. En žvižgač je povedal, da je deda vpleten v tiskanje in en večer so k njima vdrli fašisti, ju pretepli in potem se je zgodila tista zgodba s koncentracijskimi taborišči, ki sem jo že povedala. Ko je Italija kapitulirala, sta bila izpuščena, ampak on ni nehal. Še se je šel boriti proti Nemcem. No, po vojni je pa potem doživel še dva udarca. Najprej je prek Rdečega križa izvedel, da je Francelj, to je oni sin, ki je šel v Rusijo, padel v boju z Nemci, potem je pa 60. leta še moja stara mama umrla, jo je kap. Veste, saj je bilo življenje po vojni pri dedu in babici težko, pa ded je imel svoje slabosti, se je, ko je babica umrla, manj ko v enem letu na novo poročil z eno partizanko in se zaradi tega tako skregal z mojo mamo, da smo se po sedmih letih ponovno odselili, ampak sem še danes ponosna na svoja stara starša. Deda je bil spomeničar, je imel dve pokojnini, pa to niso samo besede, to je zgodovina.

Ali mi lahko opišete, kako ste prvič izvedeli to zgodbo?

Mama mi je o tem povedala, pa Veri, obema. Ne vem, kdaj in kako, samo vem, da mi je. Najbrž na kakšen praznik ali pa kakšno tako traparijo. Takrat se takšne zgodbe pripovedujejo.

Vam je iz časa, ko ste živeli pri dedu, kaj posebej ostalo v spominu?

Kaj jaz vem, tam smo najprej vsi bili v njegovem stanovanju. Mi smo imeli eno sobo, on eno, stara mama eno, stranišče smo si delili še z eno družino, ker je bilo skupno. Potem je tista družina šla stran in smo kupili še drugo stanovanje. Iz tistega časa se v glavnem spomnim šole. Takrat sem bila presuha, pa so me kljukali ko gosko. (Smeh.)

Vam ob fotografiji še kaj pride na misel?

Mislim, da je to kar to.