

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Jasna Jernejšek

**Zadnji pogled –
transformacija posmrtnih fotografij v Sloveniji**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasna Jernejšek
Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Zadnji pogled –
transformacija posmrtnih fotografij v Sloveniji

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

ZAHVALE

Nesojenemu mentorju red. prof. dr. Hannu Hardtu, ki je navdušeno sprejel temo in brez katerega pričujočega dela ne bi bilo.

Mentorju doc. dr. Iliji Tomanić Trivundža za prevzem mentorstva, svetovanje, usmerjanje in pomirjanje moje občasne negotovosti.

Vsem, ki so prispevali vizualno gradivo za analizo.

Iztoku, ki je (kot ponavadi) v zadnjem trenutku priskočil na pomoč.

Moji družini, prijateljem in cimram v razširjeni sestavi za vzpodbudo in podporo med nastajanjem tega dela.

Zadnji pogled – transformacija posmrtna fotografije v Sloveniji

V magistrskem delu proučujem pri nas malo raziskano področje posmrtna fotografije in njenih transformacij od konca 19. stoletja do danes. Posmrtna fotografija, fotografiranje (po) smrti, tudi spominsko portretiranje ali *memento mori* je fotografiranje nedavno preminule osebe, običajno pred pogrebom.

Posmrtno fotografijo lahko razumemo na različne načine: kot del pogrebnega rituala in procesa žalovanja, kot mehanizem spomina in kot specifično zvrst fotografije s svojimi značilnostmi, ki v imaginariju družbe pomembno sooblikuje pogled na smrt. Posmrtna fotografija je postala splošno sprejeta praksa kmalu po izumu fotografije in se jo je od nekdaj razumelo kot medij, ki je v svojem temelju tesno povezan s smrtjo; kot medij, ki ne le omogoča neposredno odslikavo realnosti, temveč jo s sposobnostjo razkrivanja nevidnega tudi presega. Posmrtna fotografija je pomenila prelom in istočasno nadaljevanje tradicije simbolnega upodabljanja preminulih, izhajajoče iz srednjeveškega slikarstva in kiparstva. S hitrejšim in cenejšim načinom upodabljanja se je tudi portretiranje umrlih demokratiziralo in močno razširilo. Posmrtna fotografija omogoča trajno »mumifikacijo« trupla preminulega oz. njegovo vizualno ohranitev. Pogosto je pomenila zadnji in edini spomin na umrlega, posebno v primerih smrti dojenčkov in otrok, zato je predstavljala dragocen spominski predmet. Žalujočim je služila kot spomin na umrlega in kot pripomoček pri žalovanju, ki je omogočal zavedanje in sprejetje realnosti smrti. Funkcija posmrtnih fotografij je tako (najmanj) dvojna – kot spominski predmet ohranjajo spomin na umrlega, istočasno pa predstavljajo (zgodovinski) dokument posameznikove smrti. V splošnem posmrtna fotografija pomeni eno od številnih obeležij smrti ter eno od možnih reprezentacij mrtvega telesa oziroma smrti. Kot vizualni dokument časa posmrtna fotografija prikazuje pogrebne običaje in rituale ob smrti, iz katerih lahko sklepamo o kulturnozgodovinski konstrukciji širšega odnosa do koncepta smrti, razkriva pa tudi zaželene predstave o smrti. Produkcija, način, uporaba in sprejemljivost posmrtna fotografije pričajo o spremembi odnosa do smrti v naši polpretekli zgodovini.

V magistrskem delu pokažem, kakšno vlogo ima fotografija v ritualih, povezanih s smrtjo oz. kakšen odnos do smrti vzpostavlja, kako so smrt in rituali reprezentirani na posmrtnih fotografijah, kaj so njene značilnosti in kako se jo je uporabljalo. Na podlagi analize vsebine posmrtnih fotografij in interdisciplinarnega pristopa predstavim, kako je potekal razvoj posmrtna fotografije v Sloveniji, kaj so ključni elementi njene transformacije od konca 19. stoletja do danes in kaj tovrstne transformacije izpričujejo o spremenjenem odnosu do smrti pri nas. Ta sprememba je najbolj opazna po 2. svetovni vojni, in sicer kot premik od posmrtnih portretov (upodablja posameznika po smrti) najprej k skupinskemu portretu žalujočih z umrlim oz. njegovo krsto in nato k pogrebni fotografiji (dokumentira pogreb kot dogodek in se osredotoča na žive ljudi, ki mu prisostvujejo). Posmrtni portreti z reprezentacijo mirne, spokojne smrti kot spanca prikazujejo olepšano, vendar realno smrt posameznika. Danes ideal predstavlja nesmrtnost oz. simbolna smrt, saj so na pogrebnih fotografijah podoba umrlega popolnoma zamenjale podobe predmetov, ki so včasih pokojnega na mrtvaškem odru le obdajali – krsta ali žara, rože, žalni venci, ki so splošno prepoznavni simboli smrti.

Ključne besede: posmrtna fotografija, pogrebna fotografija, spominsko portretiranje, pogreb, žalovanje.

The last glance – transformation of post-mortem photography in Slovenia

In my master thesis I have researched in our country little known field of post-mortem photography and its transformations from the end of 19th century until now. Post-mortem photography, photography after death, also called memorial portraiture or *memento mori*, depicts recently deceased person, usually before the funeral.

Post-mortem photography can be understood in various ways; as a part of funeral ceremony and grieving process, as a mechanism of memory or as a specific type of photography with its own characteristics, which shapes the society's viewpoint on death. Post-mortem photography became a widely accepted practice just shortly after invention of photography, which has always been perceived as a medium that is fundamentally closely related to death; as a medium that has a power to reveal what is hidden and is therefore more than just a direct reflection of reality. Post-mortem photography has turned away from and at the same time continued the tradition of symbolic depiction of deceased which derives from medieval painting and sculpting. With faster and cheaper way of capturing images, portraying of the dead became widely spread and available to almost everybody. Post-mortem photography allows permanent "mummification", i.e. visual preservation of the deceased. It was often the last and the only memory of the deceased (especially in the case of stillborns and children) and was therefore treated as a valuable memorial. It allowed everybody in grief to remember the deceased, help them to acknowledge and accept the reality of death thus easing the pain of loss. Post-mortem photography plays a double role – it preserves the memory of deceased and at the same time represents a (historical) document of (person's) death. In general post-mortem photography is just one of the many memorials of death and one of the possible depictions of dead body. It is a visual document of a specific time depending on the customs and traditions connected with death. As such it reflects the cultural and historical construction of wider attitudes towards the concept of death and also reveals the desirable notions of death. Production, form, usage and acceptance of post-mortem photography reflect the change in attitude towards death in our recent history.

My master thesis explains the role of photography in death rituals, how death and rituals are captured by post-mortem photography, what its characteristics are and how it was used. By analyzing post-mortem photography visual contents and using interdisciplinary approach, the development of post-mortem photography in Slovenia was discussed. Special emphasis has been placed on development and transformations of post-mortem photography in Slovenia from the end of 19th century until today and what can these transformations tell us about changed attitude towards death. This change is most noticeable after World War II as a move away from post-mortem portraiture (depicting the individual after death) to the funeral photography (documenting the funeral as an event and focusing on people attending). Post-mortem portraits represent peaceful, tranquil death as a sleep, showing embellished, but realistic death of the individual. Today, the ideal is a symbolic death and immortality, as on the funeral photographs the image of a deceased is completely replaced by items – coffin or urn, flowers, mourning wreaths, which are generally recognized symbols of death.

Keywords: *post-mortem photography, funeral photography, memorial portraiture, funeral grieving.*

KAZALO

1	UVOD	9
2	POSMRTNA FOTOGRAFIJA	12
2.1	Smrt in odnos do smrti	12
2.1.1	Smrt kot družbeno strukturirani pojav	12
2.1.2	Problem smrtnosti	13
2.1.3	Vrste smrti	15
2.1.4	Pogrebni rituali	17
2.1.5	Žalovanje in spominjanje umrlih	19
2.2	Smrt, spomin in fotografija	20
2.2.1	Fotografija in smrt	21
2.2.2	Fotografija in spomin	24
2.3	Fotografija (po) smrti	26
2.3.1	Predhodniki posmrtno fotografije	28
2.3.2	Stili reprezentacije posmrtno fotografije	31
2.3.2.1	<i>Poslednji spanec</i>	32
2.3.2.2	<i>Mrtev, vendar živ</i>	35
2.3.2.3	<i>Umrli z žalujočimi</i>	35
2.3.2.4	<i>Pogrebna fotografija</i>	37
2.3.2.5	<i>Javni posmrtni portret</i>	40
2.3.3	Posmrtni fotografiji sorodne fotografije	42
2.3.3.1	<i>Vojna in reportažna fotografija</i>	42
2.3.3.2	<i>Spominska fotografija</i>	43
2.3.3.3	<i>Žalni portret in žalni nakit</i>	44
2.3.3.4	<i>Fotografije rož, žalnih vencev, grobov, nagrobnikov in fotografije na nagrobnikih</i>	45
2.3.3.5	<i>Posmrtno fotografije hišnih ljubljencev</i>	46
2.3.3.6	<i>Spiritualna oz. spiritistična fotografija</i>	47
2.3.4	Namen in uporaba posmrtno fotografije	47
2.3.5	Ponovna obuditev posmrtno fotografije	52

3	TRANSFORMACIJA POSMRTNE FOTOGRAFIJE V SLOVENIJI	58
	3.1 Analiza vsebine posmrtna fotografije	58
	3.1.1 Opis metode	58
	3.1.2 Raziskovalni vprašnji in hipoteze	62
	3.1.3 Opis vzorca	63
	3.1.4 Kategorije kodiranja	64
	3.2 Rezultati analize	69
4	RAZPRAVA	75
	4.1 Tipologija posmrtna fotografije	82
	4.1.1 Posmrtni portret	83
	4.1.1.1 <i>Portret umrlega z družino</i>	92
	4.1.2 Skupinski portret z umrlim	93
	4.1.3 Pogrebna fotografija	95
	4.2 Uporaba posmrtna fotografije	99
	4.2.1 Preporod posmrtnega portreta (tudi) v Sloveniji	101
	4.2.2 Kaj vidimo, ko gledamo posmrtni portret	102
	4.3 Od posmrtna k pogrebni fotografiji – spremembe odnosa do smrti	109
	4.3.1 Sodobne interpretacije smrti	115
5	SKLEP	120
6	LITERATURA	123
	Priloga A: Frekvenčne porazdelitve posameznih spremenljivk	130
	Priloga B.1: Povezanost med spremenljivkama temo (T) in obdobjem nastanka	
	(O)	133
	Priloga B.2: Povezanost med spremenljivkama temo (T) in predmeti (P₁–P₁₁) ..	134

KAZALO TABEL

Tabela 3.1: Spremenljivke in vrednosti spremenljivk	64
Tabela 3.2: Stilske reprezentacije posmrtnih fotografij	74

KAZALO FOTOGRAFIJ

Fotografija 4.1: Posmrtni slikarski portret	76
Fotografija 4.2: Rudolf Lunder in Ivan Adamič na mrtvaškem odru	80
Fotografija 4.3: Primer retuše negativa fotografa Petra Lampiča	85
Fotografija 4.4: Posmrtni portret otroka na mrtvaškem odru (Gorenjska, okoli leta 1930)	88
Fotografija 4.5: Posmrtni portret umrlega na mrtvaški postelji (Bela Krajina, 1937) ...	89
Fotografija 4.6: Posmrtni portret umrle na mrtvaški odru v mrliški vežici (Čirče, Gorenjska, 1954)	89
Fotografija 4.7: Posmrtni portret umrle na mrtvaškem odru v domači hiši (Ormož med leti 1940 in 1950, foto: Anton Kosi)	91
Fotografija 4.8: Portret umrle z družino (Ormož, med leti 1950 in 1960, foto: Anton Kosi)	93
Fotografija 4.9: Skupinski portret z umrlim (vzhodna Štajerska, med obema vojnama)	93
Fotografija 4.10: Skupinski portret s krsto (Vitanje, 1962)	94
Fotografija 4.11: Pogrebni sprevod s krsto (Loka, Gaberje, 1966)	96
Fotografija 4.12: Serija fotografij pogrebnega sprevoda s krsto (Velike Malence, Brežice, 2004)	96
Fotografija 4.13: Žara v mrliški vežici (Braslovče, 2004)	99

1 UVOD

S temo smrti, umiranja in z njima povezanih področij se danes na bolj ali manj sistematičen način ukvarjajo praktično vse discipline, ki so povezane z družbo in s posameznikom, od medicine, psihologije, sociologije, filozofije, teologije, umetnosti itd. Brez pretiravanja bi lahko rekli, da je smrt pravzaprav predmet vseh področij posameznikovega in družbenega življenja, pa naj se tega zaveda(mo) ali ne. Goeffrey Gorer, Philippe Ariès in Elizabeth Kübler-Ross so s svojimi deli, ki so dobila tako privržence kot kritike, tematiko smrti postavili kot legitimen predmet proučevanja, ki je danes postala hvaležna snov za raziskovanje tako znotraj akademske sfere kot zunaj nje. V okviru tega proučevanja je svoje mesto dobila tudi tema posmrtnih fotografij.

Zanimanje širše javnosti za posmrtno fotografijo, ki je bilo pred tem omejeno na marginalna, bolj ali manj akademska področja raziskovanja npr. v antropologiji in sociologiji smrti, patologiji in psihoterapiji, je pravi preporod doživelo v 90. letih 20. stoletja, posebno v ZDA. Temu je med drugim botrovala epidemija aidsa ter obnovitev vsesplošnega zanimanja za spiritualizem/spiritizem in nadnaravno, ki se je razširilo tudi na popularno kulturo. Med najbolj znanimi knjigami, ki so med prvimi prikazovale posmrtnih fotografije, je leta 1973 izdana knjiga *Wisconsin Death Trip* Michaela Lesya, ki je temeljila na zbirki fotografij lokalnega fotografa Charlesa Van Schaicka iz poznega 19. stoletja. Leta 1978 je sledila knjižna izdaja *The Harlem Book of the Dead* fotografa Jamesa Van Der Zeeja, ki je med leti 1920 in 1930 v Harlemu fotografiral posmrtnih podobe črncev. Leta 1990 je izšla *Sleeping Beauty: Memorial photography in America*, v kateri so bile objavljene posmrtnih fotografije iz privatnega arhiva Stanleya Burnsa. Knjiga je postala prodajni hit, zato sta ji sledili še dve nadaljevanji: *Sleeping Beauty II: Grief, Bereavement in Memorial Photography American and European Traditions* (2002) in *Sleeping Beauty III: Memorial Photography: The Children* (2010). Te knjige so posmrtnih fotografije predstavljale kot redke estetske komoditete in se osredotočale predvsem na njihov vizualni učinek, medtem ko je poglobljena vsebinska ali kontekstualna analiza pri njih skorajda popolnoma odsotna. Spodbudile so trend popularizacije posmrtnih fotografij in vzpostavile vzpostavitev trga s posmrtnimi fotografijami. Tako so nastali arhivi, specializirani za posmrtnih in druge »nenavadne« fotografije, kot npr. The Burns Archive, The Thanatos Archive in podobni, večina posmrtnih fotografij pa je danes prosto dostopnih na internetu. Kljub temu omenjene knjige ostajajo dober vir vizualnega gradiva, na podlagi katerega so se kasnejši raziskovalci posmrtnih

fotografije v ZDA, kot sta Jay Ruby in Dan Meinwald, začeli spraševati po kulturno-zgodovinskih okoliščinah, ki so pripeljale do uporabe in razširjenosti te fotografske prakse. Estetski obravnavi se je tako pridružila še poglobljena kulturno-zgodovinska analiza, sama tema pa je postala tako razširjena, da bi ji težko rekli novost.

Pričujoče delo je poizkus zapolniti vrzel v slovenskem prostoru, v katerem je posmrtna fotografija sicer poznana, vendar zelo malo oz. povsem neraziskana tema. Zdi se, da je iz enovrstičnih opisov, ki jih je mimogrede zaslediti v etnološki literaturi in pričajo o tem, da je praksa obstajala, razbrati, da je tema posmrtnih fotografij izčrpana. Edini slovenski vir o posmrtni fotografiji predstavlja intervju z etnologom Janezom Bogatajem (2011). V magistrskem delu se poleg posameznih člankov različnih avtorjev na temo posmrtnih fotografij opiram predvsem na deli *Secure the Shadow: Death and Photography in America* avtorja Jaya Rubyja (1995), ki z različnih vidikov predstavi prakso posmrtnih fotografij v ZDA, in dobri dve desetletji kasneje izdano knjigo Audrey Linkman *Photography and Death* (2011), ki poleg stanja v ZDA preučuje še prakso posmrtnih fotografij v Zahodni Evropi, delno pa tudi v Kanadi, Avstraliji in na Novi Zelandiji. Na podlagi predelane literature in zbranega vizualnega gradiva v magistrskem delu odgovarjam na naslednja raziskovalna vprašanja:

1. *Kakšno vlogo ima fotografija v ritualih, povezanih s smrtjo, in kakšen odnos do smrti vzpostavlja?*
2. *Kako so smrt in rituali reprezentirani na fotografijah?*
3. *Kaj so ključni elementi transformacije posmrtnih fotografij na primeru Slovenije od konca 19. stoletja do danes?*
4. *Kaj oz. kako transformacije posmrtnih fotografij (kot družbene prakse in kot reprezentacije) v Sloveniji izpričujejo o spremenjenem odnosu do smrti?*

Jedro magistrskega dela je strukturirano v tri poglavja. Prvo poglavje je posvečeno predstavitvi teme posmrtnih fotografij ter obravnavi pojmov in konceptov, ki so pomembni za razumevanje njenih različnih vidikov. Najprej so predstavljeni elementi širšega odnosa do smrti, pri čemer se opiram predvsem na teorije s področij sociologije, etnologije in antropologije ter psihologije. Posebno podpoglavje govori o povezavi smrti, spomina in fotografije. V tako zastavljenem teoretskem okvirju posmrtno fotografijo uvrščam na več ravni konstrukcije odnosa do smrti: a) kot del pogrebnega rituala in procesa žalovanja, b) kot

mehanizem spomina in c) kot specifično zvrst fotografije s svojimi značilnostmi, ki v imaginariju družbe pomembno sooblikuje pogled na smrt. Sledi opredelitev pojma posmrtna fotografija in njej sorodnih fotografij. Predstavljen je razvoj, pomen in uporaba posmrtna fotografije, pri čemer povzgam ugotovitve, do katerih so prišli raziskovalci posmrtna fotografije v ZDA (Meinwald 1990; Ruby 1995; Hilliker 2005, 2006), Zahodni Evropi in Severni Ameriki (Linkman 2011) in Islandiji (Hafsteinsson 1999) in jih poskušam prenesti tudi na slovenski prostor. Njihova skupna spoznanja lahko združim v dve trditvi: 1) praksa posmrtna fotografije ni izginila, ampak se nadaljuje v drugi pojavni obliki kot pogrebna fotografija ter 2) na posmrtnih fotografijah so vidne spremembe v upodabljanju umrlih, kar je mogoče pripisati spremembam širšega odnosa so smrti. Ruby in Linkman sta izpostavila še, da se klasični posmrtni portret še vedno oz. ponovno uporablja v terapevtske namene predvsem v primeru mrtvorojenih otrok ali otrok, ki umrejo kmalu po rojstvu. Linkman pa tej ugotovitvi dodaja še, da je posmrtni portret v 21. stoletju našel svoj legitimni okvir znotraj sodobne avtorske fotografije.

Drugi del magistrskega dela s pomočjo analize vsebine proučuje, kaj so ključni elementi transformacije posmrtna fotografije na primeru Slovenije od konca 19. stoletja do danes. Opisana je uporabljena metoda, raziskovalni vprašanji in hipoteze, podatki, kategorije kodiranja ter rezultati analize. Celotna analiza zajema tehnično (kako je bila fotografija ustvarjena), vsebinsko (kaj je na fotografiji predstavljeno in kateri elementi tvorijo njen pomen) in simbolno raven (sistem za/odkodiranja).

Sklepno in najpomembnejše poglavje magistrskega dela predstavlja razprava, v kateri uporabim interdisciplinarni pristop k obravnavani temi in združim ugotovitve iz prejšnjih dveh poglavij. S pomočjo etnologije in antropologije je mogoče odgovoriti na vprašanje, kaj posmrtna fotografija predstavlja oz. kaj je tisto, kar vidimo na posmrtni fotografiji – elemente šeg, navad in ritualov, povezanih s smrtjo določenega časa in prostora, in njihovih pomenov. Sociologija in psihologija odgovarjata na vprašanje, zakaj posmrtna fotografija predstavlja, kar predstavlja – pomen, način in uporabo posmrtna fotografije, spremembe odnosa do smrti ter zaželene predstave o smrti. Umetnost in fotografija pa iščeta odgovore na vprašanje, kako posmrtna fotografija predstavlja smrt. V razpravi z interpretacijo rezultatov analize vsebine in posameznih primerov posmrtnih fotografij predstavim širši kulturno-zgodovinski kontekst pojavljanja posmrtna fotografije v Sloveniji, ključne elemente njenih transformacij ter možnih drugih uporab posmrtna fotografije.

2 POSMRTNA FOTOGRAFIJA

Pričujoče poglavje predstavlja teoretična izhodišča in opredelitve nekaterih pojmov, ki so pomembni za razumevanje vloge posmrtna fotografije v širši družbi in konstrukciji kompleksnega odnosa do smrti. Po eni strani je posmrtna fotografija praksa, ki (tudi danes) spremlja pogrebni ritual, po drugi strani pa je zaradi specifičnosti medija priročen mehanizem za ohranjanje spomina in medij, ki se mu je od začetka pripisovalo simbolno (in dejansko) povezavo s smrtjo. Oboje pomembno vpliva tako na pomen, namen, uporabo in produkcijo posmrtna fotografije kot tudi njen pomen v širšem odnosu do smrti. To se nenazadnje kaže v stilskih reprezentacijah smrti posmrtna fotografije, ki se razlikujejo od drugih fotografskih reprezentacij smrti in predstavljajo enega od možnih načinov pogleda na smrt.

2.1 Smrt in odnos do smrti

Vsa področja človekovega bivanja – od medicine in biologije, antropologije in etnologije, psihologije, sociologije, religije, kriminologije in policije, filozofije, literature in umetnosti, do prava, etike, ekonomije, medijev in popularne kulture – tako ali drugače predstavljajo svoj pogled na smrt ali bolje – odgovor nanjo. V tem smislu je odnos do smrti kompleksen pojav, ki ga sestavljajo različna pojmovanja smrti, umiranja in z njima povezanih tematik, zato ga ne moremo obravnavati drugače kot interdisciplinarno.

2.1.1 Smrt kot družbeno strukturiran pojav

Smrt je z antropološkega stališča popolna medkulturna univerzalija, saj ljudje umirajo v vseh kulturah. Konceptije smrti se lahko razlikujejo med kulturami, variirajo pa tudi znotraj iste kulture. Predstave o smrti znotraj določene kulture so tako lahko v nasprotju s predstavami neke druge kulture, tiste, ki so veljale včasih, pa danes morda ne držijo več. Vsaka kultura ima svoje navade, prepričanja in verovanja o smrti, o tem, kaj jo konstituira, in različne načine odstranitve trupla.¹ To vključuje pogrebne prakse, ravnanje in skrb za truplo, rituale, kdo sestavlja družino, kdo skrbi za umirajočega, vloge spolov, pričakovanja, povezana z

¹ Najpogostejša oblika pogreba je pokop. Poleg pokopa so znani še sežig (kremiranje), metanje v vodo, odprava v posebno prirejenih kanujih ali improviziranih hišah, izobešanje, izpostavljanje na določenih mestih ali enostavno zapuščenje, sežiganje z jedenjem ali s pitjem pepela, začasno zakopavanje, ki mu sledi končno, ali shranjevanje kosti, poleg tega pa še mumificiranje in različne oblike razčetrjenja (Kroeber Južnič 1991, 14). Na metodo odstranjevanja/pospravljanja trupla vpliva tudi geografska lega, lokalna razpoložljivost materialov in/ali klimatski pogoji (Auger 2007, 151–152).

umiranjem in žalovanjem, obdobje žalovanja, izražanje žalosti, predstave o življenju po smrti (Auger 2007, 146).

Smrt se ne zgodi, ampak jo obdaja vrsta procesov, ki vključujejo družbeno sprejemljiva vedenja, pričakovanja, verovanja, rituale in vsakodnevne prakse, ki smrt konstruirajo kot tako. Tudi reakcija na smrt ni biološko pogojena, ampak naučena in v skladu s širšim vrednostnim sistemom kulture, v kateri živimo. Kulturne definicije smrti se vzpostavljajo v vsakokratnih situacijah, ki zadevajo smrt, reproducirajo in ohranjajo pa se preko jezika, navad, verovanj, vrednot, simbolov, religije, medijev ipd. (Auger 2007, 27).

V vsakdanjem življenju je mnogo elementov, ki kažejo na to, kako sodobna zahodna družba² obravnava smrt. T. i. družbeni sistemi smrti (*societal death systems*), ki so pravzaprav institucionalizirane zahteve smrti in umiranja, prikazujejo prepletenost vsakdanjih dogodkov in smrti. Vključujejo: 1) posameznike, ki delajo v sistemih smrti (zdravnike, bolničarje, pogrebne direktorje, grobarje, zavarovalniške agente, cvetličarje, odvetnike itd.), 2) prostore, namenjene umrlim in kjer ljudje umirajo (pokopališča, krematoriji, pogrebni domovi, bolnišnice, hospici, bojna polja, ulice idr.), 3) čas, ko se spomnimo mrtvih (dan spomina na mrtve, svetovni dan aidsa, noč čarovnic ipd.), 4) objekte, ki potrjujejo, da se je smrt zgodila (mrliški list, oporoka, osmrtnica, obvestilo o smrti, grob, nagrobnik, žare, spomenik itd.), 5) simbole, ki predstavljajo smrt (črni trakovi, žalna oblačila, krsta, žara, lobanja in dve prekržani kosti, roke, sklenjene v molitvi, razpelo itd.) in 6) jezik, ki ga uporabljamo za opisovanje smrti (je odšel, je za večno zaspal, je preminil, ni ga več z nami ipd.) (Kastenbaum v Auger 2007, 25). Ti sistemi prikazujejo, kako je družba na sistemski ravni zadovoljivo rešila problem smrti, ki za posameznika še zdaleč ni tako enostaven.

2.1.2 Problem smrtnosti

Problem smrtnosti se pravzaprav kaže kot problem človekove zavesti. Ta se veže na človekovo biološko telo, ki pa je končno, umrljivo. Človek je in ima (specifično) telo, s katerim je navzoč, s katerim se (ali ne) identificira, v katerem sploh obstaja. Preko telesa se vidimo, v telesu nas vidijo drugi in preko telesa mi vidimo telesa drugih (Južnič 1998, 10–13).

² S tem pojmom označujem družbe, značilne za čas od 2. svetovne vojne do danes, ki ga različni teoretiki različno imenujejo, npr. pozna ali visoka moderna (po Anthonyu Giddensu), postmoderna (po Alešu Debeljaku), postmodernizem (po Jeanu Baudrillardu) in še kako drugače. Opredeljujejo ga industrializacija, kapitalistični sistem, visoka stopnja diferenciacije, nizka stopnja ontološke varnosti, visoka stopnja tveganja, globalizacija, racionalizem, individualizacija ipd.

S telesom in v njem živimo. Zavest o lastnem telesu človek na razumski ravni poskuša dopolniti s predstavami o njegovi končnosti, smrti. Ta pa mu je na izkustveni ravni dostopna samo preko smrti (ljubljenega) drugega. Človek kot avtorefleksivno bitje ve, da je njegovo življenje le nezaten del tako njegove vrste kot življenja nasploh, vendar mu je misel na lastno smrt nepredstavljiva. »Kontrast med zavestnim bivanjem in neminljivostjo izginotja« je zanj »racionalno nerazrešljiv« (Južnič 1991, 8). Ali kot pravi Freud (2007, 227): »V nezavednem je vsak od nas prepričan o svoji nesmrtnosti.« Naše nezavedno je nezavedno pračloveka, ki ne verjame v lastno smrt, ne pozna zanikanja. V nas ni nič gonskega,³ kar bi ustrezalo verovanju v smrt (Freud 2007, 234). Človek je v svojem bistvu tako ambivalentno, razcepljeno bitje – *homo diaphoricus*, ki poskuša samega sebe trajno preseči (Ošljaj 2004). Svojo eksistencialno stisko rešuje na različne, pogosto nasprotujoče si načine – po eni strani se na smrt veskozi pripravlja, po drugi strani pa si ustvarja »domneve o neuničljivosti življenja in tako zavrača ali sprevrča misel o lastnem koncu« (Južnič 1991, 10).

To zavračanje se veže predvsem na dokazovanje človekove dvojnosti, ločenosti na dve entiteti – dušo in telo. Da je telo minljivo, duša pa nesmrtna, je pojmovanje, ki se skupaj z naukom o preseljevanju duš ter ideji retribucije po smrti uveljavi že z orfiškim naukom soma-sema (izoblikovanje prispodobe telesa kot groba), ki s kartezijsko utemeljitvijo postaneta dve povsem ločeni substanci. Znameniti »Mislim, torej sem« uveljavi nadvlado misli (duše) nad (manjvrednim) čutnim telesom (Južnič 1998, 77–79). Človek je telo, vendar se vede, kot da bi imel lastno telo na razpolago; zaradi svoje telesnosti je podvržen biološkemu zakonu, po drugi strani pa mu je lastno telo na voljo, da z njim ravna, kot da mu je z neko drugačno entiteto nadrejen. Telo je tisto, ki je umrljivo, in ko umre, se duša loči od telesa in nadaljuje svojo eksistenco. Človek tako preide v drugo obliko bivanja, v svet mrtvih, in tam pridobi novo posmrtno identiteto (Južnič 1991, 17–19).

Ta dualizem so na tak ali drugačen način v svoje verovanske sisteme uvrstile skorajda vse svetovne religije in vključile eshatološko dimenzijo, ki s pomočjo smisla smrti živim (in pravovernim seveda) nudijo uteho in pomagajo osmisliti življenje. Vera v nesmrtnost duše, prepород, reinkarnacijo ali nirvano – vse predstavlja usodo duše po smrti. Kljub ločenosti

³ Po Freudu najgloblje človekovo bistvo sestoji iz gonskih vzgibov, ki so elementarne narave, usmerjeni v zadovoljitev prvobitnih potreb. Gonski vzgibi sami po sebi niso niti dobri niti slabi, status jim prisodimo glede na njihov odnos do zahtev in potrebe človeške skupnosti. Človeški goni so dveh vrst: erotični ali seksualni goni hočejo ohranjati in združevati, agresivni ali destruktivni goni hočejo uničevati in ubijati. Gon destrukcije »deluje znotraj vsakega živega bitja in si prizadeva, da ga privede do razpada, da življenje povrne v stanje nežive materije. Z vsa resnostjo bi si zaslužil ime gon smrti, medtem ko erotični gon reprezentira težnjo k življenju« (Freud 2007, 404–405).

telesa in duše ter pojmovanju smrti kot konca telesa pa telo ostaja pomemben aspekt življenja po smrti. Najti ga je mogoče v ideji ponovnega vstajenja telesa, ki jo poznajo v judaizmu, krščanstvu, islamu in zoroastrianizmu. Podobe preživetja po smrti se vedno nanašajo na telesno identiteto osebe, prav tako spomin nanjo (Cobb 2009, 39).

V sodobnem času prevladuje predvsem trojno razumevanje razmerja smrti in življenja: 1) smrt pomeni konec vsega, življenje pa postane največja vrednota, zato je potrebno polno živeti; 2) smrt sicer predstavlja konec življenja, vendar se posameznika spominjajo njegovi potomci, družba, narod, zato naj bi posameznik živel tako, da je vreden spomina in 3) smrt je meja med življenjem na zemlji in večnim življenjem, ki si ga prislužimo z zglednim tuzemskim življenjem (Nowina-Sroczyńska 1988, 102). Le redki resnično verjamejo, da po smrti ni ničesar. V nihilizmu ni prihodnosti, zato ne generira nobenih pomenov; če smrt sama po sebi nima pomena, tudi nima posledic, nima implikacij niti reprezentacij. Smrt v tej eksistencialni verziji ne vsebuje možnosti in žalujočim od nje ne ostane dobesedno nič (Cobb 2009, 39).

2.1.3 Vrste smrti

»Smrt v najbolj eksaktnem pomenu besede zgolj je ali pa je (še) ni« (Južnič 1991, 5). Ker pa ima izrazito družbene implikacije, znotraj sodobne družbe govorimo (vsaj) o naravni in družbeni smrti, kljub temu da se lahko umre še na več načinov, npr. simbolno,⁴ psihično, spiritualno ipd.).

Kot naravno smrt pojmujeemo biološko smrt osebe. Uradna medicina jo definira kot »ireverzibilno prenehanje delovanja celotnih možganov ter spontanega delovanja respiratornega in cirkulatornega sistema« (Kadiš in drugi 1999, 89). Biološka smrt osebe nastopi z dokončnim prenehanjem vseh življenjskih funkcij možganov, srca in pljuč.⁵ Da v

⁴ Psihoanalitska teorija na ločuje med realno in simbolno smrtjo, pri čemer prva pomeni uničenje fizičnega telesa, druga pa uničenje subjektovega simbolnega univerzuma in njegove identitetne pozicije. Kadar se človek nahaja med tema dvema vrstama smrti, je lahko bodisi biološko živ, simbolno pa mrtev (npr. taboriščniki) bodisi biološko mrtev, simbolno pa živ (npr. truplo) (Šterk 2012). Karmen Šterk obema vrstama smrti doda še imaginarno razsežnost in znotraj triade realnega, simbolnega in imaginarnega izkustvo smrti reinterpreterira kot trojno strukturirani ritual prehoda, ki v družbeni realnosti ustreza metafizičnemu, fizičnemu in ritualnemu dogodku (Šterk 2012, 99–103).

⁵ Ta definicija pa se že takoj izkaže za nezadostno, saj so znani primeri smrti, ki ne ustrezajo tem kriterijem, kot npr. možganska smrt, klinična smrt, trajno vegetativno stanje ipd. Kontroverze o definiranju biološke smrti pa imajo tudi moralno-etične vidike in se zaostčujejo predvsem pri vprašanih, ki so povezana z nedihajočimi donatorji organov, »žetvijo organov«, neomorti, umetnem vzdrževanju življenja ipd. Mnoge medicinske prakse vključujejo ravnanja s truplom, ki zunaj

naši družbi človeka spoznajo za mrtvega, je najprej potrebno potrditi in prijaviti njegovo smrt, kar naredi za to usposobljen strokovnjak, zdravnik ali patolog. Tanatologija išče odgovore na vprašanja, kdaj nastopi fizična smrt, zakaj nastopi in kaj jo je povzročilo (različni dejavniki in povzročitelji smrti in umiranja) ter kdaj lahko imamo človeka za mrtvega (indikatorji in razpoznavni znaki smrti). Čeprav glede na način smrti medicina ločuje med naravno (tj. pričakovano ali nenadno) in nasilno smrtjo (kot posledico nezgode, samomora ali umora), je tudi pri naravni smrti vedno potrebna natančna diagnoza, tj. ugotovitev vzroka smrti (Kadiš in drugi 1999, 90). Smrt se tako nikoli preprosto ne zgodi, ampak je vedno povzročena.

Na pojem naravne smrti se navezujeta koncepta dobre in slabe, tj. nenaravne smrti, ki sugerirata najboljši možni model umiranja in smrti. Vanj je vključeno pojmovanje, ki določa tudi kje, kako in kdaj umreti. Za večino ljudi v sodobnem času dobra smrt pomeni umreti doma ali v bolnišnici, brez bolečin, vendar pri zavesti, v visoki starosti, potem ko so živeli dolgo, polno življenje (Auger 2007, 77). To ustreza pojmovanju naravne dobre smrti, med dobre smrti pa se prištevata še tradicionalna sveta dobra smrt in medikalizirana dobra smrt⁶ (Bradbury 1993, 69–70).

Slaba smrt je smrt, ki se jo označuje kot nenaravno, kot so smrt otroka, ki umre pred svojimi starši, različne nasilne smrti (umori ali nesreče), posebno pa kolektivne smrti, ki so posledice vojne, epidemije ali naravne katastrofe. V teh primerih se o smrti govori v smislu: umrl je za svojo domovino, boril se je pogumno in umrl častne smrti, narava je zahtevala svoj davek ipd., kar ljudem v kriznih časih pomaga, da osmislijo nesmiselne, pogosto masovne smrti (Auger 2007, 79).

Družbena smrt po Južničju (1991, 7) nastopi »z izstopom človeka iz aktivnih mrež poklicnega življenja«, tj. ko s stališča družbe ne predstavlja več funkcionalnega člana. Dejanska smrt lahko nastopi precej časa po družbeni smrti, saj je v visoko razvitih državah čas med upokojitvijo in fizično smrtjo precej raztegljiv. V tradicionalnih družbah med tema dvema

medicinskega diskurza veljajo za skrunitev. Pojavljajo se tudi vprašanja, povezana s pravicami mrtvih (ali jih le-ti sploh imajo), kako so lahko v nasprotju s pravicami živih ipd. (Auger 2007, 28–29).

⁶ Tradicionalna sveta dobra smrt je rezervirana za vernike, ki v takšni ali drugačni obliki verujejo v nadaljevanje življenja po smrti, kot medikalizirano dobro smrt pa se pojmuje lajšanje bolečin z zdravili, smrt s postopnim odmerkom ali evtanazijo (Bradbury 1993, 67–70). Smrt brez bolečin in z umirajočo osebo, ki sama zavestno in avtonomno odloča o poteku svojega umiranja in smrti, so osnovna načela, ki jih promovirajo podporniki in zagovorniki hospicev in paliativne nege. Hospic in paliativna nega (izraz prihaja iz latinskega glagola *palliare*, ki pomeni blažiti bolečine brez zdravljenja) pomenita prakso, ki omogoča nego brez zdravljenja in se osredotoča na kvaliteto življenja do smrti. Tovrstna nega se lahko nudi tako v bolnišnici kot na domu (Auger 2007, 82–84).

oblikama smrti ni bilo razlike, v modernih družbah pa prihaja do socialne smrti pred fizično predvsem zato, ker se je spremenila narava dela.⁷ Človek, ki gre v pokoj že pred svojo dejansko smrtjo, redistribuira statuse in vloge. Fizična smrt tako postane nekaj, kar se zgodi, ko tak »odhod« nima nobene prave socialne vsebine več (Južnič 1991, 31). Družbena smrt pogosto zadane tudi posameznike, ki jih je družba izobčila ali diskriminirala zaradi vzrokov, ki peljejo v njihovo dejansko ali neizogibno smrt, npr. v primerih ljudi, ki imajo aids ali drugo neozdravljivo bolezen, pa tudi v primerih težkih alkoholikov in drugih zasvojenecv. V tem kontekstu mnogo ljudi družbeno umre prej kot dejansko. Medtem ko je biološko smrt lahko ugotoviti in potrditi, pa je družbeno smrt težko definirati, saj se je posamezniki pogosto ne zavedajo oz. je ne dojemajo kot take (Auger 2007, 73–74).

2.1.4 Pogrebni rituali

Van Gennep (1960) velja za prvega, ki je razlikoval obrede prehoda (*rites of passage*) kot posebno kategorijo ritualov, ki v posameznikovem življenju spremljajo prehod iz enega življenjskega obdobja v drugo (rojstvo, puberteta, poroka, vstop v različne družbene stanove in smrt) in zanj pomenijo tudi določeno nevarnost. Vključujejo obrede ločitve (predliminalna faza), obrede prehoda (liminalna faza) in obrede vključitve (postliminalna faza). Največji obred prehoda, skozi katerega mora iti vsak, je prehod iz življenja v smrt. Po pogrebu tako žalujoči kot duh/duša umrlega vstopita v liminalno fazo. Takrat je posameznik posebno ranljiv, podvržen nevarnostim in zlim silam. Je stanje, v katerem stvari in dogodki niso takšni kot običajno, obredje pa zagotavlja varen prehod in vstop v novo stanje ter obnovitev simbolnega reda (Van Gennep 2000).

Z verovanji o prehodih v drugo stanje in v skrivnostni svet mrtvih, ki so jih ljudje dojemali kot nevarnost za umrlega in njegovo okolico, so tesno povezane šege, navade in običaji,

⁷ Ko človek preneha delati, tj. prekine delovno razmerje, je pravzaprav pregan iz mreže delovnih socialnih odnosov, ki so bili spleteni iz delovnih dolžnosti in obveznosti/funkcij ter odgovornosti, pa tudi iz statusa, ki iz take mreže izhaja. Kot upokojenec je človek prisiljen splesti drugačne medčloveške odnose. Novo identiteto in zatočišče nemalokrat išče v bolezni, saj zdravstveni karton dokazuje, da je še vedno nekdo, redno obiskovanje zdravstvenih ustanov pa zapolni praznino življenja. Sicer pa se tudi drugače življenje starih ljudi nujno osredotoča na ohranjanje funkcij telesa, ki kažejo znake starosti in pešanja, ne pa več na njegove delovne potenciale. Z vprašanji starosti in staranja ter pozornosti, ki mu je odmerjeno v družbi, je povezano mnogo strahov, ne le strah pred smrtjo. Eden od teh je vprašanje potomstva in strah, da se bo genealoška linija rodu prekinila. To pomeni tudi, da bo spomin na človeka brez potomstva hitreje izginil in da nihče ne bo skrbel za njegov grob. Brez potomstva je namreč malo možnosti, da bi se povprečen posameznik ohranjal v kolektivnem spominu, razen če ni zaslužen za delovanje na kakšnem pomembnem področju (Južnič 1991, 31–32).

povezani s smrtjo, ki so prvotno imele predvsem obrambni (apotropejski) značaj.⁸ Predstavljajo ustaljene oblike dogajanja in ravnanja ob umiranju, nastopu smrti in pogrebu. Povezane so s cerkvenim obredjem, krščansko/katoliško vero, posameznimi relikti predkrščanskih verovanj (kult mrtvih prednikov⁹) in s spoštovanjem ali pieteto do umrlega (Ložar–Podlogar 1999, 7). Imajo trojen namen: z molitvijo in cerkvenimi obredi izprositi duši umrlega mir in pokoj, obvarovati žive pred vračanjem umrlih in njihovim maščevanjem ter olajšati umrlemu potovanje v onostranstvo in mu narediti novo bivanje čim lepše (Slovenski etnološki leksikon 2007, 602).

V obredih, povezanih s smrtjo, je mogoče najti dva temeljna principa. Na eni strani se goji velik strah do smrti in mrtvih, ki vzbujajo grozo pred truplom in nečistostjo ter željo, da se izžene duha. Na drugi strani pa se izkazuje (resnična ali simulirana) naklonjenost do pokojnika, objokuje njegov odhoda in izraža željo, da se ga zadrži. Truplo je tako ljubljeno, istočasno pa tudi osovraženo in strašljivo za pokojnikove najbližje, ki so tudi tisti, ki lahko od njegove smrti največ izgubijo ali pridobijo (Mystical Rites and Rituals 1975).

Pogrebni rituali so eden od vseprisotnih, nepogrešljivih in morda najbolj konservativnih družbenih ritualov.¹⁰ Dramatizirajo in poudarjajo smrt, častijo mrtve in jih pripravijo na njihovo novo destinacijo, sankcionirajo posebno intenzivno in ambivalentno izražanje žalosti ter umestijo žalujoče in preminule znotraj socialnega in univerzalnega konteksta (Marris v Cobb 2009, 36). Ne glede na to, kako se izvajajo, imajo ti rituali predvsem dve funkciji: 1) da ločijo telo umrlega od skupnosti živih in 2) da pomagajo žalujočim, da se prilagodijo svoji

⁸ Ob svojem izvoru naj bi imele šege in navade predvsem značaj rituala, kulta, obredja. Njihov namen je bil dvojen: odvrčanje in zaščita pred škodljivimi vplivi, posebno pred (zli) duhovi mrtvih, ali krepitev rodovitnosti, sreče in zdravja. To prvotno obredje je skozi stoletja doživljalo najrazličnejše spremembe, njihov pomen se je spreminjal, se različno tolmačil ali je bil pozabljen, zato mnogo novodobnih navad in običajev ohranja zgolj obliko starih, medtem ko je njihov pomen lahko popolnoma drugačen ali pa ga preprosto ni (več) (Orel, 1944, 303; Kremenšek 1978, 221).

⁹ Kult prednikov ali manizem (lat. *manes* – dobri duhovi, duhovi prednikov) temelji na veri v posmrtno življenje in na prepričanju, da so mrtvi vir sposobnosti in sil, ki jih živi potrebujejo za življenje. S smrtjo človeka se njegova življenjska sila ni izgubila, ampak zgolj premestila in ob ustrezno spoštljivem ravnanju bila na voljo živim. Med živimi in mrtvimi člani skupnosti se je na ta način vzpostavila zveza z obojestranskimi pravicami in dolžnostmi. Mrtvi, ki so s smrtjo pridobili mogočne (magične) sile, so skrbeli za dobrobit svojcev, ti pa so zadovoljevali potrebe mrtvih, kot da bi bili živi, npr. tako da so jim prinašali hrano in darove (Kremenšek 1978, 236). V višje razvitih religioznih sistemih se moč umrlih prednikov prenese na težje definirana bitja, ki so nevidna in povsod pričujoča. Lahko so različni bogovi ali v monoteizmu en bog, ki je obdan z drugimi nadnaravnimi bitji, ki so hierarhično nad ljudmi (npr. angeli in svetniki v judovsko-krščanski tradiciji, šamani in vrači komunicirajo z duhovi in nadnaravnimi silami) (Južnič 1991, 19–20).

¹⁰ Na splošno rituali omogočajo pomen, izražanje verovanj, izzevoje čustva – nevidnemu dajejo oprijemljivo obliko. Prav zato so rituali ločeni od drugih družbenih dejanj. Svojega namena ne dosežajo neposredno preko fizičnega, temveč preko nesnovnega, z uporabo pomenljivih besed in dejanj, ki dajejo ritualu pomembnost in posredujejo globoko konotativno resonanco. Za razliko od drugih družbenih dejanj rituali niso ohlapni, ampak eksplicitno in jasno definirajo namen performansa. Poleg tega rituali povezujejo posameznike v kolektivno dogajanje, vzpostavljajo, varujejo in premeščajo meje med javnim in zasebnim (Rappaport v Cobb 2009, 37).

izgubi in jim omogočijo, da rekonstruirajo svoje življenje brez prisotnosti ljubljene osebe. V tem smislu pogreb omogoča žalujočim, da prekonstruirajo svoj odnos do umrlega iz (fizične) prisotnosti v odnos spomina (Mystical Rites and Rituals 1975).

2.1.5 Žalovanje in spominjanje umrlih

Žalost predstavlja emocionalno, fizično, psihološko in sociokulturno reakcijo, ki jo občutimo ob izgubi. Žalovanje je proces učenja, kako se spopadati z različnimi izgubami v življenju. Žalost in žalovanje sta pojma, ki se uporabljata izmenjaje in se nanašata na vse vrste izgub (npr. službe, doma, posameznega organa, ljubezni, samozavesti, svobode ipd.), ne le tisto, ki je posledica smrti. Smrt je kulturno pojmovana kot največja izguba, čeprav posamezniki nimajo različnih strategij za spopadanje z različnimi tipi izgube. Žalost pogosto občutimo kot globoko in intenzivno trpljenje in ima različne stopnje in intenzivnosti, ki zajemajo emocionalen odziv na izgubo osebe (Auger 2007, 205). Žalovanje žalujočim prinaša čas, ki ga potrebujejo, da se poslovijo od umrlega in se prilagodijo spremembam v svojem življenju tako v psihološkem smislu kot v družbenem statusu. Gre za psiho-socialni prehod, kompleksen preplet psiholoških in družbenih procesov in enega od prelomnih dogodkov v človekovem življenju, ki od vsakega zahteva, da opravi temeljit pregled pojmovanja sveta, je trajen v svojih posledicah in poteka v relativno kratkem času, tako da je malo možnosti, da se oseba nanj pripravi. Ob soočanju z izgubo morajo ljudje sprejeti nove navade in opustiti stare, spremeniti svoje življenje in ponovno vzpostaviti svoj notranji svet (Parkes 1993, 242–245). Kako bo posameznik reagiral na izgubo osebe, je odvisno od njegovih osebnostnih značilnosti, (verskih) prepričanj, verovanj, izkušenj, odnosa, ki ga je imel s preminulo osebo, pa tudi položaja, ki ga je ta oseba zasedala znotraj družinske in družbene strukture (Auger 2007, 205). Odsotnost ustreznih procesov, ritualov žalovanja ali sprejemljivega načina spopadanja s smrtjo lahko podaljšuje okrevanje po izgubi in podaljšuje žalost (Parkes 1993, 245–246).

Sigmund Freud (2005) žalovanje označuje kot normalno reakcijo¹¹ ob izgubi ljubljene osebe ali kakšne druge abstrakcije, ki je zavzela njeno mesto. Pri žalovanju se ob ugotovitvi, da ljubljeni objekt ne ostaja več, pojavi zahteva, da oseba umakne libidalno investicijo iz tega

¹¹ Pri nekaterih posameznikih lahko izguba namesto žalovanja proizvede melanholijo, ki je po (izkustvenih) značilnostih sicer sorodna žalovanju, vendar le-to okarakterizira kot patologijo. Pri melanholiji oseba namesto, da bi libido reinvestirala v drug objekt, ga ponotranji, umesti vase in se identificira z izgubljenim objektom (Freud 2005, 203–208).

objekta in jo reinvestira v drug objekt. Ob tem Jaz naleti na silovit odpor (četudi je nadomestek že pri roki), ki je lahko tako intenziven, da oseba še vedno vzdržuje vez z izgubljenim objektom. »Delo žalovanja« omogoča posamezniku postopno predelavo zahteve in ko je končano, je Jaz zopet svoboden in neinhibiran (Freud 2005, 203–205). Skratka, omogoča mu zavedanje in na koncu sprejetje realnosti izgube, da lahko nadaljuje svoje življenje. To ustreza temu, čemur psihologi pravijo normalna ali zdrava oblika žalosti, za razliko od abnormalne, patološke ali nezdrave žalosti, ki se pojavi, ko je posameznik tako prevzet z mislimi na preminulo osebo, da ne more funkcionirati normalno. Žalost lahko nastopi tudi nenadoma, če pride do nenadne smrti. V primerih letalskih ali naravnih nesreč ali pogrešenih oseb pogosto ne najdejo trupla in tako žalujoči nimajo možnosti pridobiti dokaza oz. jim ni omogočen zaključek, da se je smrt zares zgodila. Psihologi verjamejo, da sta zaključek in dokaz smrti potrebna elementa, ki žalujočim pomagata v procesu žalovanja (Auger 2007, 210–213).

Smrt drugega poleg fizične odsotnosti telesa pomeni izgubo osebnega in socialnega odnosa. V tem smislu smrt ni le ločitev telesa in duše, temveč ločitev posameznika od vseh socialnih odnosov in mrež, katerih del je bil (Ariès 1982). Čeprav smrt pomeni konec življenja, pa ne pomeni konec odnosa, ki ga je posameznik imel z drugimi, saj preko kolektivnih in individualnih spominov ohranjajo tako občutek sebstva kot drugega. Spomin na pokojnika in negovanje tega spomina se od kulture do kulture razlikuje in ima različne vsebine, lahko se tudi odvzame oz. izbriše, kar je simbolna gesta, ki ima pomembne (družbene) posledice¹² (Južnič 1991, 30). Spominski označevalci, nagrobniki, fotografije, videi in zgodbe o preteklosti, ki si jih preživeli izmenjujejo, omogočajo, da preminuli nadaljujejo življenje v kolektivni zavesti drugih (Auger 2007, 66).

2.2 Smrt, spomin in fotografija

Mnogo teoretikov, ki so razmišljali o fotografiji, med njimi Roland Barthes, John Berger, Susan Sontag in Hans Belting, je videlo fotografijo ne le kot orodje spomina, temveč kot tiste vrste podobo, ki je v temelju povezana s smrtjo. Fotografije pogosto razumemo kot objekte

¹² V starem Rimu so poznali *damnatio memoriae* – izbris spomina, na kar so obsodili posamezne osebe, ki so se pregrešile zoper državo ali režim in izbrisali dogodke, povezane z njimi (Južnič 1991, 30). Podobno so še pred dobrega pol stoletja nekatere krščanske ločine zavračale pokop nekrščenih otrok in samomorilcev v sveto zemljo, medtem ko so morilce pokopavali na razpotjih s kolom, zabodenim skozi srce (Mystical Rites and Rituals 1975). Poseben primer so tudi odklonitve pokopa nekaterim mrtvim v sodobnejšem času npr. vojnim zločincem ali množičnim morilcem, s čimer gre na simbolni ravni za gesto »zanikanja možnosti njihove žive eksistence, njihovega celotnega obstoja« (Šterk 2012, 103).

smrti, četudi je neposredno ne prikazujejo. Vsaka fotografija, ne glede na to, kaj je na njej upodobljeno, namreč vedno prikazuje trenutek, zamrznjen v času, ki pa je nepreklicno minil (Sontag 2001). » Fotografija reproducira v neskončnost nekaj, kar se je zgodilo samo enkrat: mehanično ponavlja, kar se eksistencialno ne more več ponoviti« (Barthes 1992, 12). Fotografija ostaja kot pričevanje te minljivosti, je vizualni odmev tistega, kar je bilo, in zaradi te zmožnosti fotografija deluje kot sredstvo priklica preteklosti, istočasno pa fotografiji daje avro smrti (Sturken 1999).

Družinske in osebne fotografije pričajo o življenju tistih, ki so na njih upodobljeni, istočasno pa so objekti, ki upodablajo smrt in minljivost življenja. Na vsaki novi fotografiji so osebe starejše in korak za korakom bližje smrti. Prisotnost oseb na fotografiji namreč nikoli ni metaforična, temveč pomeni sled ali senco osebe, ki jo je fotografska kamera zajela in omogočila odtis njene podobe na materialni nosilec. Fotografski portret je več kot zgolj podoba osebe, je »emanacija referenta« z vsemi značilnostmi, ki opozarjajo na to, da referent, tj. resnična oseba, tudi v realnosti obstaja – fotografija ima indeksikalni odnos do upodobljenega (Barthes 1992).

2.2.1 Fotografija in smrt

Zaradi zmožnosti fotografije, da v enem vizualnem doživljanju združi preteklo in sedanje, so novinarji za opis Daguerrovega in Talbotovega postopka uporabljali kar izraz nekromantija – komuniciranje z mrtvimi (Batchen 2010, 145). Zgodnji fotografi so svojo prakso oglaševali s frazo »Zavarujte senco, preden njena substanca zbledi« (*Secure the Shadow, Ere the Substance Fade/Let Nature imitate what Nature made*) (Ruby 1995; Linkman 2011). Talbot je svoj izum – umetnost fiksiranja sence – opisal z naslednjimi besedami: »Najbolj bežno izmed vseh stvari, senco, simbol vsega minljivega in trenutnega, lahko vklenemo s pomočjo uroka naše »naravne čarovnije« in jo lahko za vedno fiksiramo na mestu, za katerega se zdi, da ji je bilo usojeno, da ga bo zasedala le kratek hip. [...] Dejstvo je, da lahko bežečo senco ujamemo na papir, jo tam ustavimo in v času zgolj ene minute tako trdno fiksiramo na njenem mestu, da se ne more več spreminjati« (v Batchen 2010, 143).

Zgornji opis po eni strani kaže na (zgodnjo) vero v magičen izvor fotografije v skrivnostni naravi, ki je s pomočjo kulture in znanosti dosegla prej nepredstavljivo – omogočila je ne le neposredno odslikavo realnosti, temveč tudi videnje tistega, kar je v tej realnosti nevidnega in

najbolj zaželenega – dokaz o obstoju duše in sposobnost kulture, da ukroti zakon narave (Pettit 2006, 35). Združila je dve vrsti verovanja: verovanje v nepristranskost fotografskega očesa in v sposobnost fotografskega aparata, da ujame in zadrži tisto, kar je drugače očem nevidno (to pojmovanje je svoj višek doseglo v spiritistični fotografiji, ki je trdila, da so leče fotografskega aparata umetno oko, ki duhovom omogoča vidnost) (Harvey 2007, 7).

Dvojna identiteta fotografije (indeksikalnost in magičnost) pa je bila za nekatere tudi strašljiva. Podobno kot se v nekaterih plemenih bojijo, da se jim s fotografiranjem krade duša, je o fotografiji menda razmišljal Balzac: »Vsako telo [je] v svojem naravnem stanju sestavljeno iz vrste duhu podobnih pojav, naplastenih druga čez drugo v neskončnost, ovitih v infinitezimalne opne ... Ker človek nikdar ni bil zmožen ustvariti, tj. narediti nekaj snovnega iz prikazni, iz nečesa neotipljivega ali narediti predmet iz nič, naj bi se torej vsak daguerrovski postopek polastil ene od plasti telesa, v katerega je uperjen, jo odluščil in izrabil« (v Sontag 2001, 147).

Balzac je verjel, da fotografija dejansko lahko proizvaja smrt – o fotografiji kot smrti ter o povezanosti smrti in fotografije pa je razmišljalo mnogo teoretikov. Za Beltinga (2004) in Batchena (2010) je fotografija s smrtjo povezana že od samega začetka. Za Barthesa je fotografija način, »kako se naš svet sooča s smrtjo« (Barthes 1992, 80), za Sontagovo pa je vsaka fotografija *memento mori*, kajti »posneti fotografijo pomeni biti udeležen v smrtnosti, ranljivosti, spremenljivosti drugega bitja (ali stvari)« (Sontag 2001, 19). Za Metza je fotografija tako kot smrt nepremična in tiha, je »takojšnja ugrabitev objekta iz enega sveta in njegova umestitev v drug svet, drug čas« (Metz 1985, 84). Zato je fotografija tudi idealna za to, da postane fetiš (več o tem v četrtem poglavju Razprava).

Smrt, tako beseda kot tudi dogodek, je fotografija, fotografija, ki fotografira samo sebe – fotografija, ki predstavlja pridržanje resničnosti in njenih referentov. Kot pravi Benjamin [...], je fotografija podobna spominku, je truplo doživljaja. Zaradi tega fotografija govori kot smrt, kot sled tega, kar izginja v zgodovino. Jaz, fotografija, vrtoglava meja med življenjem in smrtjo, jaz, fotografija, sem smrt. Vendar pa fotografija, ki govori kot smrt, ne more biti ne smrt ne fotografija. Hkrati mrtva in živa nam odpira možnost našega bivanja v času (Cadava v Batchen 2010, 248).

Po Barthesovem mnenju bi se zato bilo potrebno vprašati o antropološki zvezi med smrtjo in novo podobo: »Fotografija mora namreč zgodovinsko imeti nekakšno zvezo s "krizo smrti", ki se je začela v drugi polovici 19. stoletja [...] Smrt pač mora imeti svojo mesto v družbi; če

je ni več (ali je je manj) v religiji, mora biti nekje drugje: morebiti v tej podobi, ki proizvaja smrt, hoteč ohraniti življenje. Fotografija, sodobnica zatona obredov, bi v naši moderni družbi morebiti ustrezala vdoru asimbolične smrti, ki je zunaj religije, zunaj obredja, nekakšen nenaden padeč v dobesedno smrt« (Barthes 1992, 80).

Belting (2004) naredi prav to, pri tem pa predpostavlja, da je smrt razlog za proizvodnjo vseh podob, ne le fotografskih. »Utelesenje umrlega, ki je izgubil telo, zastavlja vprašanje, kakšno vlogo je igrala smrt pri odločitvi za postavitev podob, ki so jih iznašli ljudje sami« (Belting 2004, 156). Podobe so bile »nekoč posode utelesenja, ki so mrtvim nadomeščala njihova telesa« (prav tam). Belting nadalje raziskuje družbeni pomen podobe umrlega, posebno vlogo, ki jo je le-ta igrala v kultu umrlega, in spremembo v njenem razumevanju.

Podoba omogoči, da se pojavi, kar ne *biva* v podobi, temveč se lahko le *pojavi* v podobi. Podoba mrtvega potemtakem ni anomalija, temveč izvorni smisel tega, kar podoba tako ali tako je. Mrtvi je vedno že odsoten, smrt neznosna odsotnost, ki so jo ljudje hoteli zapolniti s podobo, da bi jo lahko prenašali. Zato so mrtvim, ki jih ni nikjer, določili mesto (grobišče) in jim podelili neumrljivo telo – simbolično telo, s katerim jih resocializirajo, medtem ko se njihovo umrljivo telo razblini. Na ta način podoba, ki uteleša mrtvega, postane nasprotje tiste podobe, v kateri se kaže truplo samo (Belting 2004, 158).

Belting predpostavlja, da so ljudje na ta način poskušali rešiti uganko smrti in da je bilo pri tem izdelovanje podob pomembnejše kot posedovanje. S podobo naj bi se dejavno odzvali na motnjo v življenjski skupnosti in ponovno vzpostavili red, mrtvim pa povrnili status, ki so ga potrebovali. Drugače je z analogijo telesa in podobe pri fotografiji, ki se stopnjuje v indeks telesa in »ne temelji samo na zaupanju v realnost telesa, temveč tudi na veri, da realno telo lahko predstavlja človeka, ki ga uteleša« (Belting 2004, 123–124). Tisto, kar je prineslo novo obdobje, je tako predvsem ontološko razočaranje nad podobo: »Ker je podoba mrtva, ne more več utelešati življenja v kultu mrtvih« (Belting 2004, 185).

S kultom mrtvih fotografijo povezuje tudi Barthes. Primerja jo z gledališčem, ki je bilo izvorno ravno tako povezano s kultom mrtvih. Igralci so se ločili od preostale skupnosti in igrali vloge mrtvih. Ko so se naličili, so se označili za telo, ki je živo in mrtvo hkrati. Prav tako je s smrtjo povezana fotografija, ki je »kakor primitivno gledališče, kakor živa slika, figuracija nepremičnega in naličenega obličja, pod katerim vidimo mrliča« (Barthes 1992, 32).

Razlog, da se smrt s fotografijo povezuje bolj kot s kakšno drugo podobo, Sontagova vidi v tem, da fotografija ni samo podoba (tako kot slika), le interpretacija stvarnosti, ampak »je tudi sled – nekaj, kar je neposredno posneto s stvarnosti, kot stopinja ali posmrtna maska« (Sontag 2001, 143). Za Barthesa je tisto, kar fotografija poraja, vedenje o tem, da je oseba ali stvar zares obstajala. »Fotografija ne govori (nujno) o tem, *česar ni več*, pač pa zgolj in zagotovo o tem, *kar je bilo*« (Barthes 1992, 75). Zato jo vidi kot anticipacijo smrti, fotografe pa kot agente smrti. »Hkrati berem: *to bo* in *to je bilo*« (Barthes 1992, 82). Fotografija pripoveduje o smrti v prihodnjiku: »Naj je oseba mrtva ali ne, vsaka fotografija je taka katastrofa« (prav tam). Pri tem pa navzočnost stvari na fotografiji ni nikoli metaforična, kakor tudi ni metaforično življenje oseb na fotografiji,

razen če fotografiramo trupla, a celo tedaj postane fotografija grozljiva prav zato, ker potrjuje, [...] da je truplo živo *kot truplo*: to je živa podoba mrtve stvari. Negibnost fotografije je nekakšen rezultat perverzne zmede med dvema konceptoma: realnim in živim; ko potrjuje, da je objekt realen, na skrivaj napeljuje na misel, da je živ – kriva je prevara, zaradi katere realnosti pripisujemo absolutno višjo, večno vednost, ker pa to realnost seli v preteklost (*to je bilo*), predpostavlja, da je že mrtva (Barthes 1992, 70).

2.2.2 Fotografija in spomin

Sposobnost fotografije je, da ohranja nespremenljivost videzov, kar je bila pred izumom fotografije zmožnost spomina, vendar pa fotografije same po sebi ne ohranjajo pomena. »Spomin implicira nekakšno dejanje odrešitve« (Berger 1980, 38), saj je tisto, česar se spomnimo, rešeno pred pozabo, pred ničem. Tovrstno občutje izvira iz izkušnje minevanja časa, ki je za mnoge boleča (Berger 1980, 39). Čeprav fotografijo pogosto razumemo kot nekakšno shrambo spomina, spomin fotografiji ni inherenten, temveč ga šele omogoča. Fotografija predstavlja mehanizem, preko katerega je lahko preteklost konstruirana in umeščena znotraj sedanosti (Sturken 1999, 178), napravo navzočnosti, ki je hkrati znamenje odsotnosti (Sontag 2001). Ker je po Barthesu fotografija emanacija referenta, nas lahko po vsem preteklem času še vedno gane, se nas dotakne (Barthes 1992, 13). To pomeni, da je fotografija sposobna animacije ali oživljanja v smislu, da lahko oživlja človekove spomine.

»Osebna fotografija je objekt kompleksnega emocionalnega in kulturnega pomena, ki ima sposobnost priklica spominov, nostalgije in kontemplacije. Fotografija, ki ima za posameznika osebno vrednost, je talisman, v katerem preteklost sobiva s sedanostjo in jo je

mogoče vedno znova podoživeti. Priključijo tako spomin kot izgubo ter tako predstavlja sled življenja in obet smrti« (Sturken 1999, 178). »S fotografijami si vsaka družina sestavi lastno portretno kroniko – prenosni komplet podob, ki priča o njeni povezanosti. [...] Fotografija je postala obred družinskega življenja prav v času, ko je v industrializiranih državah Evrope in Amerike sama institucija družine začela doživljati radikalne kirurške posege« (Sontag 2001, 12–13).

Fotografija sama po sebi še nima statusa osebnega ali kulturnega, kljub temu pa igra pomembno vlogo v odnosu osebnega in kolektivnega spomina in zgodovine¹³ predvsem zaradi načina, kako podobe prehajajo iz ene sfere v drugo. Javne fotografije, pogosto označene kot zgodovinske, lahko vplivajo na oblikovanje osebnega spomina, osebne fotografije pa postajajo del kolektivnega in tako eden drugega sooblikujeta. S tem, ko osebne in družinske fotografije postanejo del javnega kulturnega spomina, pridobijo drugačen pomen (Sturken 1999, 178–180). Znotraj javne sfere družinske in osebne fotografije delujejo kot prosto lebdeči označevalci, odprti za različne pomene in dostopni različnim političnim agendam. Istočasno pa so v zasebne trenutke, posnete na družinskih fotografijah, vedno že vkodirani kulturni pomeni mladosti, otroštva, družine ipd. in z njimi povezane ideologije. Na to mesto bi lahko dodali tudi smrt. Mnoge družinske fotografije, ki postanejo del javnega, kot npr. fotografije pogrešanih otrok in vojnih žrtev, delujejo kot oblika javnega govora, kot odziv na kulturni šok in travmo ter označujejo upanje, strahove in želje, s katerimi so prepojeni koncepti družine in naroda (Sturken 1999, 193).

Fotografija tako hkrati odraža in konstituira posameznikov pogled na svet. Posebno za portrete velja, da so tiste podobe našega življenja, katerih pomen in vrednost leži v neskončnih socialnih izmenjavah in ritualih, ki bi se danes zdeli nepopolni brez fotografije (Tagg 2005, 34). To je imel v mislih Belting, ko je izjavil: »Fotografija je le kratko obdobje v zgodovini upodabljanja sveta. Toda svet se je spremenil, od kar ga fotografiramo« (Belting 2004, 230).

¹³ Avtorica razume osebni spomin kot spomin, ki ostaja znotraj osebnega in družinskega konteksta, zgodovino kot obliko sankcionirane pripovedi preteklosti, kulturni spomin pa kot spomin, ki se lahko oblikuje zunaj formalnega zgodovinskega diskurza, pri tem pa je napolnjen s kulturnimi pomeni. Kadar si osebne spomine deli in izmenjuje večja skupina ljudi v kontekstih, ki se razlikujejo od nastajanja zgodovine, oblikujejo kolektivni spomin, ki se lahko prepleta z uradno zgodovino ali pa ji nasprotuje. Kulturni artefakti, med njimi tudi fotografija, se tako pomikajo iz osebnega spomina h kolektivnemu, od tam pa k zgodovinskemu in nazaj. Zgodovinske fotografije tako lahko vplivajo na osebni spomin preživelega, osebne fotografije pa so pogosto del kulturnega ali zgodovinskega spomina (Sturken 1999, 178–179).

2.3 Fotografija (po) smrti

Posmrtna fotografija je zgolj eden od mnogih artefaktov, ki se jih je uporabljalo za obeležja smrti v procesu spominjanja in žalovanja (Ruby 1995; Linkman 2011). Velja za tiste vrste reprezentacijo, ki morda najbolj dobesedno predstavlja fotografsko simbolno povezavo s smrtjo. Spominske reprezentacije preminulih oseb je sicer mogoče najti skozi celotno zgodovino, pri tem pa se nekatere zdijo manj problematične kot druge.

Avtorji za izraz posmrtna fotografija uporabljajo različne izpeljanke, ki imajo zelo podoben pomen. Stanley Burns (1990, predgovor) posmrtno fotografijo opredeli kot fotografiranje preminule osebe, Jay Ruby (1995, 1) kot fotografsko reprezentiranje mrtvih, Nicola Bown (2009, 8) kot fotografski portret mrtve osebe, Audrey Linkman (2011, 10) pa kot portret posameznika po smrti. Širše opredelitve jo imenujejo tudi spominsko portretiranje ali *memento mori* (lat. spominjaj se smrti oz. pomni, da boš umrl) (Meinwald 1990, uvod). Vsem opredelitvam je skupno to, da poudarjajo, da gre za preminulo osebo, ne zgolj upodobitev trupla, ki ostane za njo. Opredelitev, ki zajema vse našteto, se tako glasi: posmrtna fotografija ali fotografiranje (po) smrti, imenovana tudi spominsko portretiranje ali *memento mori*, je fotografiranje nedavno preminule osebe, običajno pred pogrebom.

Izraz posmrtna fotografija se v prvi vrsti navezuje na fotografsko prakso portretiranja umrlih, značilno za drugo polovico 19. in začetek 20. stoletja, ki pa se je ohranila vse do danes, vendar v obliki, poznani kot pogrebna fotografija, ki se bolj kot upodabljanju osebe po smrti osredotoča na dogajanje ob smrti – na pogreb kot dogodek in žive ljudi, ki mu prisostvujejo (Ruby 1995, 50).

Po mnenju nekaterih zgodnejših raziskovalcev naj bi bila posmrtna fotografija ameriški fenomen, vezan na izum fotografije in omejen na posamezne etnične skupine, ki naj bi pozneje izginil (Burns 1990; Marien 2002, 66). »Nekomu v ZDA se je utrnila ideja, da bi fotografiral mrtve. Prvič v zgodovini so ljudske množice dobile orodje, s katerim so lahko ohranile podobe pokojnih za potomstvo. To se je zgodilo na začetku 40. let 19. stoletja [...] Fotografiranje mrtvih je izključno ameriški izum, ki je doživel široko uporabo med ameriškimi uporabniki dagerotipije« (Rinhart in Rinhart v Ruby 1995, 50). In še: »Pred tem v zgodovini človeštva ni obstajalo ničesar podobnega, tudi ni moglo, saj je bila fotografija rojena šele leta 1839« (prav tam). Lecy (1973) prakso posmrtno fotografije označi za

viktorijanski izum, ki kaže na nezdrav odnos do smrti, značilen za celotno 19. stoletje. Taft pa jo opisuje z besedami: »Čeprav naj bi takšne dagerotipije ali fotografije prinašale tolažbo žalujočim materam, so preveč grozljive, da bi nanje gledali z užitkom. Na vso srečo je ta obrt s staranjem umetnosti zamrla« (v Ruby 1995, 51).

Portretiranja umrlih niso izumili skupaj s fotografijo, praksa tega početja pa tudi ni bila vezana samo na ZDA. Upodabljanje umrlih ima dolgo zgodovino, v kateri fotografija pomeni zgolj nov način upodabljanja, ki pred tem ni bil mogoč (Meinwald 1990; Ruby 1995; Hilliker 2006; Linkman 2011). Razlog, da širša javnost dolgo časa ni vedela za obstoj posmrtnih fotografij, gre iskati v dejstvu, da se v splošnem smrti in z njo povezanih praks ni preučevalo. Nekateri primeri posmrtnih fotografij so postali javni in dostopni preko boljšega trga, na katerem so stare fotografije postale komoditete in zbirateljski predmeti. Ker posmrtno fotografije, posnete pred 1. svetovno vojno, veljajo za redkejše in vrednejše, v obtoku pa je manj novejših posmrtnih fotografij, se zdi, da je bila praksa prej bolj razširjena, kot je danes (Ruby 1995, 52). Poleg tega se po 2. svetovni vojni, ko se fotografija resnično masovno uporablja, ob smrti ni več najemalo profesionalnega fotografa, ampak so posmrtno fotografije posneli svojci ali kdo od sorodnikov, prijateljev (Ruby 1995; Hafsteinsson 1999; Linkman 2011). Direktorji pogrebnih zavodov in operaterji fotografskih studiev v ZDA potrjujejo, da se ta praksa nadaljuje tudi danes (Ruby 1995; Hilliker 2005). Podobno ugotavljata tudi Hafsteinsson (1999) za Islandijo in Linkman (2011) poleg ZDA in Evrope še za Kanado, Avstralijo in Novo Zelandijo.

Do leta 1880 so posmrtno fotografije postale ustaljena fotografska praksa tudi med črnim prebivalstvom srednjega razreda. Med leti 1920 in 1930 je v Harlemu deloval fotograf James Van Der Zee, ki je posmrtno portretiranje nadgradil z osebnopripovednimi zgodbami. Njegove fotografije sodijo med najbolj znane posmrtno fotografije, zato so nekateri zmotno mislili, da gre za prakso, povezano izključno z Afroameričani. Praksa posmrtno fotografije v ZDA prehaja etnične meje, jo je pa v sodobnejšem času pogosteje najti med nedavnimi priseljenci in drugimi, ki ohranjajo tesne stike s svojci, ki ostajajo v državi, iz katere izvirajo; poleg Afroameričanov so to še npr. Irci, Poljaki, Rusi, Italijani in Azijski Američani (Ruby 1995, 161). Domneva se, da je praksa posmrtno fotografije v ZDA prišla preko priseljencev iz Evrope, ni pa znano, kje v Evropi naj bi se najprej pojavila. Ni značilna za zelo bogate in za zelo revne sloje, ampak velja pretežno za prakso srednjega razreda (Ruby 1995; Hilliker 2005).

Domneva, da je fotografiranje oz. gledanje umrlih morbidno dejanje, je zgolj refleksija našega kulturnega zanikanja smrti. V nasprotju s posmrtno fotografijo redko koga žali ideja spominjati se nekoga, ki je umrl, s pomočjo fotografije, posnete, ko je bil še živ. Ruby je mnenja, da osebne potrebe žalujočih včasih niso bile v nasprotju s socialno pričakovanimi normami, ki so narekovale, kaj je normalna reakcija na smrt. Ena od možnih razlag, zakaj se nekaterim ljudem zdi fotografiranje umrlih neokusno, je ta, da niso vajeni pogleda na truplo (Ruby 1995, 52). Meinwald pa kot enega od razlogov, zakaj so bile posmrtne fotografije v začetku sprejete, vidi v fascinaciji nad novoodkritimi fotografskimi postopki in fotografijo samo. Ko se je ta fascinacija začela zmanjševati, so posmrtne fotografije začele vzbujati nasprotujoča si čustva (Meinwald 1990, 1. pogl.).

2.3.1 Predhodniki posmrtne fotografije

Posmrtna fotografija ni bila novost, ki se je pojavila s fotografijo, temveč je znotraj stoletja dolge umetniške tradicije upodabljanja in prikazovanja smrti pomenila predvsem nov način upodabljanja umrlih (in smrti), ki pred tem ni bil mogoč. Fotografija kot »najdba« (Belting 2004, 198) tehnološke in industrijske revolucije je neločljivo povezana s kapitalizmom in z razsvetljsko idejo napredka, ki je ustoličila razumskega posameznika. Nikjer ni to bolj izrazito vidno, kot v porastu fotografskih portretov,¹⁴ ki pripadajo določeni stopnji družbene evolucije – vzponu srednjega in nižjega razreda k večji družbeni, ekonomski in politični pomembnosti (Tagg 2005, 40–44). Slikarski portreti so bili privilegij aristokracije, medij, preko katerega so si bogati lahko zagotovili nesmrtnost. Ta pa je s fotografijo postala dostopna (skorajda) vsem oz. vsaj tistim, ki so z družbenega vidika kaj pomenili – vzhajajoči srednji razred – še vedno pa so bili izključeni delavci, revni in druge marginalizirane skupine, ki so imele najmanjšo kupno moč. V 19. stoletju so se fotografi znašli v neposrednem ekonomskem tekmovanju z drugimi ustvarjalci podob, posebno na trgu človeške

¹⁴ Portret je pomenil komoditeto, luksuz in lastništvo, ki je že samo po sebi potrjevalo status. Dati si narediti svoj portret je bilo simbolno dejanje, s katerim je posameznik iz vzpenjajočega se socialnega razreda svoj vzpon naredil viden tako sebi kot drugim. Produkcija portretov je naenkrat postala produkcija pomembnosti, v katerem so socialni razredi tekmovali za prisotnost in reprezentacijo, in produkcija stvari, ki jih je mogoče posedovati in za katere obstaja socialno definirana zahteva. Kot je hitro naraščal trg, tako so nastajali vedno novi načini in tehnike, ki so ga napajale. Zahteve v portretiranju so se nanašale na pretekle konvencije portretiranja pred fotografijo, istočasno pa so nastajale tudi nove. Po eni strani se je pričakovalo, da bo portret vseboval pomene aristokratskega portretiranja, vendar po ceni, sprejemljivi za srednji razred. Ena od prvih portretnih oblik, ki je zadovoljevala želje nove klientele, je bila modna miniatura. Z mehanskim procesom produkcije je postala sprejemljiva zamenjava dragih, ročno narejenih slikarskih portretov. Vrednost in fascinacija tovrstnih portretov je bila v njihovi točnosti. Mehanični postopek portretiranja tako ni zagotavljal samo, da so bili portreti poceni in takoj dostopni, ampak predvsem dozdevno avtentični. Fotografija je veljala za mehanični zapis resnice, direkten odtis narave – vera, ki se je fotografija ni docela otesla vse do danes (Tagg 2005, 34–59).

podobnosti.¹⁵ Da bi bili konkurenčni, so naredili dvoje: 1) sposodili so si uveljavljene konvencije z namenom nagovarjati že obstoječi trg in 2) svoje storitve so ponujali vsakomur, ki si jih je lahko privoščil, ne glede na socialni status. To je imelo za posledico demokratizacijo ustvarjanja podob, vendar ne zaradi kakšnega posebnega etičnega, moralnega ali političnega razloga, ampak zato da bi razširili že obstoječi trg (Ruby 1995, 27).

Različni načini in oblike fotografiranja, povezanega s smrtjo, so navzoči že od samega začetka fotografije (Ruby 1995; Linkman 2011). Posmrtna fotografija je pomenila prelom in istočasno nadaljevanje tradicije simbolnega upodabljanja preminulih, izhajajočega iz evropskega srednjeveškega slikarstva in kiparstva (Meinwald 1990; Ruby 1995; Linkman 2011). Ker so slikarji upodabljali umrle že pred izumom fotografije, se je zdelo logično, da bodo fotografi posnemali navado. To so tudi storili in posledično ob posel spravili slikarje, ki so portretirali umrle.¹⁶ Slikarji in fotografi so svojo obrt oglaševali na isti način. Prav tako so prihajali iz podobnega socialno-ekonomskega razreda – bili so mladi, neuveljavljeni in pogosto slabi slikarji. Motivacija za naročilo posmrtne podobe, naslikane ali fotografske, je kontradiktorna – ohraniti mrtvega, njegovo esenco, ki je ni več, in istočasno zanikati smrt. Če je namen portreta, da ovekoveči posebne kvalitete ali izraža osebne značilnosti upodobljenca, ki ga delajo posebnega in edinstvenega, pa se obraz trupla komajda lahko nanaša na ovekovečenje osebnosti ali njenih emocij (Ruby 1995, 27–29).

Neposredna predhodnika posmrtne fotografije, ki izhajata iz slikarstva, sta predvsem dva – posmrtno portretiranje (*post-mortem/mortuary portraiture*) ter posmrtno spominsko in/ali žalno portretiranje (*posthumous and mourning painting*) (Ruby 1995, 27). Prvo je predstavljalo realistično upodobitev preminule osebe po smrti, drugo pa je pomenilo slikanje po spominu in je mrtvo osebo portretiralo kot živo, obdano s predmeti, ki so simbolizirali njeno smrt (Linkman 2011, 10). Žalni portret je predstavljal tudi portret žalujočega (ponavadi ženske) v žalnih oblačilih. Tovrstni portret je služil kot opomnik portretirani osebi in drugim, da se je smrt zgodila (Ruby 1995, 105).

¹⁵ Večino fotografskih reprezentacij človeškega obraza, živega ali mrtvega, je bolje razumeti kot podobnost – detajlni zapis telesnih in obraznih značilnosti – in ne kot portret v smislu prikazovanja upodobljenčeve osebnosti. V komercialni fotografiji so profesionalni fotografi strankam zagotavljali prepoznavne reprodukcije. Portretiranec je bil postavljen v sredino okvirja. Njegov izraz je bil resen, nevtralen in prazen, kar je bilo posledica dolgih osvetlitvenih časov. Dodatki in ozadja so bila standardizirana, kupljena v trgovinah. Prizorišče je razkrivalo zelo malo o portretirancu. Poza je bila preprosta, direktna, osvetljava ploska. Oblečen je bil v nedeljsko obleko. S standardizacijo in kupovanjem oblačil v trgovini so socialni status portretiranca, njegov poklic ali etnična pripadnost postajali čedalje bolj nejasni (Ruby 1995, 61–62).

¹⁶ Včasih je bila posmrtna fotografija zgolj osnova za posmrtni slikarski portret in je imela podobno funkcijo kot vosek ali mavec pri posmrtni maski – izrisala je pokojnikove obrazne značilnosti (Linkman 2011, 23–24).

Prakso portretiranja mrtvih je v slikarstvu najprej mogoče zaslediti v Evropi v 15. stoletju. Pomenila naj bi še enega od načinov portretiranja razvijajočega se sloja bogatih trgovcev, ki so iskali načine za potrditev svojega statusa. Umetniki so po celi Evropi slikali posmrtno portrete monarhov, plemičev in duhovščine (tako katoliške kot protestantske), izjemoma pa tudi ljudi drugih socialnih statusov, vključno z umetniki in njihovimi sorodniki (Pigler v Ruby 1995, 29–31). Anton Pigler (1956) v posmrtnem portretu vidi predvsem dvojje – željo po razglašanju večne ideje o nečimrnosti in reprezentacijo konca zemeljskega življenja ter željo po čim bolj realistični upodobitvi (v Ruby 1995, 29).

Realistični pristop pri posmrtnih portretih namiguje na to, da je bil njihov namen, da delujejo kot *memento mori*, torej da opomnijo žalujočega na njegovo lastno umrljivost in jih spodbudijo, da svoje duše pripravijo na neizogibno poslednjo sodbo, poudarjeno v krščanski eshatologiji (Linkman 2011, 12). V tem so bile sorodne še v enem v 15. stoletju splošno razširjenem slikarskem motivu *ars moriendi* – umetnosti pobožnega umiranja, ki se je osredotočala na pripravo na dobro krščansko smrt (Meinwald 1990; Ariès 1982). Ker je pri fotografiji realizem prihajal neposredno iz narave kot posledica reakcije svetlobe, ki je v kameri izrisala realno sliko objekta pred lečami, so fotografi 19. stoletja, ravno obratno, to realnost omilili. Raje kot da bi smrt portretirali, so jo pod vplivom idej romanticizma prikazovali kot spanec. Njihov namen je bil, da tistim, ki so zanj plačali, prinese tolažbo, ne dodatne bolečine (Linkman 2011, 12–13).

Posmrtni spominski in/ali žalni slikarski portreti so portreti, na katerih je preminula oseba portretirana kot živa, obdajajo pa jo predmeti, ki simbolizirajo njeno smrt, npr. vrba žalujka v ozadju, ovenela vrtnica v rokah portretirane osebe, ugasla sveča, ura ipd. Včasih ni niti tovrstnih simbolov. Subjekti teh slik so upodobljeni v njihovem domačem okolju, v oblačilih, ki so jih nosili za časa življenja. Tovrstne slike naj bi bile socialno sprejeta praksa in so visele na stenah v predsobah in hodnikih. Največ takih portretov je bilo v ZDA mogoče najti na severovzhodu med letoma 1830 in 1860 med protestanti srednjega razreda. Delovali naj bi kot ikona za žalujoče, saj je bila kontemplacija del žalnega rituala. Sedenje pred posmrtno žalno sliko v času žalovanja naj bi bilo običajna praksa 19. stoletja (Lloyd v Ruby 1995, 36–41). Če je bilo temu res tako, potem se zdi razumljivo, da je posmrtna fotografija služila istemu namenu, vendar gre v tem primeru zgolj za domnevo (Ruby 1995, 41).

Posmrtno in žalno slikarstvo je vzpostavilo socialne in vizualne konvencije posmrtnih fotografij 19. stoletja. Posmrtno fotografije so postale predvsem domena srednjega in nižjega razreda. Visoki razred se je še vedno posluževal oljnih slik, posmrtnih mask, kipov ali spominskih knjig, v katerih so odsevale podobe življenja, značilnega za visoki razred (Burns 1990). Kljub temu so bile izjeme, ki so posmrtno fotografijo naredile modno. Tako je kraljica Viktorija je leta 1861 po nenadni smrti moža Alberta naročila njegovo posmrtno fotografijo (Linkman 2011, 20). Na drugi strani Atlantika pa je ob približno istem času (leta 1865) izgubila moža Mary Todd Lincoln. Kmalu po tem dogodku se je v javnosti pojavila njena spiritistična fotografija z »duhom« Abrahama Lincolna spiritističnega fotografa Williama Mumlerja (1832–1884) (Harvey 2007, 60).

2.3.2 Stili reprezentacije posmrtno fotografije

Posmrtno fotografije je mogoče najti od začetka fotografije do danes v vseh fotografskih formatih: dagerotipiji, ambrotipiji, tintipiji, carte de visite, kabinetnih karticah, stereografiji, razglednicah, snapshot posnetkih, polaroidih, 35 mm barvnih posnetkih, fotografijah v velikosti za v (žalni) nakit ali denarnico, za v album ali v velikih formatih, primernih za obešenje na steno, kot dodatek na spominskih karticah ali nagrobnikih (Ruby 1995, 163). Motivov za naročilo posmrtnih portretov v 19. stoletju je bilo najverjetneje mnogo in so bili, glede na specifične okoliščine posameznikove izgube, različni. Žal se je do danes ohranilo malo dokazov, ki bi pričali o razlogih za njihovo naročilo ali razjasnili njihov pomen za žalujoče. Možne razlage je zato moč iskati v ritualih, povezanih s smrtjo, v občutku dolžnosti in obveze, ki jih živi gojimo do mrtvih (Linkman 2011, 14–15).

Skrb za truplo je bila ena od najpomembnejših dolžnosti družine do umrlega. V 19. in začetku 20. stoletja je na Zahodu bilo v navadi, da je pred pokopom truplo ležalo doma. Sorodniki in prijatelji so pogosto obiskovali umrlega, da bi svojcem izrekli poslednje besede in se od pokojnika poslovili. Tovrstni obiski so žalujočim prinašali tolažbo. Navade so zahtevale, da se je truplo spodobno umilo, obleklo in položilo na posteljo, kasneje pa na mrtvaški oder. Za to so poskrbeli svojci, sosedje ali nune. Umrlega se je pripravilo na zadnji javni prikaz oz. pojavitev v svetu živih, vsi, ki so želeli izraziti svoje poslednje spoštovanje, pa so ga obiskali na domu. Ta ritual je omogočil, da so bližnji prijatelji in sosedje izrazili naklonjenost in spoštovanje do umrlega ter skrb in podporo družini in žalujočim. V nekaterih ozirih je bila večja dolžnost kropiti kot pa se udeležiti pogreba. Izražanje poslednjega spoštovanja je

predstavljalo zadnjo priložnost preživeti čas s preminulo osebo, videti, se dotakniti, poljubiti ali govoriti z njegovimi telesnimi ostanki. Otroke so pogosto vodili k preminulim, da so jih naučili pravilnega odnosa do umrlih. Tisti, ki iz različnih razlogov niso mogli sodelovati v ritualih poslednjega slovesa, so morda našli tolažbo v posmrtnem portretu in posredno v prisostvovanju pri njegovi smrtni postelji (Linkman 2011, 15–18).

Fotografi so vedno prišli na vrsto potem, ko je bilo za truplo ustrezno poskrbljeno – umili so ga, moške obrili, ženskam pa počesali lase tako, kot so jih nosile za časa življenja. To nakazuje na trud, da bi bilo mrtvo truplo čim bolj podobno živi osebi in da bi se ga naredilo bolj domačega. Zapovedi in tradicija oblačenja trupla in žalujočih sta se sčasoma spreminjali. V začetku 19. stoletja so telo pokrili z mrtvaškim prtom. Konec 19. stoletja so jih začeli oblačiti bodisi v najboljšo obleko (nedeljsko obleko) ali celo v krajevno nošo kot npr. občasno v Angliji. Dojenčki so bili pogosto oblečeni v belo – v nočne srajčke ali krstna oblačila. V Italiji in nekaterih drugih evropskih deželah so posebej ženske pokopavali v njihovih poročnih oblekah. Moškim so nadeli kravato ali metuljček. Ko je bilo telo urejeno, se ga je položilo na posteljo ali mrtvaški oder. Prevleke so bile prav tako skrbno izbrane in izdelane posebej za to priložnost (Linkman 2011, 32–35).

Obstajajo nekatere stilistične konsistence, ki se pojavljajo v refleksiji kulturnega odnosa do smrti in z njo povezanih ritualov. Od leta 1840 do 1880 so se v ZDA izoblikovali trije stili posmrtnih fotografij. Dva stila sta bila oblikovana kot zanikanje smrti, tj. prikazati, da umrli ni mrtev, tretja varianta pa je portretirala umrlega z žalujočimi. Te konvencije ne gre jemati, kot da so časovno pogojene, ampak se v različnih oblikah nadaljujejo do danes. Spremembe v stilih reprezentacije, ki se pojavijo na prehodu iz 19. v 20. stoletje, ko tudi nastopi obdobje pogrebne fotografije, je mogoče pripisati tehničnim in socialnim spremembam v pogrebnih navadah (Ruby 1995, 63).

2.3.2.1 Poslednji spanec

Vizualne konvencije poslednjega spanca, ki so v ZDA prevladovali v drugi polovici 19. stoletja, so vplivale na pogled na smrt. V ideologiji poznega 19. stoletja se smrt ni zares zgodila. Ljudje niso umirali, ampak so zaspali, si odpočili od dela (Ames v Ruby 1995, 63). Predstave o povezanosti smrti in spanca koreninijo v animizmu (lat. *anima* – duh, duša), od koder izvira tudi vera v nevidne duhove in duhovne pojave. V animizmu se je verjelo, da se

med spanjem človeška duša oddalji od telesa, živi svoje življenje, pred zbujanjem pa naj bi se zopet vrnila v telo. Ločevanje duše od telesa se je preneslo tudi na čas človekove smrti, ko se je duša dokončno ločila od telesa (Tylor v Kremenšek 1978, 234). Ideja smrti kot spanca je stara in konstantna (grški Hypnos in Thanatos, predkrščanska legenda Sedmih spečih v Efezu ipd.). Ohranjala se je preko liturgije in umetnosti, kjer je smrt pogosto prikazana kot speča oseba na vrtu, polnem rož in drugega rastlinja, kar po eni strani simbolizira paradiž, po drugi strani pa vračanje tuzemskih telesnih ostankov nazaj k naravi. Prisotnost rož in rastlinja lahko simbolizira prehod in obnovitvene moči narave (Ariès 1982). Prikaz umrlih kot spečih oseb je povezana z željo po mirni ali dobri smrti¹⁷ (Vinogradova 1999) ter z verovanjem, da ljudje po smrti končno najdejo mir (si odpočijejo od življenja) in odidejo v lepši kraj (Aries 1982).

Poslednji spanec je značilen tudi za slikarska dela iz istega obdobja, zato ni presenetljivo, da je bil predstavljen tudi na posmrtnih fotografijah. Fotografiji so namenoma ustvarili iluzijo spanca in ne smrti. Zgodnje posmrtne fotografije so bili bližinski posnetki pokojnikovega obraza ali celotnega telesa (posebno pri dojenčkih in otrocih), ležečega na zofi, postelji, prekrita s pregrinjalom ali z odejo, redkeje pa v krsti (Ruby 1995). Osredotočenje na pokojnikov obraz odraža namen portretiranja umrlega posameznika. Čeprav so bile oči in usta pokojnika ponavadi zaprta v skladu z navadami polaganja na mrtvaški oder, obrazne poteze pa so po smrti otrdele, se je od fotografov pogosto pričakovalo, da bodo storili več, kot le ohranili podobo njegovega obraza (Linkman 2011, 22–24).

Spanje predstavlja prostor znotraj znanega, varnega okolja doma in družine – prostor možnega čutnega izkustva. Za razliko od smrti spanec ni dokončen. Po spancu upamo, da se bomo zbudili sveži in spočiti. Metafora *poslednji spanec* smrti, ki je tuja in strašljiva, daje občutek domačnosti. Gledalčev um odvrča od skrb vzbujajočih misli o razkroju in razpadu ter napeljuje k bolj optimističnim in upajočim mislim. S to metaforo je smrt oz. ločitev znosnejša. Ne gre za to, da bi gledalci v viktorijanski dobi ob pogledu na posmrtno fotografijo zamenjevali resnično stanje osebe na fotografiji, temveč za način, kako je bilo sprejemljivo

¹⁷ V slovanski ljudski kulturi je dobra smrt pomenila naravno, tj. nenasilno smrt ob pravem času (v določeni starosti), doma, med svojci. Samo takšna smrt naj bi umrlemu zagotovila varen prehod na drugi svet, med spoštovane prednike. V tradicionalnih ljudskih verovanjih se ljudje niso bali smrti kot take, temveč jih je bolj skrbela morebitna ponovna oživitev mrtvega. Za razliko od dobre smrti je bila slaba smrt nečista in zato nevarna za žive. Slabe smrti so umrli tisti, ki niso umrli lastne smrti (tj. dobre smrti), ki pred smrtjo niso popolnoma prekinili odnosa z živimi (tj. niso bili imenovani, krščeni ali poročeni, niso dobili odveze, primernega pokopa ipd.), in tisti, ki so bili za časa življenja v kontaktu z zli duhovi (čarovnice, čarodeji, ljudje z dvema dušama ipd.) (Vinogradova 1998, 46–49).

prikazovati smrt. Ta iluzija je bila v rokah veččega fotografa skorajda popolna (Linkman 2011, 21).

Poteze na obrazu mrtvega, ki so izražale mir, spokojnost in nebolečo smrt, posebno če je nastopila po težki bolezni, nesreči ali nasilju, so preživelim prinašali tolažbo. Mirnost in spokojnost sta predstavljala zaželeni stanji duha na zemlji in se ju je razumelo kot zadnji blagoslov.¹⁸ Spokojen izraz je ponujal idealizirano podobo, ločeno od trpljenja, in napeljeval na obljubo večnosti. V primerih, ko temu ni bilo tako, se je od fotografov pričakovalo, da bodo spokojen izraz ustvarili. Podobno kot so morali slikarski portreti prikazovati idealizirano podobo upodobljenca, je za posmrtno portrete veljalo, da se je na njih zbrisalo znake poškodbe, iznakaženja ali razkroja. To je bilo mogoče doseči z retušo, ki je do leta 1870 postala splošna praksa v portretni fotografiji. S svinčnikom, čopičem ali z ostrim nožem se je retuširalo na steklen negativ, kasneje pa na tudi na papirni pozitiv (Linkman 2011, 22–23).

Ključni način, kako doseči spokojen izraz, je bila (pre)razporeditev svetlobe na pokojnikovem obrazu. Mehka svetloba, prefinjene sence in nežna gradacija poltonov so omilili praznost in neposrednost smrti. Močne sence in kontrasti bi lahko v gledalcu sprožile nemir, motnjo ali grožnjo – občutja, ki žalujočega niso pomirjala. Obladovanje svetlobe je bilo področje posmrtnih fotografij, o katerem se je v člankih in kolumnah v fotografski periodiki največ razpravljalo. Posmrtni portreti so bili najpogosteje posneti ob dnevni svetlobi, v navadi je bila tudi uporaba bliskavic z magnezijevim prahom, kasneje pa uporaba električne luči. Nasveti so vsebovali opise, na katere detajle je potrebno paziti. Ponujali so tudi celo vrsto strategij, ki so pomagale posameznim fotografom pri doseganju želenih rezultatov. Pomembni so bili število in pozicija oken, vreme, sezona in ura dneva, v pomoč je bila raba ogledal in reflektorjev (Linkman 2011, 48–51).

Če je na fotografiji vidno prizorišče, gre ponavadi za vežo ali dnevno sobo domače hiše umrlega. Včasih pokojnika obdajajo cvetje, knjige ali verski predmeti npr. razpelo, ki so ga namestili v pokojnikove roke. Dojenčke so fotografirali v zibelki s kakšno igračo, pogosto pa tudi v naročju katerega od staršev. Tudi drugače so bili portreti družine s pokojnikom pogosti (Ruby 1995, 69–70).

¹⁸ Do sredine 19. stoletja je večina kristjanov verjelo, da je dobra smrt tista, ki se zgodi v krščanskem domu, tam, kjer se umirajoča, vendar prisebna in zavedajoča oseba, obkrožena z ljubečimi sorodniki, poslovi od družine in drugih ter se prepusti božji volji s tolažbo, da se bodo ponovno videli v nebesih. Smrt je bila razumljena kot manifestacija božje volje (Linkman 2011, 14).

2.3.2.2 Mrtev, vendar živ

Ena od variacij stila posmrtna fotografije kot poslednjega spanca predstavlja poizkus dejansko zakriti smrt. Boljša oznaka zanj bi bila *mrtev, vendar živ*. Stil je sledil reprezentaciji posmrtnega spominskega portreta in portretiral mrtvega, kot da je živ, vendar ne le tako, da je imel umrli odprte oči, temveč z ustvarjanjem celotnega vzdušja (Ruby 1995; Burns 2002; Linkman 2011). Včasih je bilo telo postavljeno v sedeč položaj, oči so bile odprte ali naslikane na negativ ali fotografijo.¹⁹ Eden od nasvetov Charlesa E. Orra, kako to doseči, objavljen v časopisu *Philadelphia Photographer* leta 1877, je priporočal naslednje:

Postavite fotoaparatus pred mrliča, ob vznožje naslonjača in pripravite ploščo. Sledi najpomembnejši del procesa – odpiranje oči. To lahko storite z ročajem čajne žličke: premaknite zgornje veke navzdol, vrnite očesna zrkla v pravilno lego in obraz bo oživel. Z dodatnimi posegi lahko tudi popravite brezobličnost obraza in prazen pogled. Če vam ozadje ne ustreza, lahko uporabite Bendannovo tehniko in oblikujete bolj všečno ozadje. Po mojih izkušnjah je to učinkovit pristop (v Ruby 1995, 58).

V tem primeru se je fotograf trudil ustvariti iluzijo življenja, ne spanca. Potreba po oblikovanju utvare je bila včasih tako močna, da je fotograf posnel ležeče telo in potem zavrtel fotografijo za 90 stopinj, zato da je izgledalo, kot da je vzravnano (Ruby 1995, 72–74). V tem primeru se je fotografski realizem izkazal kot omejitev in slabost – posmrtna fotografija je smrt prikazovala preveč realistično, zato jo je bilo potrebno omiliti. Mrtvega ni mogla obuditi nazaj v življenje, kot je bilo to mogoče pri posmrtni spominski sliki. Kljub temu ta razlika ni zmanjšala priljubljenosti posmrtnih fotografij niti povečala povpraševanja po posmrtnih žalnih slikah. Te so do konca 19. stoletja postopoma izginile (Ruby 1995, 46–47).

2.3.2.3 Umrli z žalujočimi

Od leta 1880 do leta 1910, v času kabinetnih kartic se je najbolj pogosto fotografiralo pokojnikovo celotno telo, ponavadi v krsti, kar je razbijalo iluzijo bodisi da umrli spi bodisi da je mrtev, ampak živ. Navada upodabljanja mrtvih, kot da spijo, se je sicer nadaljevala, vendar ni bila več tako množična in je vsebovala manj bližinskih posnetkov obraza (Ruby

¹⁹ Albin Mutterer je oglaševal, da izdeluje portrete mrtvih, ki izgledajo kot živi. To je dosegel tako, da je truplo prepeljal v svoj studio in mrtvega posadil na stol. Izgled živega je dosegel s pomočjo mojstrske retuše. Mutterer jo je izvedel na pozitivu z barvnimi nanosi, s čimer je dosegel, da je fotografija izgledala skorajda kot slika (Linkman 2011, 29).

1995, 74). Poleg fotografij, ki se osredotočajo na preminulo osebo, obstaja tradicija portretiranja žalujočih, ki so na fotografiji skupaj z umrlim. Na teh fotografijah se poudarek daje preživelim, ki so bili tesno povezani z umrlim in jih je njegova smrt najbolj prizadela, zato fotografije lahko imenujemo portreti izgube in njenih posledic. Preminulega najpogosteje prikazujejo z eno ali več osebami iz ožje družine – dojenčkom in otrokom z materjo, očetom ali obema, brati ali sestrami, z ženo ali možem. Te kategorije pa se tudi prekrivajo, tako so npr. z umrlim otrokom fotografirani starši in vsi živeči otroci. Pri portretih umrlega z materjo ali očetom je umrli ponavadi dojenček, redkeje večji otrok, zelo redko pa odrasel. V primerih, ko je bil otrok prevelik, da bi ga položili v materino naročje, ga fotografija prikazuje ležečega na postelji, starši pa sedijo blizu njegove glave. Mrtve dojenčke so pogosto fotografirali v naročju enega od staršev, ponavadi matere (v krščanskem kontekstu se tovrstne reprezentacije ne morejo izogniti primerjavi s slikami Marije z Jezusom). Dojenčkov obraz je obrnjen proti kameri, da so vidne njegove poteze, medtem ko je obraz žalujočega obrnjen bodisi navzdol proti umrlemu bodisi v smer kamere. Prvi daje slutiti, da gre za intimno zgodbo o izgubi, medtem ko je pogled v kamero težje analizirati, saj se v tem primeru gledalec prej osredotoči na subjekt kot pa na umrlega. Namen obeh možnosti je dokumentirati, da je otrok obstajal, zdaj pa ga ni več – starševstvo je bilo na ta način potrjeno. Tip reprezentacije umrlega z žalujočimi je intimna podoba družinske izgube, ki se razlikuje od portretov velike skupine ljudi z umrlim (Linkman 2011, 54–57). V tem primeru gre za skupinski portret, katerega namen je dokumentirati skupino ljudi (in ne preminule osebe), ki se je zbrala ob določenem dogodku – smrti, ob pogrebu.

Na fotografijah, ki niso prikazovale pokojnika, so bili pomembni izrazi drugih portretirancev. Retorika zgodnjega fotografskega portretiranja, ki je izhajala iz slikarstva, je narekovala, da je izraz na obrazu portretirane osebe ključnega pomena, saj se je preko njega presojalo o njenih osebnostnih značilnostih. Ker so bili na začetku osvetlitveni časi dolgi, je bil izraz mnogih portretirancev top, prazen in brezizrazen – prav tak, kot bi ga morda pričakovali na izrazu žalujočega. Po slikarski tradiciji naj bi portreti odražali samo pozitivne attribute upodobljenca, takšne, ki bi gledalca morda navdahnili k posnemanju njegovih moralnih vrlin. Zavedajoč se, da portreti lahko preživijo stoletja, so bili viktorijanci prepričani, da se kvalitete upodobljenca, vredne posnemanja, morejo posredovati samo z mirnim in resnim izrazom. Komercialni fotografi so se tako izogibali izražanju močnih čustev in izrazov v portretiranju, saj bi ti lahko uničili portret. V to kategorijo čustev je sodil tudi jok. Zaželen je bil miren izraz, ki je veljal za pokazatelja visoke stopnje samokontrole. Za dame in gospode (socialni status je pri teh

pravilih obnašanja igral zelo pomembno vlogo) se v javnosti ni spodobilo izražati čustev (Linkman 2011, 125–128).

2.3.2.4 Pogrebna fotografija

V 20. stoletju so začele fotografije krst in pogrebne fotografije prikazovati drugačne komemoracije smrti. Pozornost se je od pokojnikove podobe preusmerila na podobe žalujočih in na pogreb kot socialni dogodek. Nove podobe so odražale spremembe v splošnem odnosu do smrti. Začetek sprememb v stilih posmrtnih fotografij je najverjetneje odraz treh sprememb v pogrebnih navadah Američanov – balzamiranju,²⁰ zamenjavi truge s krsto²¹ in povečani priljubljenosti pogrebnega cvetja. Olepševanje oz. okraševanje pogrebne scene naj bi omililo žalost ob izgubi. Pokojne se je še vedno portretiralo, vendar pa skorajda ni bilo več bližinskih posnetkov obraza. Krsta je postala osrednji objekt prizorišča. Pokojni so bili fotografirani v krsti, obkroženi s simboli, povezanimi s smrtjo in pogrebom. V nekaterih primerih pokojnik sploh ni več viden, temveč samo krsta in ostala pogrebna scenerija (Ruby 1995, 75–77).

V tem času je krsta dobila drugačno vlogo, kot jo je imela prej. Do poznega 17. stoletja so bili v krstah pokopani samo bogataši, ostali pa v lesenih trugah. Krsta se je med druge sloje razširila v 18. stoletju in postala artefakt sama po sebi, predmet, v katerega se je shranjevalo dragocenosti. Tako je tudi truplo dobilo oznako dragocenega objekta, ki ga je bilo potrebno hraniti na estetsko primernem mestu. Krste so postale merilo pokojnikovega družinskega

²⁰ Balzamiranje se je v začetku uporabljalo za ohranjanje trupel, namenjenih seciranju na medicinskih šolah. Med ameriško državljansko vojno pa so premožne družine na severu bile pripravljene plačati veliko denarja, da so njihove v boju padle svojce lahko pripeljali domov na pogreb. Balzamiranje je omogočilo transport trupla, saj je bilo na vojnem območju juga težko dobiti zadovoljivo količino ledu in kovinske krste. Vojna je omogočala eksperimentiranje s tehnikami in materiali za balzamiranje. Vrednost tovrstnega početja in znanstvena spoznanja so sprejeli tudi pogrebni zavodi povsod po ZDA, ki so v tistem času iskali način oblikovanja poklica na profesionalnih temeljih. Leta 1882 je na prvi konvenciji zveze direktorjev pogrebnih zavodov v ZDA (Funeral Directors National Association of the United States, ki se je kasneje preimenovala v National Funeral Directors Association – NFDA) dr. Auguste Renouard naredil prvo praktično demonstracijo balzamiranja. Ta postopek je postal največji izobraževalni napredek NFDA-ja in napredni direktorji zavodov so igrali osrednjo vlogo pri promoviranju balzamiranja med svojimi strankami. Balzamiranje je bilo bolj razširjeno na severu kot na jugu, v mestih kot na ruralnih področjih, med srednjim in visokim razredom, saj so bili stroški visoki. V 20. stoletju je postalo splošno izvajana praksa, ki se je razširila med vse sloje, postopoma pa tudi izven ZDA. Kmalu je bilo z uporabo barv, krem in voska možno olepšati tudi pokojnikov obraz. V začetku 20. stoletja so balzamerji začeli z novim postopkom, imenovanim nevrokirurgija ali obnovitvena umetnost, ki je omogočala obnovitev poškodovanih delov telesa s pomočjo mavca in voska. Do konca leta 1920 je t. i. posmrtna plastična kirurgija postala standarden del pogrebne prakse v Ameriki. Strokovnjaki so menili, da lahko njihovo delo dejansko spremeni človekovo doživetje smrti na bolje. Kmalu so s postopki plastične kirurgije začeli preoblikovati vse posameznikove telesne nepravilnosti, četudi so bile prirojene ali jih je imel od rojstva (Linkman 2011, 63–68).

²¹ Krsta je tudi danes povezana z bogastvom in pomeni statusni simbol. Socialne razlike so jasne – gleda se debelina in vrsta lesa (najdražja sta mahagonij in hrast, najcenejša bor in brest), kvaliteta in barva podloge (satén, svila kot najdražji) ter stil in dekoracija okrasja in ročajev (Linkman 2011, 31).

bogastva, njegovega socialnega statusa, estetskega okusa in osebne vrednosti. Zaradi povečevanja osnovnih stroškov pogreba, predvsem pa zaradi rasti cene krste je le-ta dobila osrednji pomen v opravljanju storitev pogrebnega zavoda. Žaljujoče se je vzpodbujalo, naj izberejo krsto, ki bo odražala tako socialni in finančni status družine kot ljubezen in naklonjenost do umrlega. Zato je tudi na posmrtnih fotografijah postalo pomembno, da je krsta vidna z vsemi podrobnostmi, pogosto na račun umrlega (Linkman 2011, 62–63).

Poleg krste se na posmrtnih portretih žensk, moških in otrok začnejo pojavljati rože. V 19. stoletju je cvetje nadomestilo tradicionalne črne draperije. Kljub temu da je bilo že prej v navadi, da so se rože nosile na pogrebnih procesijah, da se jih je polagalo na in v krsto, da se jih je metalo na grob in jih nanj tudi sadilo, so uveljavljeni del pogreba postale v 19. stoletju (Aries 1982). V pogrebni ritual so bile sprejete iz dveh razlogov: v simbolnem pomenu rože predstavljajo lepoto, krhkost, minljivost, prehodnost in obnovo, v praktičnem pa so pomagale zakriti neprijeten vonj. Rože, razporejene po postelji, so simbolizirale ljubezen svojcev do preminule osebe in bile dokaz, da je bilo za truplo poskrbljeno ustrezno in v skladu z navadami. Tudi rože so se razlikovale glede na premoženje družine. V bogatih domovih so umrlemu namenili v cvetličarnah ali rastlinjakih kupljene posebne ali eksotične rože, ki so cvetele izven sezone, ne pa domačega vrtnega cvetja. Mladi fantje in dekleta so v sprevodih nosili vence, spletene iz rož. Ta navada izhaja iz stare tradicije kronanja neporočenih mladih žensk in otrok z vencem belih rož, zato so bili tudi oblečeni v belo kot simbol njihove nedolžnosti in čistosti. Razširjeno je bilo tudi verovanje, da dojenčki in majhni otroci po smrti postanejo angeli (Linkman 2011, 34–39).

Ostali predmeti, ki se poleg rož najpogosteje pojavljajo na posmrtnih fotografijah, so povezani z religijo in se neposredno navezujejo na upanje, da obstaja posmrtno življenje. Med tovrstne predmete krščanske vere sodijo prižgane sveče ob postelji ali mrtvaškem odru in razpelo na prsih ali v rokah umrlega kot simbola smrti in ponovnega vstajenja. Včasih so umrlemu okrog rok ovili tudi rožni venec ali vanje položili molitvenik. Ponekod so umrlim v krsto ali na telo polagali molitvene kartice ali podobice svetnikov. Omenjeni predmeti pa se na posmrtnih fotografijah pojavljajo redko, predvsem takrat, ko imajo bodisi za umrlega bodisi za žalujoče določen osebni pomen. Sem bi sodile še posmrtne fotografije otrok, ki so fotografirani z najljubšo igračo (npr. z žogo, s punčko ipd.) (Linkman 2011, 39–42). Poleg rož in predmetov, ki so jim jih polagali v roke in na prsi, so postali priljubljeni tudi pogrebni venci (Ruby 1995, 75).

Posmrtna fotografija je tako bolj kot spomin na umrlega postala dokument in dokaz, da je zadnje dejanje živih za umrlega – njegov pogreb bilo izvedeno v skladu z najvišjim možnim standardom. Zadnje spominske fotografije so bile posnete v pogrebnih zavodih in mrliških vežicah, ne več na domu. Posebno opremljene sobe, kamor so sprejeli umrlega (*slumber room*), so pogrebni zavodi v Severni Ameriki imeli od leta 1885 dalje. Te sobe so imenovali domovi in sprejemnice zato, da bi poudarili, da bodo za umrlega poskrbeli z največjo skrbjo in natančnostjo, kot bi jo dobil od svojcev. Tako so ustvarili kontrolirano sanitetno vzdrževano okolje, odmaknjeno od vsakdanjega življenja, kjer so se odslej živi srečevali z mrtvimi. Tudi umivanje, preoblačenje in vsa druga opravila, povezana s truplom, so sedaj opravili pogrebniki in ne več svojci, s čimer se je žive še bolj odmaknilo od umrlih (Linkman 2011, 64–68).

Končna reprezentacija preminule osebe kot lepe, speče in spokojne je bila ustvarjena z namenom podaljševanja pozitivnih vtisov žalujočih. Direktorji zavodov so tovrstno tolažečo vizijo umrlega imenovali lepa spominska podoba (*beautiful memory picture*). Vsi elementi, ki so sestavljali zadnjo spominsko fotografijo, so bili v njihovih rokah, fotografi so zgolj dokumentirali in ohranjali njihovo delo. Ta skrbno pripravljena zadnja podoba je igrala osrednjo vlogo v retoriki ameriške pogrebne industrije (Linkman 2011, 65).

V 20. stoletju so naročila posmrtnih fotografij profesionalnim fotografom postala redkost, niso pa še povsem izginila. Kodak je leta 1890 z lansiranjem fotoaparata Brownie omogočil ljudem fotografiranje umrlih, ne da bi v to vpletali ljudi izven družine. Do leta 1950, ko je uporaba bliskavice omogočila solidne notranje posnetke, so zasebno narejene fotografije krste in pogrebnega okrasja postale običajna oblika pogrebne fotografije (Ruby 1995, 77–80).

Na Islandiji je bil razvoj posmrtna fotografija z nekajletnim zamikom podoben kot v ZDA. Največji porast posmrtnih fotografij je bilo zaznati na prelomu 20. stoletja od leta 1900 do 1940, po letu 1940 pa je praksa začela upadati. Pokojnika so najpogosteje fotografirali na mrtvaškem odru, v postelji ali v krsti. Navada je bila, da so poleg preminulega polagali verske simbole, kot so sveče, razpelo, molitvenik in rože. Takšne fotografije je danes sicer še vedno mogoče videti, vendar je zelo redko videti pokojnika na mestu, kjer je umrl. Po letu 1940 so bližinski posnetki, ki so prikazovali pokojnikov obraz (otroci pa so včasih imeli celo odprte oči), popolnoma izginili. Nadomestile so jih fotografije pogrebnih procesij na poti na pokopališče. Fotografije staršev, ki v rokah držijo mrtvega otroka, so redke. Po letu 1930 se je

za posmrtno fotografije redkeje najemalo profesionalne fotografe, saj se je začel porast amaterske fotografije.²² V istem času je skrb za pokojnikovo truplo prešla iz rok svojcev v roke bolnišničnih uslužbencev, priprave na pogreb pa v roke pogrebnih direktorjev (Hafsteinsson 1999).

2.3.2.5 Javni posmrtni portret

Posebno vrsto posmrtno fotografije predstavlja javni posmrtni portret. Nekatere slike slavnih osebnosti kot npr. papeža ali kralja so bile včasih javno razstavljene z namenom, da se celotno družbo obvesti o smrti in omogoči vsesplošno žalovanje. Ta navada se nadaljuje do danes in jo je mogoče najti v vsakem vizualnem mediju (Ruby 1995, 113). Da posmrtni portreti niso izjema, pričajo številne objave posmrtnih fotografij slavnih, bogatih in vplivnih ljudi v medijih, ki poleg spektakla omogočajo žalovanje z razdalje (*grief at a distance*) (Lamers v Hilliker 2006, 263). Enega od novejših medijskih spektaklov so zagotovo ustvarile posmrtno fotografije papeža Janeza Pavla II, ki so jih leta 2005 različni mediji objavljali cel teden pred pogrebom. V tem primeru Hilliker opozarja, da ne le da je večina ljudi tovrstne fotografije pričakovala, zdele so se jim tudi sprejemljive, saj so potešile radovednost javnosti, katolikom po vsem svetu pa omogočile žalovanje (Hilliker 2006).

Tako kot so bili javni pogrebi rezervirani za pomembne javne osebnosti, je javna izpostavitve trupla (skorajda vedno) opravičevala produkcijo komercialnih posmrtnih fotografij, namenjenih javni prodaji in/ali objavi v dnevnem časopisju. Posmrtno fotografije slavnih je bilo mogoče kupiti pri tiskarju, prodajalcu časopisov, trgovcih na drobno ali v fotografskih studiih. Trgovci so bili mnenja, da ima spomin na zaslužne posameznike pozitiven in koristen vpliv na druge, zato je bila prodaja tovrstnih fotografij moralno upravičena, saj naj bi služila kot vzor in primer dobre smrti. V ta posel so bile vključene po smrti posnete fotografije vodij držav, vojaških herojev, verskih voditeljev, pa tudi posameznikov, ki so prispevali izjemne dosežke v znanosti in umetnosti. Nekatere od teh fotografij so služile razkritju razlike med posmrtno fotografijo in laganjem pri uradnih portretih (Linkman 2011, 42–44).

²² Kljub Kodakovem Brownieju je na Islandiji fotografija postala množična šele okoli leta 1920. Hafsteinsson pri primerjavi profesionalnih in amaterskih posmrtnih fotografij ugotavlja, da je za amaterske značilno, da je posnet celoten pogreb od pokojnika na mrtvaškem odru do sedmine. Profesionalni fotografi pa naj bi se osredotočali samo na en segment pogreba ter skrbneje izbirali kot kamere in kompozicijo fotografije (Hafsteinsson 1999, 52).

Javni posmrtni portreti so v prvi vrsti služili temu, da so vizualno potrjevali oz. jamčili za resničnost novice o smrti pomembnih javnih oseb, istočasno pa so omogočali nacionalno žalovanje (Linkman 2011, 99). Burns (2002) to označi za paternalistični pogled, kjer velja, da se ob smrti očeta naroda – vodje omogoči njegovi družini – državljanom, da žalujejo za njim. Tovrsten spomin na pomembne javne osebe je istočasno služil kot vzor in vir inspiracije drugim. Vsak element javne prezentacije je bil skrbno izbran – prizorišče, kjer je bilo truplo na ogled, oblačila, dekoracija in znamenja, ki so ga obdajala (bogati in heroji so nosili svoje nazive, čine in medalje, verski voditelji prepoznavna oblačila in verske označbe ipd.). V tem oziru je truplo postalo sredstvo političnega izjavljanja. Na podoben način, kot naj bi posmrtni portret opomnil gledalca na posameznikove vrline in istočasno služil kot model dobre smrti, so javni posmrtni portreti prikazovali vzor veličastne smrti²³ (Linkman 2011, 42–44).

Ravno obraten namen so posmrtna fotografija imele, kadar so prikazovale zločince ali ubežnike in druge družbene deviante, saj je v teh primerih posmrtna fotografija služila kot poduk in svarilo, kaj se zgodi tistim, ki izberejo slab način življenja, varuhi zakona pa jih pri tem ujamejo. Implikacije takšnih fotografij so bile jasne – posameznik, ki je umrl sam, brez ljubeče in skrbne družine, ki bi ustrezno poskrbela za njegovo truplo, brez nikogar, ki bi za njim žaloval, posameznik, ki si ne zasluži sočutja drugih. Kazen za življenje, ki ni v skladu z vero in zakonom, je bila zavrnitev s strani družine in družbe, posmrtna fotografija pa dokazuje zmago pravice nad zločinom, kreposti nad grehom, dobrega nad zlim (Linkman 2011, 44–45).

V tem kontekstu lahko posmrtno fotografijo razumemo kot posebno breme, ki ga je prinesla »demokracija podobe« (Tagg 2005). Kakor je portret postal sredstvo učinkovitega nadzora oblasti in izvajanja nove vrste moči na socialno telo, s čimer so se generirale nove oblike vedenja (Tagg 2005, 59), je s tem, ko je uporaba fotografije v 19. stoletju sooblikovala pogled na smrt, znotraj konteksta družbenih in bioloških znanosti sooblikovala definicije živega telesa (Pultz 1995, 32).

²³ Kako pomembno je bilo, kako se prikaže smrt velikih vodij, je mogoče videti na primeru smrti Otta von Bismarcka 31. julija 1898. Nekaj ur po njegovi smrti sta se fotografa Wilhelm Wilcke in Max Priester izmuznila mimo straže in z uporabo magnezijevega fleša posnela truplo v postelji. Ker je bila fotografija posneta pred uradno postavitvijo na ogled, je bila podoba kaj klavrna in nič kaj primerna za vplivnega državnika. Po pritožbi princa Herberta von Bismarcka je berlinska policija zasegla negative, primer pa je končal na sodišču. Hamburško sodišče je odredilo sodno prepoved proti prodaji kakršnih koli fotografij. Kazen za kršitev je bila 20.000 mark za vsako kršitev, kasneje pa so odredili, da se vsaka kršitev kaznuje s šestmesečno zaporno kaznijo. Resnost teh kazni odraža odziv državnih organov, da se prepreči kroženje ali objava tovrstnih fotografij (Linkman 2011, 48–49).

2.3.3 Posmrtni fotografiji sorodne fotografije

Posmrtna fotografija s svojimi značilnostmi predstavlja zgolj enega od načinov reprezentacije mrtvega (telesa) in smrti, ki se razlikuje od drugih fotografij, katerih osrednji motiv je prav tako prikazovanje smrti. Kar tovrstne posmrtni fotografiji sicer sorodne fotografije ločuje od nje, je predvsem njihov namen in uporaba, četudi se te mestoma prepletajo.

2.3.3.1 *Vojna in reportažna fotografija*

Novičarske fotografije nam ponujajo posebno možnost, privilegij, da prisostvujemo zgodovinsko pomembnim dogodkom. Zdi se, da je Bressonov odločilni trenutek v fotografiji posebno pomemben takrat, ko je kamera prisotna v trenutku smrti, da zagotovi poročanja vredno smrt (Ruby 1995, 18–19). Dokumentiranje smrti je poleg dokumentiranja trpljenja, groze in zla »eden od temeljnih elementov novinarskega sporočanja, ne glede na to, ali imamo opravka z elitnim ali senzacionalističnim novinarstvom« (Tomanić 2008, 42). Nazorna reprezentacija smrti posebno v vojnem času je postala običajna značilnost reportaže. Fotografija je brez oklevanja postala orodje resnice, fotograf pa domnevno nepristranska priča dogodkom, na čemer se je osnoval mit novinarske objektivnosti (Ruby 1995, 15). Dopolnjuje jo verovanje, da imajo podobe premoč nad besedami. Pri občinstvu naj bi sprožale močne čustvene dražljaje še pred razumsko percepcijo, zato se jim pripisuje močno mobilizacijsko vlogo (Tomanić 2008).

Premik k nazornemu prikazovanju vojnih in drugih grozot, ki so poprej veljale za preveč šokantne, da bi jih objavljali v dnevnem časopisju, se pogosto razlaga z dvema trditvama: 1) da je večina bralstva zdaj že seznanjena z njimi in zahteva od časopisov, da pokažejo resnico (pravica vedeti) in 2) časopisi verjamejo, da so se bralci navadili šokantnih podob, zato tekmujejo med seboj, kdo bo nasilje prikazal bolj senzacionalno (Berger 1980, 14). Berger prvo trditev zavrne kot preveč idealistično, drugo kot preveč cinično. Kontradikcija vojne fotografije izhaja prav iz splošno sprejetega prepričanja, da je njen namen zbuditi zanimanje, pri tem pa so fotografirani dogodki trpljenja nujno ločeni od vseh drugih dogodkov, so zgolj podobe, vzete izven svojega konteksta. Tukaj tiči problem, saj utegne gledalec, ki ga je fotografija prevzela, to iztrganost občutiti kot osebno moralno neustreznost, skupaj z njo pa izgubi tudi čut za šokantno, kajti »njegova lastna moralna neustreznost ga lahko zdaj prav

toliko šokira kakor zločini, storjeni v vojni« (Berger 1980, 21), vprašanje vojne, ki je povzročila ta trenutek, pa je s tem učinkovito depolitizirano.

Smrt je zadnje človekovo (veličastno) dejanje, ki naj bi imela določen pomen posebno za tiste, ki so umrli na bojiščih (častne herojske smrti) za domovino. Umreti v vojni brez posebnega razloga in brez dramatičnega naboja je (bilo in še vedno je) nepredstavljivo, saj bi to pomenilo, da je življenje nesmiselno zapravljeno. Smrt, o kateri se poroča v novicah, je prilagojena našemu užitku ob gledanju, zato je od nekdanj sledila splošnim pričakovanjem o tem, kako naj bi izgledala. Fotografije iz 1. svetovne vojne so tako spominjale na renesančne verske motive, fotografije umrlih iz 2. svetovne vojne pa na triler Alfreda Hitchcocka (Ruby 1995, 15–16).

Pod vplivom dokumentarizma v začetku 20. stoletja je v časopisih in revijah začelo naraščati povpraševanje po fotografijah naravne smrti za razliko od vojne in reportažne fotografije, ki je skrbela za večino objav, povezanih s smrtjo. Te pa so fotografi našli predvsem izven matične države. Eden od takih primerov je bil fotoesej *Spanish Village* (1950) ameriškega fotožurnalista Williama Eugenea Smitha (1918–1978), ki je v Španiji posnel lokalne šege in navade ob smrti (bedenje ob mrliču, objokovanje mrliča ipd.). Enake prizore je v regiji Molise na jugu Italije dokumentiral še en ameriški fotožurnalista Frank Monaco (1917–2007). Irski fotograf Bill Doyle (1927–2010) je leta 1965 fotografiral galski pogreb, češka fotografinja Markéta Luskačová (1944–) pa med letoma 1967 in 1974 ostanke krščansko-kmečke kulture na Slovaškem, med katerimi so bili tudi bedenje ob mrliču in pogrebi. Mnogo drugih primerov dokumentiranja navad in ritualov, povezanih s smrtjo bodisi znotraj iste bodisi druge kulture in njenih lokalnih variacij, je bilo posnetih v okviru etnoloških in/ali antropoloških raziskovanj, za katera pa so raziskovalci občasno najemali profesionalne fotografe (Linkman 2011, 157–159).

2.3.3.2 Spominska fotografija

Spominska fotografija se je pojavila okoli leta 1860 in se uporablja še danes. Preminuli je upodobljen za časa svojega življenja (klasičen portret), zraven pa so namigi njegove smrti – datum rojstva in/ali smrti, dopisan verz ali črn trak, zavezan okoli slike. Tako se ohranja spomin na ljubljene kot živo, vitalno osebo. Portret za časa življenja je postal del spominskih in pogrebnih kartic, ki so jih od leta 1880 do 1920 tiskali v velikih nakladah. Bile

so različnih formatov in oblik s prostorom, kamor se je vstavila fotografija (Ruby 1995, 122–155).

Dogodek, v katerem je spominska fotografija igrala pomembno vlogo, je bil napad na World Trade Center v New Yorku 11. septembra 2001, po katerem se je vzpostavil nov ritual žalovanja. V skupinskem žalovanju so svojci javno kazali fotografije preminulih ali pogrešanih, ki so bile posnete za časa njihovega življenja. Fotografija je pomenila ključno orodje, ki je povezala posameznikovo osebno občutenje izgube z drugimi, ki so doživeli isto, in s širšo skupnostjo. Mnogi od njih so imeli fotografije preminule ali pogrešane osebe obešene okoli vratu, kar spominja na prakso iz 19. stoletja, ko so svojci nosili žalni nakit, ki je vseboval fotografijo umrlega. Fotografija je tako postala ikona javnega žalovanja, žalost in izguba pa je bila vidna vsem. Temu so sledili tudi drugi rituali – prižiganje sveč in okraševanje s cvetjem ter plišastimi živalmi, zgrajeni so bili zidovi objokovanja/molitve, letaki z napisi »Pogrešan« ali »Molimo za ...« pa so postali sveti spominki, ohranjeni kot spomeniki žrtvam (Burns 2002).

2.3.3.3 *Žalni portret in žalni nakit*

Žalni fotografski portret se je osredotočal na žalujočega in njegovo izgubo in ne na mrtvega. Priljubljen je postal v 20. stoletju. Poudarjal je stanje žalovanja (ne portreta umrlega) in je podobno kot slikarski žalni portret služil kot opomnik žalujoči osebi, upodobljeni v žalnih oblačilih²⁴ in z drugimi znaki žalovanja, npr. nakitom (Linkman 2011, 128). Včasih je postavitev oseb na fotografiji sledila dramatičnemu izražanju žalosti posebno z jokom, kar so neposredno prevzeli iz konvencij romantičnega slikarstva, litografije in piktorialističnih fotografij 19. stoletja (npr. klasično delo *Fading Away* Henryja Peach Robinsona iz leta 1858) (Ruby 1995, 92).

²⁴ V drugi polovici 19. stoletja, se je vsaj za srednji in visoki razred spodobilo in pričakovalo, da bodo žalujoči nosili formalna žalna oblačila. Z nošenjem žalnih oblačil so žalujoči izkazovali ljubezen in spoštovanje do pokojnega, druge pa opozarjali, kako naj se med žalovanjem do njih vedejo. Posebno v viktorijanski dobi je bil proces žalovanja natančno dorečen ritual z mnogimi pravili in zapovedmi visoke družbe, ki so veljala posebno za ženske. Dolžina in način žalovanja sta bila natančno določena, ravnala sta se po principu: bližje kot sta si bila preminula in živa oseba, daljše je bilo žalovanje. Breme žalovanja je padlo predvsem na ženske, ki so žalovale za svojim možem, otroki, starši, starši moževih otrok in celo za družino nekdanje žene. Za nekatere ženske je vdovstvo pomenilo doživljenjski status. Žalni fotografski portret je bil lahko naročen z namenom pokazati, da ženska vzorno izpolnjuje svoje dolžnosti do umrlega v predpisani maniri ali celo uveljavlja družinsko zahtevo in status znotraj družbe (Linkman 2011, 125–127).

Posebna žalna oblačila in drugi dodatki so bili tako običajni, da so botrovali razvoju z njimi povezane industrije. Specializirane trgovine po ZDA in Evropi so ponujale svoje produkte žalujočim ljudem »s stilom«. Eden od dodatkov žalnih oblačil je žalni ali spominski nakit. Ženske v Angliji so žalni nakit nosile že okoli leta 1600. Potem ko so s kraljico Viktorijo žalna znamenja njenega dolgotrajnega vdovstva postala modna, je mnogo Britank ob smrti ali v času žalovanja obleklo črnino in temne dodatke. Domnevamo lahko, da se je navada iz Anglije preselila tudi v ZDA. Žalni prstani in broške so lahko vsebovali fotografije preminulega ter koder las. Dandanes so simboli smrti in žalni nakit postali modna zapoved (npr. ogrlica Sandre Harding je vsebovala reprodukcijo posmrtno fotografije otroka) (Ruby 1995, 109–110).

2.3.3.4 Fotografije rož, žalnih vencev, grobov, nagrobnikov in fotografije na nagrobnikih

Fotografiranje rož in nagrobnikov je pokazatelj pomembnosti pogreba in njegovih materialnih znamenj pri komemoraciji preminulega. S temi fotografijami so žalujoči, ki so finančno prispevali k nakupu pogrebne okrasje ali groba, lahko videli rezultate njihovega prispevka, četudi niso bili fizično prisotni pri samem nakupu. Fotografiranje pogrebnih rož je služilo tudi kot predstavitev ponudbe cvetličarn, ki so zagotavljale tovrstno okrasje (Ruby 1995, 136–141). Rože so bile lahko urejene v posebne aranžmaje, ki so imeli simbolne pomene: zaprta knjiga je simbolizirala konec življenja, križ, sidro in srce pa vero, upanje in ljubezen (Meinwald 1990; Linkman 2011, 65).

Fotografije grobov, grobnic in nagrobnih spomenikov z različnimi poudarki (npr. na okolici, na napisu, na rožah ipd.) pa tudi ljudi med obiskom grobov so odražale romantično idejo pokopališča kot mesta žalosti in meditacije, po drugi strani pa dokazovale, da si družina lahko privoščiti zakupiti zemljišče za grob, velikost in veličastnost nagrobnika pa sta odražala njihov socialni status.²⁵ Tovrstne fotografije so bile posebno priljubljene v viktorijanski dobi, v kateri je nagrobnik bil merilo naklonjenosti in spoštovanja posameznika (Linkman 2011, 107–109).

²⁵ Najbolj zaželeno mesta za grob so bila tista, ki so bila lahko dostopna, postavljena blizu glavnih poti in prehodov in so omogočala lep razgled. To je bilo zelo pomembno, saj so pokopališča postala priljubljena sprehajalna točka, kamor so nedeljski sprehajalci prišli občudovati tako naravo kot bogastvo, ki ga je ustvarila človeška roka. Podobno kot s pogrebi so družine z zakupom zemljišča in nagrobnika bodisi ohranjale svoj status bodisi si ga zagotavljale za v prihodnje (Linkman 2011, 109).

Mnogo ljudi, ki so umrli bodisi v vojni bodisi kje na tujem, so pokopali daleč od doma. Vladni pogrebci so fotografirali njihove nagrobnike ali grobove in jih poslali družinam umrlih. Čeprav večina nikoli ni obiskala kraja pokopa ali so bili pokopani na morju (npr. marinci), je fotografija groba družinam pomagala pri zaključku procesa žalovanja (Burns 2002, plošča 118).

Navade pritrjevanja fotografskih portretov na nagrobnike v puritanski Ameriki ni bilo do poznega 18. stoletja. Pred tem so nagrobnike bogatejših krasili angeli, krilate smrtne glave, skulpture duhov in drugi simboli smrti, katerih namen je bil obiskovalca pokopališča opomniti na lastno umrljivost. Ideja pritrjevanja fotografskih portretov na nagrobnike se je porodila kmalu po izumu fotografije (prvi patent je bil registriran leta 1851), tudi takrat pa jo je vzbudila predhodna praksa pritrjevanja slikarskih portretov na nagrobnike (Ruby 1995, 142–148). Fotografije na nagrobnikih najpogosteje prikazujejo portret glave ali dopasni portret preminulega, vendar se pojavljajo redko (Ruby 1995, 143; Linkman 2011). V splošnem fotografije na nagrobnikih omogočajo še en način komemoracije za preminulim in žalujočim omogočajo ohranjati živ spomin nanj. Poleg tega lahko žalujočim olajšajo komunikacijo z umrlim – ob vsakokratnem obisku groba namreč lahko vidijo njegov obraz (Linkman 2011, 124–125).

2.3.3.5 Posmrtna fotografija hišnih ljubljencev

Posmrtna fotografija hišnih ljubljencev obstajajo, vendar so redke (Ruby 1995; Hilliker 2005, 7). Mnogim hišni ljubljencek, posebno pes, služi kot nadomestek za otroka. »Socialna metafora, da so lastniki hišnih ljubljencev le-tem kot starši, je izražena na različne načine in vedenja. Živali se fotografira kot otroke in tako prevzamejo tudi vlogo otrok – postanejo socialni povezovalci« (Katcher in Beck v Ruby 1995, 85). Žalost ob izgubi hišnega ljubljenceka je podobna izgubi otroka ali ljubljene osebe. Tako ni presenetljivo, da so tudi hišni ljubljenceki kot otroci upodobljeni v življenju in smrti. Pokopališča hišnih ljubljencev dokazujejo, kakšno vlogo igrajo v posameznikovem življenju (Ruby 1995, 85–88).

2.3.3.6 *Spiritualna oz. spiritistična fotografija*²⁶

Za razliko od posmrtnih fotografij, ki so pomenile trajno ohranitev mrtvega, vizualno mumifikacijo trupla, opominjale na posameznikovo lastno umrljivost in jo istočasno zanikale, so spiritistične fotografije smrt presegale. Privlačnost fotografij duhov je bila v njihovi senzibilnosti, oprijemljivosti in domačnosti ter poudarjenem osebnem kontaktu z osebo na fotografiji. Tovrstne fotografije so žalost ob izgubi spremenile v vero in omogočale žalujočim, ne le da so se sprijaznili z njihovo izgubo, ampak so jim zagotavljale, da je veliki prepad, ki jih je ločil od ljubljene osebe, mogoče premostiti. Spiritistične fotografije so pomenile relikte z »druge strani«, onostranstva – dokaz ne le da mrtvi še vedno izgleda, kot je pred telesnim razkrojem, ampak tudi dokaz o nesmrtnosti duše (Harvey 2007, 56–62). Spiritistična fotografija je žalujočim ponudila odgovor, ki jim ga uradne cerkve niso bile zmožne dati. Poleg tega je pomenila poizkus ponovne vzpostavitve duhovnosti in ponovno »začaranje« realnosti, ki sta jo racionalna znanost in sekularizacija zreducirali na čisti materializem. Fotografije duhov navsezadnje niso zgolj cenena potegavščina, ampak uporaba poznanih fotografskih inovacij in tehnik in artefakt človekove kreativne zavesti, ki je bila izraz dominantne miselnosti 19. in 20. stoletja (Harvey 2007, 9).

2.3.4 Namen in uporaba posmrtna fotografije

Velja prepričanje, da je bila posmrtna fotografija včasih splošno sprejeta, na kar naj bi po eni strani kazalo oglaševanje tovrstne prakse, po drugi strani pa način, kako se je s posmrtnimi fotografijami rokovalo, tj. uporabljalo, shranjevalo in postavljajo na ogled.

²⁶ Izraz spiritualistična oz. spiritistična fotografija (*spirit photography*) je skoval in prvi uporabil Andrew Glendinning leta 1874. Z njim je označil fotografije »abnormalnih portretov« iz sredine 19. stoletja, na katerih so se poleg portretirane osebe bojda šele po razvijanju pojavili t. i. extras ali dodatki, ki so zajemali tako figuralne kot abstraktne oblike in so pogosto popolnoma prekrivali portretiranca. Za te skrivnostne pojave so bodisi avtorji, ponavadi poklicni in amaterski fotografi, bodisi njihovi naročniki zatrjevali, da gre za fotografije »jasno razpoznavnih« duhov umrlih, četudi je šlo za podobe naključnih ali slavnih oseb (Harvey 2007). Praksa spiritistične fotografije je bila tesno povezana s spiritualističnim gibanjem in njegovim verovanjskim sistemom. Spiritualizem ali spiritizem, ki je največji razmah dosegel med letoma 1840 in 1920 predvsem v ZDA, Angliji in Franciji med srednjim in višjim razredom, je pomenil novodobno obliko prastare prakse vzpostavljanja stikov z drugimi duhovnimi svetovi. Poudarjal je verovanje v realnost duhov, nadaljevanje življenja po smrti in oprijemljivo komunikacijo med svetom duhov. Spiritualizem je to verovanje pretvoril v empirično dokazljiva dejstva (Meinwald 1990, 6. pogl.). Spiritistična fotografija je nadaljevala tradicijo vizualne reprezentacije duhov, značilne za obdobja pred fotografijo, ki pa se niso mogle sklicevati na indeksikalni odnos do upodobljenega subjekta. To je duhovom na fotografijah zagotavljalo avtentičnost in verodostojnost. Nastajajoča znanost uma jih je interpretirala kot manifestacije manije, iluzije ali blodnje, ki so bile posledica nevroloških motenj in defektov ali zastrupitve z vdihovanjem kemikalij. Pragmatiki so jih razumeli zgolj kot naključje, napako, nastalo med razvijalnim procesom, skeptiki pa so jih označili za očitno prevaro in namerno goljufijo (Harvey 2007,).

Ideja oglaševalskega slogana »Zagotoviti senco, preden substanca zbledi« včasih ni bila uresničljiva pred smrtjo in je lahko pomenila tudi naročilo posmrtnih fotografije (Marien 2002, 66). Prvih 40 let fotografije (1840–1880) so profesionalni fotografi v ZDA redno objavljali oglase, da »zagotavljajo podobnost preminulih oseb« (Ruby 1995, 52). Bostonska firma Southworth and Hawes je oglaševala pripravljenost delati miniature preminulih »v svojih prostorih ali privatnih rezidencah« (Linkman 2011, 46). Profesionalni fotografi so v fotografskih revijah razpravljali o tehnikah fotografiranja mrtvih. Fotograf Josiah Southworth je leta 1873 svoj pristop opisal takole:

Ko sem pred dvajsetimi oz. tridesetim leti pričel s fotografijo, sem moral slikati umrle. V tistih časih smo večino dela opravili na prostem, kar ni bilo ravno enostavno. Toda ko preмагаš določene ovire, se kmalu naučiš fotografirati mrliča v poljubnih položajih. Na tej stopnji postane delo zelo enostavno. Prvič sem slikal 12 let starega fantka. Naročil sem, da ga oblečejo in položijo na kavč, kot da je zaspal. Vzelo mi je dosti časa, da so svoji privolili. Tu bi rad pripomnil, da lahko s truplom rokujete po želji. Lahko ga ukrivljate, dokler so sklepi voljni, in postavite v naraven ter preprost položaj. Če se prijatelji bojijo, da bo pokojniku iz ust pritekla tekočina, ga lahko previdno obrnete v položaj za bljuvanje. Na takšen način boste odstranili vso tekočino v manj kot minuti. Na koncu pokojnemu obrišite usta, sperite obraz in z njim rokujte kot z zdravo osebo. Postavite oz. upognite ga v primeren položaj, pripravite fotoaparatus in poskušajte narediti sliko, na kateri bo izgledal živ oz. kot da bi stal pred vami (v Ruby 1995, 54).

Lahkotnost, s katero so fotografi 19. stoletja razpravljali o nalogi fotografiranja mrtvih, je morda pokazatelj, kako kulturno normativna je bila praksa. V 20. stoletju se tovrstne fotografije ni več oglaševalo ali o njej razpravljalo. Počasno opuščanje oglasov in diskusije na to temo iz časopisov daje slutiti na obrat v splošnem odnosu do smrti (Ruby 1995, 52–59).

Posmrtni fotografije 19. stoletja so bile lahko posnete v fotografskem studiu, ki je zagotovil optimalne svetlobne pogoje in dobre fotografske rezultate. Tak primer je bil fotografski studio Albina Muttererja na Dunaju, ki je deloval med letoma 1850 in 1860. Truplo je v studiu posadil na stol, mojster retuše pa je poskrbel za poslikavo oči in potrebna senčenja. Na podoben način je posmrtni fotografije obdeloval tudi Adolph Scherer iz Münchna (Ruby 1995, 196, opomba 9). Logistično je bil najbolj primeren čas prepeljati truplo v studio med pogrebno procesijo na poti od doma na pokopališče. Najlažje pa so to storili z dojenčki in majhnimi otroki (Linkman 2011, 46). Leta 1895 je avstrijska vlada izdala odlok o prepovedi prevoza trupel v fotografske studije zaradi bojazni širjenja smrtonosnih bolezni (Ruby 1995, 165). Zavedanje nevarnosti bolezni je pomenilo konec prakse fotografiranja umrlih v studiih.

Od takrat naprej so lahko na domu fotografirali samo ljudi, za katere je zdravnik potrdil, da niso umrli zaradi nalezljivih boleznih. V drugih državah, npr. Angliji, je bila praksa prepeljati trupla do fotografskega studia manj sprejemljiva (Linkman 2011, 46).

V 19. stoletju so ljudje v ZDA posmrtno fotografije in pogrebne slike uporabljali na enak način kot druge fotografije – uokvirili so jih in obesili v vežah, na hodnikih, spalnicah in dnevnih sobah, jih vložili v albume, nakit ali denarnice (Ruby 1995, 159). Družinske albume so svojci kazali, ko se je zbrala širša družina. V primerih, ko fotografije niso bile del družinskih albumov, se jih je hranilo nekje posebej, npr. v posebnem albumu, posebni škatli ali na posebnem mestu, do katerega je bil dostop omejen. Podobno je veljalo za Islandijo, kjer so posmrtno fotografije prav tako razstavili na steni in jih shranjevali v albumih ali ločeno v posebni škatli ali predalu (Hafsteinsson 1999). V 20. stoletju je uporaba posmrtnih fotografij postala bolj zadržana in tisti, ki dandanes še hranijo posmrtno fotografije, jih dojemajo kot zelo zasebne in jih pokažejo samo izbranim ljudem (Hilliker 2005).

Ker se je mnogo ljudi selilo iz vasi v mesta ali v drugo državo, potovanja pa niso bila vsakdanja, se je posmrtno fotografije pogosto pošiljalo oddaljenim sorodnikom, ki se niso mogli udeležiti pogreba, kot spomin na umrlega in kot dokaz, da je bilo za pogreb lepo poskrbljeno (Hilliker 2006, 258–260). Posmrtna fotografija je lahko bila tudi izraz prejemnikove pravice, da bi prisostvoval pri smrti postelji. Tistim, ki jim je bil ta privilegij odvzet, je posmrtni portret, poslan po pošti, morda omogočal povezanost z umrlim in žalujočimi in jim prinašal neke vrste tolažbo (Linkman 2011, 15–16).

Obstajajo pa tudi bolj praktični razlogi za naročilo posmrtnih fotografij – katoliški duhovnik, ki je deloval v Ohiu leta 2005, je ugotovil, da priseljeni delavci na kmetijah naročajo posmrtno fotografije kot dokaz smrti v njihovi družini. To je upravičevalo zbiranje sredstev (denarja in hrane), zato da so mrtvemu zagotovili dostojen pogreb in pogrebno slovesnost (Hilliker 2006, 259). Praksa posmrtno fotografije v 20. stoletju je ostala razširjena tudi med pripadniki etničnih in priseljenskih skupin, ki z izmenjevanjem fotografij ohranjajo tradicionalne navade svoje matične države (Linkman 2011, 78). Imeti fotografijo umrlega izraža željo po ohranjanju družinskih vezi in dediščine. Tovrstna želja se je po izkušnjah vojn še krepila, posebno v ZDA, ki je po državljanski in 2. svetovni vojni ter množici emigrantov iz različnih evropskih dežel začela poudarjati pomen družine. Ko je bila družina razseljena, je

vsaka fotografija umrle ljubljene osebe postala pomemben objekt za preživele, celo podoba njene smrti (Ruby 1995, 175–176).

Posmrtna fotografija žalujočim služi kot spomin na preminulo osebo, istočasno pa naj bi omogočila zavedanje in sprejetje realnosti smrti (Ruby 1995; Hiliker 2005; Linkman 2011). Posmrtne fotografije omogočajo trajno »mumifikacijo« trupla preminulega oz. njegovo vizualno ohranitev. Predstavljajo soočenje s smrtjo ljubljene osebe kot tudi z lastno umrljivostjo (Burns 2002). »Za žalujoče imajo posmrtne fotografije globlji pomen. Nudijo jim priložnost, da mrtve ohranijo v trajnem spominu, med procesom žalovanja pa pridobijo status ikon, s katerimi preživeli preganjajo bolečino ob izgubi najdražjih. Vez med ljudmi, naša medsebojna povezanost, je najmočnejše vodilno čustvo in zato vpliva na naše strahove in naša dejanja. S temi slikami se soočamo s smrtnostjo naših najbližjih in tudi nas samih« (Burns 2002, predgovor).

Posmrtna fotografija je bila pogosto zadnji in edini spomin na umrlega, posebno v primerih smrti dojenčkov in otrok. Namera nekaterih posmrtnih fotografij je posneti zadnjo skupno družinsko fotografijo. Kadar je preminil otrok, so ga pogosto fotografirali v naročju enega od staršev. To varianto posmrtne fotografije je mogoče zaslediti od dobe dagerotipije do danes. Če odmislimo, da je otrok mrtev, dobimo običajno družinsko fotografijo, značilno za dobo dagerotipije (Ruby 1995, 89–90).

Tovrstne fotografije so poleg spomina postale tudi vezivo v družinskem imaginariju srednjega razreda. Uokvirjene na stenah ali vložene v družinske albume so ohranjale idejo družine kot celice, kot skupne entitete, avtonomne znotraj širše skupnosti (McDowell 1999, 155). Fotografije so in še vedno služijo temu, da nadaljujejo idealizacijo in ohranjajo spomin na to socialno institucijo. Kadar odsotnost enega od družinskih članov zmoti to idilo, je zanj potrebno najti ustrezen nadomestek. Eden od načinov, kako ustvariti enoto družine, kjer ne obstaja, je, da se jo nadomesti s (posmrtno) fotografijo manjkajočega družinskega člana (Ruby 1995, 88).

V trenutku, ko so bili ljudje najbolj ranljivi, jim je posmrtna fotografija ponudila spomin, ki je izgledal dejanski – otipljiv vizualni objekt, ki je (četudi navidezno) ohranjal telesno bližino (Burns 2002). Materialnost, oprijemljivost posmrtne fotografije kot objekta, ki se ga je mogoče dotakniti, je eden od razlogov, zakaj ima lahko tolažilno funkcijo. Fotografije

postanejo miniaturni nadomestek mrtvega, ki nadomešča dotikanje (mrtvega) telesa in evocira bodisi željo po dotiku bodisi spomin, ko in kako so to počeli (Bown 2009, 9). V pismu Mary Russell Mitford iz leta 1843 pošiljateljica Elizabeth Barrett opisuje svoj odziv na posmrtno dagerotipijo:

Hrepenim po tem, da bi imela takšen pomnik slehernega bitja na tem svetu, ki mi je ljubo. V takšnem primeru ni dragocena le sama podoba, temveč povezanost in občutek bližine, ki ti ju daje ... dejstvo, da tam, pred teboj leži ovekovečena sama senca človeka! Po mojem je to pravo posvečenje portreta – in nikakor ni strašno, če povem, kar moji bratje tako silovito obsojajo, da bi raje imela takšen pomnik srčno ljubljene osebe kakor pa najzlahtnejše umetniško delo, kar jih je kdaj nastalo (v Sontag 2001, 169).

Skozi celotno 20. stoletje so žalujoči še vedno uporabljali fotografije na podoben način kot prej – jih razvrščali in urejali v spominske albume in kolaže, jih gledali, se jih dotikali in jih razstavljali na vidnih mestih v dnevnikih sobah, na hodnikih, v pisarnah ipd., kljub temu pa se je na splošno način žalovanja spremenil in se iz javne sfere preselil za zaprta vrata domov. Zmanjšan vpliv krščanstva, povečana socialna mobilnost, spremembe v strukturi družine, naraščajoča odvisnost od pogrebnih zavodov, da bodo poskrbeli za posmrtno ostanke in porast upepelitev – vse to je začelo spodkopavati kulturno pomembnost grobov 19. stoletja. Žalujoči niso več nosili zunanjih znakov nedavne izgube in niso bili več deležni nobene posebne obravnave. Negotovost, zadrega in izogibanje so postale tipične karakteristike odziva na izgubo. Žalost je prepuščena vsakemu posamezniku znotraj intimne sfere in se je posledično ponotranjila. V zasebnosti doma živi vzdržujejo svoj dialog z umrlimi preko fotografij. Mrtvi tako na poseben način sicer ostajajo doma, vendar ne več v fizičnem smislu niti v obliki posmrtnih fotografij, ampak zgolj v spominu (Linkman 2011, 147).

Smrt ni več katalizator za naročila posmrtnih ali spominskih fotografij, ampak vse bolj dogodek, povezan s ponovnim pregledovanjem že obstoječih fotografij, posnetih za časa življenja. To je postala značilna praksa 20. stoletja – slavljenje življenja preminulega namesto žalovanja za njim, kar je imelo za posledico izogibanje kakršnemu koli pogledu na mrtvo telo (Linkman 2011, 148).

2.3.5 Ponovna obuditev posmrtnih fotografij

Mnenja o uporabi posmrtnih fotografij v procesu žalovanja so deljena,²⁷ čeprav v psihoterapiji velja, da videti truplo preminule osebe potrjuje realnost izgube, preprečuje zanikanje in olajšuje proces žalovanja (Brown in Stoudemire v Ruby 1995, 171). Za nekatere terapevte je fotografija umrlega ključna za normalen proces žalovanja. Objekt, ki žalujoče spominja na vzrok njihove žalosti, lahko služi temu, da žalost postane oprijemljivejša. Fotografije preminulih so lahko v pomoč, da preživeli sprejmejo dokončnost smrti in začnejo s ponovno integracijo v širše socialno okolje. Žalujoči so soočeni z dvema navidezno nasprotujočima si potrebama: da ohranjajo spomin na umrlega in da istočasno sprejemajo realnost smrti in izgube (Hilliker 2006; Ruby 1995). Fotografije umrlih so sredstvo, ki naslavlja to kontradikcijo. Podobe smrti so neizogiben opomnik izgube, medtem ko nam spominske podobe življenja, ki ga ni več, pomagajo simbolično ohranjati mrtvega pri življenju (Lewis v Ruby 1995, 175).

Iz tega razloga se danes v primeru prezgodaj umrlih ali mrtvorojenih otrok vse bolj spodbuja raba posmrtnih fotografij v terapevtske namene kot pomoč pri prebolevanju izgube, kar je pripeljalo do ponovnega porasta oz. oživitve posmrtnih fotografij (Ruby 1995, Hilliker 2005; Linkman 2011). Podobno kot drugod po Evropi in ZDA tudi na Islandiji nekateri bolnišnični oddelki prepoznavajo posmrtnih fotografij kot sredstvo, ki svojem pomaga pri procesu žalovanja (Hafsteinsson 1999). V podporo staršem, ki so izgubili otroka ob rojstvu ali kmalu po njem, so materinski oddelki začeli uvajati nov pristop k soočanju z njihovo izgubo tako, da so jih spodbujali, da so držali in oblekli mrtvega otroka, uredili pogreb in zadržali spominke in predmete. Nova praksa predstavlja pomemben odklon od prejšnjih svetovanj, ko se je starše vzpodbujalo, naj čim prej pozabijo na smrt otroka in nadaljujejo svoje življenje. Od leta 1970 naprej se je krepilo naročanje posmrtnih fotografij mrtvorojencev in dojenčkov, ki so umrli kmalu po rojstvu, in prepričanje, da bodo fotografije staršem pomagale preboleti izgubo njihovega otroka brez patoloških posledic. Na mnogih materinskih oddelkih danes rutinsko fotografirajo mrtve otroke in portrete shranijo v kartoteke za primere, če bi jih starši pozneje

²⁷ Kljub temu da so razlike v mnenjih, kako dolgo ohranjati spomin na umrlega, spominjanje pokojnika s fotografijo za časa, ko je bil še živ, nikoli ni problematično. V tem primeru so zasebne potrebe žalovalca tudi socialno sprejemljive. Fotografije spominske kartice, molitvene kartice, fotografije nagrobnikov in videi živih pričevanj trajno bolnih nimajo konotacij morbidnosti in patološkega vedenja. Tudi fotografije smrti, ki so vredne objave ali posledice vojn in naravnih katastrof, so običajne, celo normalne. Kljub temu pa je zasebna uporaba fotografij trupla ali pogreba v spomin na posameznikovo smrt mnogim Američanom v 20. stoletju postala tuja ali celo nagnusna praksa. Posamezniki, ki čutijo potrebo po posmrtnem portretu, se soočajo z obsodbami drugih družinskih članov, pogrebnih direktorjev ali terapevtov (Ruby 1995, 176).

želeli. Tovrstne portrete posnamejo starši sami, bolnišnično osebje ali profesionalni medicinski fotografi. Priročniki, članki, profesionalna in volonterska združenja ponujajo praktične nasvete in razlagajo pomen fotografij v procesu žalovanja. Nasveti poudarjajo tudi pomembnost prisostvovanja staršev pri fotografiranju in na fotografijah ter spoštovanje njihovih želja. Starše in druge družinske člane se vzpodbuja, da se fotografirajo skupaj z mrtvim otrokom zato, da se s pomočjo družinske fotografije otroka umesti v družino (Meredith v Linkman 2011, 81).

Johnson (1985) navaja štiri razloge za fotografiranje mrtvorojenčkov: 1) fotografija pomaga družini potrditi realnost obstoja in smrti njihovega otroka, 2) natančno prikazuje, kako je otrok izgledal, tako da se jim ni treba zanašati na spomin ali fantazijo, 3) omogoča način, kako deliti otroka z ostalimi ljudmi, 4) je lahko edini oprijemljivi spomin na otroka (v Ruby 1995, 185). Posmrtna fotografija je dokaz, da je otrok obstajal, potrjuje starševstvo. Pregarja tudi strah, da bi spomin na otroka, ki so ga morda videli samo nekaj ur, zbledel. Omogoča način, kako otroka deliti z drugimi ljudmi, kar je posebno pomembno, ko želijo drugim razložiti svojo žalost. Prakse, kot so oblikovanje albumov, kazanje in pošiljanje fotografij sorodnikom in prijateljem ter uporaba fotografije kot katalizatorja govora o izgubi, odražajo viktorijanske modele žalovanja. Potreba po javnem priznanju otrokove eksistence pa je plod 21. stoletja, ki je nov model vzpostavila, ko so se posmrtna fotografije dojenčkov pojavile na svetovnem spletu. Tovrstne fotografije se pojavljajo na domačih spletnih straneh posameznikov, na profilih v socialnih omrežjih ali posebnih spominskih straneh, posvečenih obravnavani tematiki (Linkman 2011, 80–85). Lewis (1983) ponuja razlago, zakaj so posmrtna fotografije pomembne pri procesu žalovanja za mrtvorojenim otrokom:

Proces žalovanja vključuje razmišljanje in čustvovanje o umrli osebi. Ta proces je otežen, če nimamo nobene informacije o telesu pokojnika. Le-ta nam pomaga, da se sprva poistovetimo in na koncu tudi lažje pretrgamo čustvene vezi z umrlim. Težave pri žalovanju za nekom, ki je "pogrešan, verjetno ubit" ali "izgubljen na morju", so znane – smrt brez trupla deluje neresnično. Namen grobov neznanega junaka je, da izpolnjujejo potrebo žalujočih po grobu njihovega sorodnika oz. prijatelja. Žalovanje ob mrtvorojencu je še težje. Da bi ga olajšali, je priporočljivo zbrati vse misli, dogodke in predmete, ki so tako ali drugače povezani z mrtvorojenim otrokom. Cilj je ustvariti zgodovino in spomine, o katerih lahko razmišljamo in se pogovarjamo. To pomaga zapolniti praznino, ki spremlja žalovanje za mrtvorojencem (v Ruby 1995, 181).

Tovrstne posmrtno fotografije imajo tisto, kar fotografijam iz prejšnjega stoletja pogosto manjka – razlogi, zaradi katerih so posnete, in čustveni odziv uporabnikov nanje ter omogočanje razumevanja vloge, ki jo imajo posmrtno fotografije v procesu žalovanja. Namen nove prakse je, tako kot v viktorijanski dobi, oblikovanje tolažeče fotografije (Linkman 2011, 82). Pri tem pa se fotografom²⁸ svetuje, naj se ne poslužujejo Photoshopa, razen če starši to izrecno želijo. Nekateri želijo dokument, fotografijo otroka, kakršen je bil, tudi v primeru deformacij. Kljub temu so na voljo različne tehnike, kako morebitne deformacije omiliti in jih predstaviti na sprejemljiv način, npr. z oblačili, manipulacijo svetlobe in kota kamere, uporabo črno-belih posnetkov ipd. Poleg tega se otroka pogosto fotografira oblečenega in popolnoma slečenega, saj bi se v nasprotnem primeru starši lahko spraševali, če je kaj narobe z zakritimi deli (Meredith v Linkman 2011, 81). Čeprav dotikanje in oblačenje mrtvega otroka ter fotografiranje spominja na viktorijanske žalne prakse, je ta ritual v procesu prebolevanju izgube vzniknil iz potrebe, neodvisno od preteklih praks. V kontekstu sodobne materinske nege je posmrtno portretiranje postalo nova konvencija, katere namen je ujeti in ohraniti ljubezen, ki so jo starši v prekratkem času lahko namenili svojemu otroku (Linkman 2011, 80–85).

Ruby predpostavlja, da je iste razloge mogoče prenesti tudi na posmrtno fotografije odraslih oseb. Zdi se namreč samoumevno, da imajo posmrtno fotografije pozitivni terapevtski učinek ne samo na starše mrtvorojenih otrok, ampak tudi na ljudi, ki žalujejo za komer koli, ki je umrl (Ruby 1995, 187).

Še eno področje, kjer se v sodobnem času pojavlja posmrtna fotografija, predstavlja sodobna avtorska fotografija. Smrt kot subjekt fotografij je za umetniške fotografe postala sprejemljiva v zadnjih štiridesetih letih. Pred tem so bile fotografije trupel in drugi izrazi smrti domena

²⁸ Namen ene od specializiranih spominskih spletnih strani *Now I Lay Me Down To Sleep (NILMDTS)*, ki sta jo leta 2005 ustanovila Cheryl Haggard, ki je izgubila sina šest dni po rojstvu, in fotograf Sandy Puc, ki je fotografiral starša in mrtvega otroka, je prostovoljna pomoč in poziv profesionalnim fotografom, da žalujočim staršem nudijo zastoj usluge in jih fotografirajo. Priročnik za fotografe vsebuje nasvete in tehnike, kako fotografirati posmrtno portrete. Predlaga osem možnih stilov fotografiranja: dojenčka samega, dojenčka z materjo, dojenčka z očetom, dojenčka z obema staršema, z brati ali sestrami, s celo družino, z razširjeno skupino. V primerih, da so morebitni otrokovi defekti preveč vidni, da bi bile fotografije tolažilne, so na voljo različni pripomočki – oblačila, rojstni certifikat in certifikat smrti, igrače, poročni prstan staršev (merilo velikosti), bolnišnična zapestnica, odtisi rok in nog, pomembni so tudi verski simboli. Fotografom se odsvetuje, da bi se osredotočali na bolečino in obup, ampak se jih vzpodubja, da s pravilno osvetlitvijo in izražanjem čustev ujamejo razmerje med pripovedovanjem zgodbe o izgubi, vendar na senzibilen način. Zato naj se izogibajo fotografiranju otroka, ko je priklopljen na aparature in cevke. Svetuje se fotografiranje v črno-beli tehniki, posebno v primerih obarvanosti, poleg tega je črno-bela fotografija pomirjajoča, klasična in ima kvalitete večnega. V Photoshopu se lahko retušira manjše nepravilnosti, kot so kožni madeži, modre ustnice, podplutbe ipd. V primerih deformacije se fotografe vzpodubja, da se osredotočajo na zdrave dele telesa, kot npr. majhne ročice, prste, ušesa. Odeje okrog glavnice pomagajo, da obdrži obliko. Dojenčke fotografirajo z oblačili in brez njih. Za starše je to edina priložnost, da se dotaknejo, poljubijo in pestujejo svojega otroka, kot bi to storili, če bi bil živ (Linkman 2011, 85–86).

reportažne in vojne fotografije. Sodobni fotografi, ki so si za subjekt izbrali upodobitev smrti ljubljenih oseb, so se jih odločili razstaviti, da bi jih na ta način delili s širšo javnostjo. Na Zahodu se je zgodilo prvič, da so se umetniški fotografi začeli osredotočati na smrt v tako velikem obsegu. Na to temeljno spremembo v odnosu je vplivalo precej faktorjev. V urbanem industrializiranem okolju Zahoda malo ljudi izkusi smrt iz prve roke, istočasno pa smo vneti potrošniki posrednih in nasilnih podob smrti, dejanskih in fiktivnih, posredovanih preko dnevnega tiska, medijev in interneta (Linkman 2011, 154).

V 70. letih 20. stoletja so nekateri mladi fotografi smrt opredelili kot zadnji tabu, saj je bila spolnost dodobra izzvana in obravnavana v 60. letih. Leta 1972 je ameriški fotograf Jeffrey Silverthorne (1946–) začel sistematično raziskovati rutino lokalnih mrtvašnic (1972–1974, 1986, 1990–1991), fotografije pa je razstavil pod naslovom *Morgue Work*. Silverthornovo delo je vzpodbudilo trend t. i. mrliške fotografije (*morgue photography*). V 80. letih je švicarski fotograf Hans Danuser (1953–) kot del njegove serije *In Vivo* (1980–1989), v kateri je sistematično raziskoval tabuje zahodne družbe, fotografiral medicinske raziskovalne laboratorije anatomije in patologije. Nemški fotograf Rudolf Schäfer (1952–) je objavil knjigo *Večni spanec: Obrazi mrtvih* (1989), v kateri so upodobljeni obrazi mrtvih ljudi iz mrtvašnice v Berlinu. Ameriški fotograf mehiških korenin Andres Serrano (1950–) je leta 1993 razstavil serijo *Morgue*, barvne fotografije velikega formata, ki so prikazovale bližinske posnetke trupel. Francoski fotograf Louis Jammes (1958–) je istega leta fotografiral mrtvašnice v Sarajevu, angleška fotografinja Clare Strand (1973–) pa je leto kasneje v seriji *The Mortuary* prikazala opremo mrtvašnic (Linkman 2011, 159–162).

Nekateri fotografi so smrt prikazovali brutalno, hladno, objektivizirano, kar je bilo vidno v standardizirani obravnavi trupla in celotne pogrebne industrije. Krass Clement (1946–) je v monografiji *About Death* (1990) objavil fotografije, ki so prikazovale hospitalizacijo, smrt, obdukcijo in kremacijo njegove matere (Linkman 2011, 177–178). Fotografije sežiga trupel je skoraj 20 let kasneje, leta 2009 posnela tudi irska fotografinja Maeve Berry (1940–). Joel-Peter Witkin (1939–) je znan po svojem grotesknem stilu fotografije, pri katerem kot motive pogosto uporablja trupla ali posamezne dele (mrtvih) teles.

V 80. letih prejšnjega stoletja je pereča družbena problematika postajala čedalje večje zavedanje posledic smrtnih bolezni, predvsem raka in aidsa, kar se je odražalo tudi na področju umetniške fotografije. Kot rezultat tega soočanja so nastale številne fotografske

razstave in monografije, ki na svojevrsten način obravnavajo problematiko. Projekti kot npr. *Support Foundation Comfort* (1984) Hanne Wilke, *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography* (1986) Jo Spence, dela Davida Wojnarowitza in Petra Hujarja, Williama Yanga itd. so se osredotočala na posledice bolezni, tako telesne kot psihične, zdravljenja, ki je bilo pogosto bolj agresivno in ponižujoče kot sama bolezen, in/ali doživljanje izgube. S fotografijami so odpirali vprašanja kontrole, identitete, seksualnosti in soočanja posameznikov z (lastno) smrtnostjo. V to kategorijo bi lahko uvrstili tudi intimne zapise o osebnih življenjskih izkušnjah, zaradi katerih je protagoniste fotografij širša družba pogosto stigmatizirala in marginalizirala, kar dokazujejo npr. fotografije Nan Goldin (1953–) in Larrya Clarka (1943–) (Linkman 2011, 162–177).

Nekateri fotografi so subjekt smrti prevzeli, ker jih je smrt prizadela na zelo osebni ravni in so se odločili, da občutke svoje izgube izrazijo in jih pokažejo javnosti. V svoji avtobiografiji *An Autobiography* (1993) Richard Avedon (1923–2004) objavi tudi tri fotografije umirajočega očeta, vse posnete na isti dan, 13. decembra 1972. Leta 1988 je Sally Mann (1951–) kmalu po očetovi smrti posnela njegov portret in ga obesila na vidno mestno v svoji dnevni sobi. Japonska fotografinja Ishiuchi Miyako (1947–) je našla način, kako na fotografije ujeti občutke vonja in dotika, in v svoji knjigi *Mother's 2000–2005: Traces of The Future* (2005) predstavila serijo bližinskih fotografij materinega obraza, telesa in njenih stvari, posnetih pred njeno smrtjo in po njej. Annie Leibovitz (1949–) je leta 2006 objavila knjigo *A Photographer's Life: 1990–2005*, v katero so bile vključene tudi posmrtno fotografije njenega očeta ter fotografije njene partnerice Susan Sontag pred smrtjo in po njej. Nemški fotograf Walter Schels (1936–) je med leti 2003 in 2004 delal v hospicijih v Hamburgu in Berlinu ter posnel bližinske posnetke umirajočih in mrtvih ljudi. Briony Campbell je leta 2009 objavila fotografije v knjižici *The Dad Project* in DVD s pogovori, ki sta jih imela z umirajočim očetom, ki so mu dve leti pred tem postavili diagnozo raka. Fotografije so se osredotočale predvsem na njun odnos, dopolnile pa so jih tiste, posnete po njegovi smrti (Linkman 2011, 165–191). S tematiko smrti so se ukvarjali tudi slovenski avtorski fotografi, več o tem pa sledi v četrtem poglavju Razprava.

Posmrtna fotografija je postala splošno sprejeta praksa kmalu po izumu fotografije. V Evropi in ZDA je imela skoraj takojšenj vpliv na vsakdanje življenje ljudi, vključno s smrtjo in procesom žalovanja. Po eni strani je fotografija kot medij, za katerega v začetku mnogi niso razumeli, kako deluje, predstavljala edinstven spoj magije in tehnologije (narave in kulture).

Omogočala je domnevno nepristransko odslikavo realnosti, pri tem pa se ji je pripisovalo tudi zmožnost, da razkrije tisto, kar je v tej realnosti nevidnega, vključno s smrtjo in človeško dušo. Po drugi strani je posmrtna fotografija pomenila prelom in istočasno nadaljevanje tradicije simbolnega upodabljanja preminulih. Posnemala je vizualne konvencije posmrtnega in žalnega slikarskega portretiranja, pri tem pa omogočila nov, hitrejši in cenejši način upodobitve umrlega. Kot je to veljalo za portretno fotografijo, se je tudi upodabljanje umrlih, prej rezervirano zgolj za aristokracijo, demokratiziralo in močno razširilo. Za mnoge sta bili fotografija in smrt v temelju povezani, dokumentiranje posameznika po smrti (in pred pokopom) pa je postalo sestavni del pogrebnega rituala. Posmrtna fotografija je žalujočim služila kot spomin na umrlega in kot pripomoček pri žalovanju, ki je omogočal zavedanje in sprejetje realnosti smrti. Posmrtna fotografija je pomenila dokaz, da *nekaj* vsaj še nekaj časa po smrti *je*, istočasno pa je odražala zaželjene predstave določenega časa in prostora, kako naj bi smrt izgledala. Tako so se stilske reprezentacije posmrtna fotografije skozi čas spreminjale, prav tako njihova sprejemljivost in uporaba, v čemer je mogoče prepoznati spremembe širšega odnosa do smrti. Kako je zgoraj opisano mogoče aplicirati na slovenski prostor, pa bom natančneje predstavila v naslednjih dveh poglavjih.

3 TRANSFORMACIJA POSMRTNE FOTOGRAFIJE V SLOVENIJI

V tem poglavju je predstavljena metoda analize vsebine, s pomočjo katere sem raziskovala tri ključne elemente transformacije posmrtnih fotografij na primeru Slovenije od konca 19. stoletja do danes. Zajema opis metode, raziskovalnih vprašanj in hipotez, vzorca in kategorij kodiranja, po katerih je bila metoda izvedena, sledijo pa rezultati analize in njihova delna interpretacija.

3.1 Analiza vsebine posmrtnih fotografij

3.1.1 Opis metode

V najsplošnejšem smislu je analiza vsebine sistematična opazovalna metoda, ki za kvantifikacijo posnetih avdio-vizualnih in vključno verbalnih reprezentacij uporablja ponovljive, eksplicitno definirane kategorije. V začetku se jo je uporabljalo predvsem za testiranje hipotez o tem, kako mediji predstavljajo ljudi, dogodke, situacije ipd. (Bell 2001, 13). V svoji definiciji analize vsebine kot »raziskovalne tehnike, s pomočjo katere iz tekstov (ali drugih pomenljivih vsebin) [...] sklepamo na kontekste njihove uporabe« (Krippendorff 2004, 18) Krippendorff poleg ponovljivosti (kot najpomembnejše oblike zanesljivosti) in veljavnosti rezultatov izpostavlja predvsem pomembnost konteksta. Prav raziskovanje znotraj določenega konteksta je tisto, kar analizo vsebine razlikuje od drugih kvantitativnih raziskovalnih metod. Pri tem poudarja še, da »se vsebina pojavi v procesu analiziranja teksta znotraj določenega konteksta« (Krippendorff 2004, 19) in ni nekaj, kar bi bilo tekstu inherentno ali kar bi bila lastnost medija kot takega. Podobe (Rose 2005) ali reprezentacije (Bell 2001) lahko beremo kot tekste, ki nekemu nekaj pomenijo, zato jih lahko tudi analiziramo kot pomensko pomembne in povezane enote znotraj določenega medija (Bell 2001, 15). Govorijo o fenomenih zunaj sebe, ki jih lahko zaznavamo in/ali opazujemo.

Kot vsaka druga raziskovalna metoda je analiza vsebine uspešna le, če ima natančne hipoteze in jasno definirane koncepte, ki hipoteze podpirajo. Nadalje morajo biti natančno in jasno definirane kategorije vizualne analize tudi konsistentno uporabljane, da zagotovijo ponovljivost rezultatov. Analiziramo manifestno vsebino, tj. vsebino, kot jo vidimo, in ne latentne. Potrebno je definirati relevantne spremenljivke/variable in razlike med njimi – kako je nekaj predstavljeno in kako se ena podoba/reprezentacija razlikuje od druge. Vsebinska

spremenljivka je katera koli dimenzija ali možnost podobnega tipa, ki jo lahko zamenjamo z drugo – vsaka je od drugih neodvisna. Vsaki spremenljivki je potrebno pripisati različne vrednosti, ki jih lahko opazujemo in merimo. Vrednosti so elementi, ki so iste vrste ali reda in jih lahko med seboj zamenjujemo (Bell 2001, 15–20). Namen analize vsebine tako je, da analizira, kako se elementi, ki jih opazujemo na podobi/reprezentaciji – v mojem primeru fotografiji – navezujejo na širši družbeni kontekst in to na ponovljiv in veljaven način. Raziskovalec poskuša odgovoriti na zastavljeno raziskovalno vprašanje, šele veljavnost rezultatov pa predstavlja znanstveno upravičenost analize vsebine ter relevantnost obravnavane teme za širšo družbo (Krippendorff 2004, 30).

Analiza vsebine velja za znanstveno objektivno kvantitativno metodo, vendarle pa ni nujno izključno kvantitativna. Če so kategorije previdno formulirane, se analiza vsebine lahko uporabi tudi za interpretacijo kulturnega pomena podob, čeprav naj tega ne bi počela. To lahko dosežemo tako, da kategorije (kodiranje) izpeljemo iz teoretičnih predpostavk (Rose 2005, 55). Kljub temu pa samo analiza vsebine le redko lahko podpre izjave o pomembnosti, učinku ali interpretaciji pomena določene podobe/reprezentacije. Dovoljuje kvantifikacijo vzorca vidne/opazovane vsebine s klasifikacijo posamezne kategorije, ne analizira pa posameznih podob ali individualnih tekstov, saj se osredotoča zgolj na opise enega ali več sestavnih elementov reprezentacije (Bell 2001, 13). Vizualne/verbalne enote pomena so tisti objekti analize vsebine, ki jih definira medij ali žanr, v katerem so izdelane – v mojem primeru fotografije, ki so vedno določene z okvirjem in v tem smislu končne. Pomen fotografije tako določajo elementi, ki so znotraj okvirja in samo znotraj okvirja so med sabo tudi povezani.

Analiza vsebine se osredotoča na raven podobe/reprezentacije same, ne pa tudi kako jo sprejema oz. kakšne pomene tvori občinstvo. Podobo/reprezentacijo razbije na njene elemente in ne ugotavlja, kako so elementi na podobi med seboj povezani drugače kot s statistično verjetnostjo. Tendencia analize vsebine je, da predpostavlja, da so nekateri elementi na podobi/reprezentaciji, ki se pojavljajo pogosteje kot drugi, tudi pomembnejši, kar pa ni nujno res. Včasih je tisto, kar je na podobi/reprezentaciji odsotno, bistveno za razumevanje njenega pomena. Nekatere podobe/reprezentacije so konstruirane v razmerju do tistega, kar na njih ni vidno, in analiza vsebine nevidnega ne more naslavlјati. Nadalje vsebina analize ne razlikuje med pojavnostjo kode, tj. ne razlikuje med elementom podobe/reprezentacije, ki je popoln primer kode, in med tistim elementom, ki je šibek izraz kode, zato jih je včasih zahtevno

interpretirati. Z drugimi besedami, analiza vsebine nam pove kaj, ne pa tudi kako in zakaj (Rose 2005, 65–67).

Prav zato je za boljšo interpretacijo rezultatov analize vsebine fotografij izbrano metodo v mojem primeru smiselno dopolniti s sorodno kvantitativno metodo. Najprimernejše analitično orodje, ki fotografsko podobo proučuje znotraj specifičnega konteksta v tesni navezavi na sistem družbeno konstruiranih pomenov in vključuje tudi gledalca – interpreta, predstavlja semiologija (Evropa) ali semiotika (ZDA) – veda, ki proučuje znake in sisteme znakov. Kot vsaka druga entiteta je namreč tudi pomen fotografije neizogibno subjekt kulturnih definicij. Govorimo lahko o fotografskem diskurzu, ki je (na posamezen interes omejen) sistem za izmenjavo informacij (med različnimi skupinami). Fotografsko sporočilo deluje kot argument, ima funkcijo izjave, diskurz pa je kontekst izjavljanja, pogoj, ki determinira njegov pomen. Kljub temu fotografija sama po sebi še ni čista izjava, je nepopolna izjava, saj je njeno sporočilo odvisno od zunanjih pogojev in predpostavk, ki omogočajo njeno berljivost. To pomeni, da je pomen katerega koli fotografskega sporočila nujno determiniran s kontekstom, znotraj katerega je fotografija prebrana (Sekula 1982, 84–85). Ali drugače: razumevanje pomena fotografije je mogoče zgolj znotraj določenega družbenega diskurza (in jezika). Informacije, ki jih samoumevno razbiramo s fotografij, so vedno proizvod kulturno determiniranih odnosov, ki nikakor nimajo zgolj fotografiji lastnih ali univerzalnih pomenov. Dozdevna transparentnost fotografije je osnovana na mitu o fotografski resnici, ki predpostavlja, da je fotografija odslikava realnosti (Sekula 1982, 86). Transparentnost fotografije je njen najmočnejši retorični mehanizem (Tagg 2005, 35), zato jo Barthes označi kot posnetek brez koda, »ki vselej nosi s seboj svoj referent« (Barthes 1992, 13) oz. je »dobesedno emanacija referenta« (Barthes 1992, 71). V ontološkem smislu tako nikoli ne vidimo fotografije same, ampak zgolj in samo tisto, kar prikazuje. Fotografija je vizualni znak,²⁹ ki lahko hkrati deluje kot indeks, ikona in/ali simbol.³⁰ Je »metafora, simboličen izraz, temeč na prispodobi« (Hendriks 1989, 50).

²⁹ Ker je odnos med označevalcem in označencem, ki po Ferdinandu de Saussureju tvorita znak, arbitraren, znak nima fiksnega pomena, ampak je spremenljiv in polisemičen. Pomen znakov se nikoli ne nahaja v znakih samih, ampak se oblikuje v odnosu do tistega, kar niso (razlikovanje na način binarnih opozicij). Kot je nadalje pokazal Barthes, ima vse v družbi označevalni potencial. Na denotativni ravni lahko vsak znak postane označevalec v drugem redu označevanja, ki ustvarja konotacijo (Barthes 1990, 200–203). De Saussurejev znak tako ni le označevalec konotativne ravni, ampak tudi mita. Miti so konotacije, ki se zdijo kot denotacije. Občinstvo pozicionirajo v določen odnos z znakom, hkrati pa to vez prikrijejo. Tako najdejo pot v dominanten vrednostni sistem ali ideologijo posamezne družbe in dajejo videz, kot da so določene vrednote naravne in univerzalne (v Lacey 1998).

³⁰ Glede na odnos znaka do objektov je Charles Sanders Peirce razvil tridelno kategorizacijo znakov: *ikona* je znak, ki nosi (ne nujno telesno) podobnost s tistim, kar predstavlja, *indeks* je objektova realna uporaba znaka (znak se neposredno navezuje na tisto, kar predstavlja oz. na predstavljeno resnično vpliva; indeks predstavlja več kot le samega sebe); *simbol* je znak, ki je

Prav zato je strukturalna analiza fotografskega sporočila paradokсна, saj predstavlja koeksistenco dveh sporočil: dobesednega (splošno prepoznavanje vsebinskih in formalnih kodov) in simbolnega. Začetek razumevanja fotografije se začne z opisovanjem vsega, kar vidimo na njej. Pri tem gre za proces identifikacije, analizo na ravni denotacije – razbiranje vizualnih označevalcev, njihovo odkodiranje. Koda so kakršni koli znaki, ki imajo obče dogovorjeni pomen. Pričakujemo lahko, da bodo na denotativni ravni opisi različnih ljudi določene kulture podobni. Na konotativni ravni pa ni več nujno tako, saj lahko različni ljudje isti stvari pripišejo različne pomene. Koda denotacije so natančni, dobesedni in jasni, medtem ko so konotativni koda konfiguracije pomena, ki določenemu znaku pripišejo še druge, dodatno vsebovane pomene (Barthes 1990, 200–203). Način, kako bo določena fotografija razumljena, je tako odvisen od interpretacije gledalca, ki jo presoja tako glede na skladnost njenega sporočila s svojimi prepričanji, vrednotami, izkušnjami ipd. kot tudi na skladnost s prepričanji širšega družbenega okolja, v katerem živi in znotraj katerega se fotografija pojavlja. Kot izpostavi Allan Sekula pa je v realnem svetu tovrstno razlikovanje med denotativno in konotativno ravno zgolj teoretično, saj se kakršno koli pripisovanje pomena vedno odvija že na ravni konotacije (Sekula 1982, 87). Tudi analiza vsebine naj bi ostajala na denotativni ravni, vendar je to praktično nemogoče. Tako kot ne moremo jasno ločevati konotacije od denotacije, ne moremo ločevati pomena od opisa. Kajti že opisi vsebujejo pomene in so že lahko interpretacija. Podobno velja za razlikovanje med formo (kako je bila podoba ustvarjena) in vsebino (kaj je na podobi), ki se vedno nanašata na pomen celotne fotografije, zato ju je nesmiselno obravnavati ločeno (Lacey 1998, 14). Tako formo kot vsebino pa je mogoče razčleniti na posamezne elemente:

- *Forma*: fotografije so vedno zaključene z okvirjem – so končne. *Okvir* definira pozicijo, s katere je bila fotografija posneta, in označuje mejo med fotografijo in okoljem, v katerem si jo ogledujemo. Je meja med tistim, kar vidimo oz. nam je dovoljeno videti in kar ne. *Dimenzija* in *oblika okvirja* sta zanimivi, v kolikor gre za nekonvencionalne oblike in dimenzije (npr. krog ali kvadrat). Od *kota kamere*, iz katerega je bila fotografija posneta, je najpogostejša direktna ali frontalna pozicija, sledita ji visok in nizek kot snemanja. Nizek kot poudarja položaj ali moč osebe, visok kot pa napeljuje, da je subjekt/objekt v podrejenem položaju, vendar je to odvisno od konteksta. *Višina*, s katere je bila posneta fotografija, je običajno višina očesa, nekaj pod dvema metroma. Raven se nanaša na kamerin horizontalni kot, ki je običajno naravnost ali 0 stopinj ali pa je nagnjen v levo ali

v arbitrarnem odnosu s tistim, kar predstavlja (npr. jezik), in je lahko ideja ali abstraktna asociacija, ki povzroči, da simbol interpretiramo nanašajoč se na ta objekt (Peirce 2004, 13–14).

desno. Glede na *oddaljenost* predmeta od fotografskega aparata ločimo ekstremno oddaljene posnetke (npr. pokrajine), srednje posnetke (skupina ljudi), srednje bližnje posnetke (eden ali dva človeka), bližji posnetek in ekstremni ali makro posnetek. *Globina polja* ali globinska ostrina je razdalja med najbližjim in najbolj oddaljenim področjem na fotografiji in definira, kaj je na fotografiji ostro. V grobem ločimo tri *tipe leč*: širokokotne (18–50mm), tele (55–300mm) ali normalne (50–55mm). *Tip filma* določa hitrost, s katero se film odzove na svetlobo (Lacey 1998, 14–20).

- *Vsebina (mise-en-scène)* se uporablja za demonstracijo vsega, kar se pojavlja v okvirju in je delo avtorja. Domnevamo, da je vse, kar je prisotno na fotografiji, tja postavljeno z razlogom. Vse, kar je na sliki, predstavlja serijo kodov, ki jih moramo interpretirati. Komponente vsebinske analize so: subjekt, osvetlitev in montaža slike. *Subjekt* na fotografiji je vedno že objekt slike in kako ga bomo razumeli, je odvisno od našega predznanja, socialnih vlog ipd. Položaj, ki ga objekt zavzema na fotografiji, tvori slikovno *kompozicijo*. Sredinska kompozicija deli objekt na pol, pravilo tretjin pa razdeli fotografijo na eno ali dve tretjini. *Osvetlitev* se nanaša na to, kako je podoba osvetljena (z naravno svetlobo, bliskavico, z uporabo filtrov, senc ali s kontrastom) in od kod prihaja svetloba (od spodaj, od zgoraj, od strani, direktno). *Montaža*, popravki slike so odvisni od tega, kakšen efekt je v postprodukciji dodan fotografiji (Lacey 1998, 20–27).

Tako zastavljeni raziskovalni aparat omogoča, da z analizo vsebine pridobljene rezultate umestim znotraj družbeno-zgodovinskega konteksta. Poleg odgovora na vprašanje, *kaj* vidimo na posameznih fotografijah, odgovarjam tudi na vprašanja, *kako* in *zakaj* predstavljajo to, kar vidimo – rezultati mi omogočajo boljšo interpretacijo in utemeljitev odgovora.

3.1.2 Raziskovalno vprašanje in hipotezi

Kaj so ključni elementi transformacije posmrtnih fotografij na primeru Slovenije od konca 19. stoletja do danes? predstavlja raziskovalno vprašanje tega poglavja (in tretje raziskovalno vprašanje magistrskega dela), na podlagi katerega sem postavila dve hipotezi:

1. Do prve polovice 20. stoletja je prevladujoča tema posmrtnih fotografij portret umrlega, po 2. svetovni vojni pa se fokus fotografij od posmrtnega portreta preusmeri k dogodku oz. dogajanju ob smrti, tj. na pogreb ter dogajanje na pogrebu. Domnevam, da je *tema (T) fotografij odvisna od časa, v katerem je nastala (O)*.

2. Na posmrtnih portretih do prve polovice 20. stoletja je opazna težnja po olepševanju okolja (in pokojnika) ter obdajanje pokojnega z raznimi predvsem verskimi predmeti, fotografije po 2. svetovni vojni pa ne prikazujejo več mrtvega (telesa), temveč se osredotočajo na simbolno prikazovanje njegove smrti. Domnevam, da so *predmeti* ($P_1 - P_{11}$) *odvisni od teme* (T).

3.1.3 Opis vzorca

Analizirani primeri predstavljajo samo neznamen in v marsičem omejen del posmrtnih fotografij, ohranjenih v fototekah različnih institucij in v osebnih zbirkah družinskih fotografij, kjer se jih hrani zaradi različnih razlogov. Za fotografije iz osebnih družinskih zbirk povečini velja, da so hkrati dokument in spomin na smrt posamezne, ne nujno ljubljene ali bližnje osebe, katerih fotografije sooblikujejo celostno rodbinsko sliko. V večini primerov, shranjenih v fototekah, pa gre za posmrtne fotografije v splošnem za zgodovino neznanih in nepomembnih posameznikov in posameznic (izjema so posmrtni portreti nekaterih javnih osebnosti). Morda je kasneje za dediče teh fotografij spomin bodisi izgubil pomen bodisi je sprejemljivost takšnih fotografij postala vprašljiva, zato so se jih rade volje znebili in jih darovali kakšnemu muzeju. Tam so postale del etnološke zbirke ali dopolnile opus kakšnega pomembnejšega in po imenu znanega slovenskega fotografa. Bolj ali manj intimni fotografski spomini na smrt nekoč nekemu ljube osebe so tako postali javni (in dostopni za raziskovanje) in danes predstavljajo bogat vir informacij.

Analiza vsebine fotografij je bila izvedena na vzorcu 882 posmrtnih fotografij, enoto pa je predstavljala posamezna fotografija. Skupni imenovalec analiziranih posmrtnih fotografij je, da so bile posnete po posameznikovi smrti. V analizo niso bile vključene vojne fotografije, fotografije, objavljene v medijih, in fotografije sodobnih avtorskih fotografov ter posamezne fotografije nagrobnikov, grobov ali cvetja, ki niso bile del serij in ki bi glede na sorodnost motivov (glej poglavje ?) lahko spadale v področje posmrtne fotografije. Iz analize so bile izključene tudi posmrtne/pogrebne fotografije, ki niso vsebovale vsaj enega od spodaj navedenih podatkov o fotografiji.

Večji del – 710 fotografij so v raziskovalni nabor prispevale različne ustanove z lastnimi fototekami (Belokranjski muzej Metlika, Dolenjski muzej Novo mesto, dokumentacija Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, Gorenjski

muzej Kranj, Koroški pokrajinski muzej, Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Narodni muzej, Pokrajinski muzej Celje, Pokrajinski muzej Kočevje, Pokrajinski muzej Ptuj, OE Ormož, Posavski muzej Brežice, Slovenski etnografski muzej, Univerzitetna knjižnica Maribor, Zgodovinski arhiv Ljubljana), ki so poleg skenov ali fotokopij posameznih fotografij, posredovale tudi bolj ali manj znane podatke o fotografiji. Ti so: datum oz. letnica in kraj nastanka fotografije, priložnost, ob kateri je bila posneta, osebe na fotografiji, podatki o fotografu, inventarna številka fotografije, številka negativa, v primeru, da je šlo za preslikavo, pa še kraj, kjer je shranjen original oz. naslov lastnika (Hudelja 1996, 15–16). Le redko velja, da bi na ta način pridobljene fotografije vsebovale vse podatke, ki bi zadovoljili etnološke dokumentaristične kriterije. Ostalih 172 fotografij so prispevali člani moje ožje in širše družine, prijatelji in znanci ter njihovi prijatelji in znanci. V teh primerih je med podatki zapisano tisto, kar so se o fotografijah spomnili, in je najpogosteje zajemalo zgolj ime pokojne osebe ter čas in kraj fotografiranja.

3.1.4 Kategorije kodiranja

Vse zbrane fotografije so bile oštevilčene razvrščene v enotno tabelo, skupaj z vrednostmi opazovanih in »izmerjenih« spremenljivk, ki jih je bilo 15 (glej Tabela 3.1).

Tabela 3.1: Spremenljivke in vrednosti spremenljivk

Spremenljivka		Vrednosti spremenljivke
1	Tema (T)	1 – portret umrlega na (mrtvaški) postelji 2 – portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši 3 – portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici 4 – portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši 5 – portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši 6 – portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem 7 – portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem 8 – krsta v mrliški vežici 9 – žara v mrliški vežici 10 – častna straža 11 – pogrebci nesejo krsto iz hiše 12 – maša v cerkvi 13 – pogrebni sprevod s krsto 14 – pogrebni sprevod s pogrebnim vozom 15 – pogrebni sprevod z žaro 16 – žalujoči/udeleženci pogreba 17 – poslednje slovo 18 – pokop 19 – grob na pokopališču 20 – drugo:
2	Predmet 1 (P ₁): razpelo (križ s Kristusom)	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji

3	Predmet 2 (P₂): rožni venec	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
4	Predmet 3 (P₃): Sveto pismo/molitvenik	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
5	Predmet 4 (P₄): posodica z blagoslovljeno vodo	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
6	Predmet 5 (P₅): sveče	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
7	Predmet 6 (P₆): rože/sobno rastlinje	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
8	Predmet 7 (P₇): žalni venci	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
9	Predmet 8 (P₈): nabožne podobice	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
10	Predmet 9 (P₉): krsta/žara	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
11	Predmet 10 (P₁₀): mrtvaški prt	1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje 2 – enako poudarjen/viden 3 – manj poudarjen/manj viden 4 – predmeta ni na fotografiji
12	Predmet 11 (P₁₁): sklenjene roke	1 – da 2 – ne 3 – se jih ne vidi
13	Obdobje nastanka (O)	1 – od 1850 do 1875 2 – od 1876 do 1900 3 – od 1901 do 1925 4 – od 1926 do 1950 5 – od 1951 do 1975 6 – od 1976 do 2000 7 – od 2001 naprej 8 – neznano
15	Regija nastanka (R)	1 – Prekmurje 2 – Štajerska 3 – Koroška 4 – Osrednja Slovenija 5 – Gorenjska 6 – Dolenjska 7 – Notranjska 8 – Primorska 9 – kraj nastanka neznan

Skupni imenovalec analiziranih posmrtnih fotografij je, da so bile posnete po posameznikovi smrti, *tema* (T) posamezne fotografije pa se nanaša na to, kateri del ali element šeg, navad in običajev, povezanih s smrtjo, je na fotografiji prikazan in se opira na opise iz etnološke literature. Vrednosti spremenljivke tako predstavljajo:

- 1 – *Portret umrlega na (mrtvaški) postelji*: fotografija bližnjega, doprsnega, dopasnega ali celostnega portreta umrlega na (lastni) postelji.
- 2 – *Portret umrlega na mrtvaškem odru v (domači) hiši*: fotografija bližnjega, doprsnega, dopasnega ali celostnega portreta umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši.
- 3 – *Portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici*: fotografija bližnjega, doprsnega, dopasnega ali celostnega portreta umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici.
- 4 – *Portret umrlega z družino (do 5 oseb) v (domači) hiši*: fotografija doprsnega ali celostnega skupinskega portreta umrlega na mrtvaški postelji ali mrtvaškem odru v hiši, obdanega z ožjimi družinskimi člani.
- 5 – *Portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v (pokojnikovi) hiši*: skupinski portret umrlega na mrtvaški postelji ali mrtvaškem odru v hiši, obdanega s skupino žalujočih (ožjo in širšo družino, sosedi, prijatelji itd.).
- 6 – *Portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem*: skupinski portret umrlega v odprti krsti ali na mrtvaškem odru, obdanega s skupino žalujočih pred hišo ali kje drugje na prostem.
- 7 – *Portret žalujočih s krsto na prostem*: skupinski portret žalujočih z zaprto krsto pred hišo ali kje drugje na prostem.
- 8 – *Krsta v mrliški vežici*: fotografija zaprte krste in okrasja v mrliški vežici.
- 9 – *Žara v mrliški vežici*: fotografija žare in okrasja v mrliški vežici.
- 10 – *Častna straža*: fotografija štirih ali več posameznikov, ki v mrliški vežici v svečanih uniformah stražijo umrlega.
- 11 – *Maša v cerkvi*: fotografija, posneta v cerkvi med pogrebno mašo, tj. mašo pred pogrebom ali po njem.
- 12 – *Pogrebci nesejo krsto iz hiše*: štirje posamezniki, ki nesejo krsto preko hišnega praga tako, da vsak na enem koncu drži krsto.
- 13 – *Pogrebni sprevod s krsto*: fotografija pogrebnega sprevoda, ki vključuje pogrebce, ki nosijo krsto.
- 14 – *Pogrebni sprevod s pogrebnim vozom*: fotografija pogrebnega sprevoda, ki vključuje pogrebni ali mrliški voz, ki prevaža krsto z umrlim in vence.

- 15 – *Pogrebni sprevod z žaro*: fotografija pogrebnega sprevoda, ki vključuje pogrebca, ki nosi žaro.
- 16 – *Žalujoči/udeleženci pogreba*: fotografija portreta posameznika ali skupine žalujočih oz. ljudi, ki so se udeležili pogreba med obiskom mrliške vežice, med pogrebno mašo, v pogrebnem sprevodu, zbranih na pokopališču ipd.
- 17 – *Pokop*: fotografija pogrebnega obredja ter polaganja krste ali žare s pokojnikom v izkopan grob ali fotografija metanja prsti in rož v jamo.
- 18 – *Poslednje slovo*: fotografija, na kateri duhovnik bodisi blagoslavlja krsto pred hišo, odprti grob bodisi ima kdo od prisotnih na pogrebu nagrobni govor.
- 19 – *Svež grob na pokopališču*: fotografija groba po pokopu.
- 20 – *Drugo*: fotografija, ki ne ustreza nobeni od zgoraj naštetih tem.

Določeni predmeti, kot so *križ s Kristusom* (P₁), *rožni venec* (P₂), *Sveto pismo/molitvenik* (P₃), *posodica z blagoslovljeno vodo* (P₄), *sveče* (P₅), *rože/sobno rastlinje* (P₆), *žalni venci* (P₇), *nabožne podobice* (P₈), *krsta/žara* (P₉), *mrtvaški prt* (P₁₀) in *sklenjene roke* (P₁₁) predstavljajo del t. i. pogrebne scene in so na posmrtnih fotografijah različno vidni. Določene predmete lahko razumemo kot označevalce religioznih verovanj in tako sklepamo, da je v trenutku stiske družina umrlega iskala tolažbo v veri (Hilliker 2005). Med zakramentale, povezane s krščanstvom, ki so jim ljudje (včasih) pripisovali tudi obrambno moč proti zlim duhovom in predstavljajo indikatorje katoliške vere, sodijo: *blagoslovljena voda*, s katero so kropili; *blagoslovljena sveča*, ki so jo držali prižgano ob vzglavju ali so jo dali pokojnemu v roke; *prižgane sveče* ob mrtvaški postelji ali mrtvaškem odru; *Sveto pismo ali molitvenik*, ki so ga umrlemu položili na prsi ali mu ga dali v roke; po telesu so mu polagali *nabožne podobice*; *križec z relikvijami* in *rožni venec* pa je dobil v *sklenjene roke* (Ložar-Podlogar 1999, 15–19). Med verske predmete sodi tudi *mrtvaški prt*, ki je prvotno veljal za krstno oblačilo, ki ga mora posameznik brez madeža prinesiti na drugi svet, da bo lahko zveličan (Orel 1944, 308). Med verske predmete tako prištevam: križ s Kristusom, rožni venec, svečo, Sveto pismo ali molitvenik, posodico z blagoslovljeno vodo, nabožne podobice, mrtvaški prt in sklenjene roke; rože/sobno rastlinje, žalne vence in (neblagoslovljene) sveče pa med posvetne. Posvetni predmeti so del pogrebne scene ne glede na to, ali gre za cerkveni ali civilni pogreb.

Namen raziskave je bil ugotoviti, kateri od teh predmetov se na fotografijah pojavljajo in v kolikšni meri so poudarjeni v primerjavi z drugimi predmeti in osrednjim objektom fotografije, ki ga predstavlja preminula oseba (kadar je le-ta na fotografiji). Fotografska

kompozicija namreč vključuje različne stopnje poudarkov posameznih elementov. Ne glede na to, kam so postavljeni (levo, desno, center, rob, spodaj ali zgoraj), poudarek vzpostavlja hierarhijo med elementi, saj ločuje pomembnejše od manj pomembnih. Teh poudarkov ni mogoče objektivno izmeriti, so pa gledalci sposobni intuitivno oceniti njihovo »težo«, ki je odvisna od različnih, mnogokrat prepletajočih se faktorjev.³¹ Vizualna »teža« ustvarja hierarhijo pomembnosti med elementi, ki so vključeni v upodobljeni prostor na fotografiji, kar povzroča, da določeni elementi nase pritegnejo več pozornosti kot drugi (Kress in van Leeuwen 1996, 212–214). Za merjenje poudarjenosti/vidnosti posameznih predmetov so bile uporabljene vrednosti: 1 – bolj poudarjen/vidno prevladuje, 2 – enako poudarjen/viden, 3 – manj poudarjen/manj viden, 4 – predmeta ni na fotografiji. Za predmet sklenjene roke (P₁₁) pa sem uporabila drugačne vrednosti, saj me je zanimalo le, ali so na fotografiji vidne ali ne: 1 – da, 2 – ne, 3 – se jih ne vidi.

Obdobje nastanka (O): datumi nastanka fotografij so razdeljeni na kvartale, obdobja, med katerimi je interval 25 let. Vrednosti spremenljivke predstavljajo obdobja: 1 – od 1850 do 1875, 2 – od 1876 do 1900, 3 – od 1901 do 1925, 4 – od 1926 do 1950, 5 – od 1951 do 1975, 6 – od 1976 do 2000, 7 – od 2001 naprej, 8 – obdobje nastanka neznano. Obdobja niso pripisana arbitrarno, temveč sovpadajo z razvojnimi fazami fotografije. Obdobje med letoma 1850 in 1875 predstavlja začetke fotografije na splošno in pojav prvih profesionalnih fotografov. V obdobju od 1876 do 1900 so se s fotografijo začeli ukvarjati tudi že amaterski fotografi, amaterska fotografija pa se je začela krepiti med leti 1901 in 1925 (tudi obdobje pred 1. svetovno vojno, med njo in po njej). V obdobju od 1926 do 1950 (obdobje med obema vojnama in čas 2. svetovne vojne) so se pojavili lahki prenosljivi fotografski aparati, ki so odprle pot množični amaterski fotografiji, vendar se je razcvetela šele v obdobju med letoma 1951 in 1975. V obdobju od leta 1976 do 2000 v splošno rabo pride barvna fotografija, začne pa se tudi obdobje digitalne fotografije, ki traja do danes.

Regija nastanka (R): kraj nastanka je razdeljen na (neformalne) pokrajine: 1 – Prekmurje, 2 – Štajerska, 3 – Koroška, 4 – Osrednja Slovenija, 5 – Gorenjska, 6 – Dolenjska, 7 – Notranjska, 8 – Primorska, 9 – kraj nastanka neznan.

³¹ Med faktorje, ki nam sugerirajo pomembnost posameznega elementa na fotografiji, sodijo: velikost, ostrina fokusa, tonske vrednosti, barvni kontrast, položaj znotraj vizualnega polja (elementi se zdijo težji, kadar so postavljeni proti gornjemu desnemu ali levemu robu) ter perspektiva (elementi v ospredju so bolj poudarjeni kot tisti v ozadju in elementi, ki prekrivajo druge elemente, so bolj poudarjeni od tistih, ki so prekriti), pa tudi specifični kulturni faktorji kot npr. ta, ali je na fotografiji upodobljena oseba ali potencialni kulturni simbol (Kress in van Leeuwen 1996, 146–148).

Za vsako posamezno spremenljivko sem merila frekvenco porazdelitve med temo (T) in obdobjem nastanka (O), med temo (T) in predmeti (P_1 – P_{11}) pa sem preverjala tudi, ali so spremenljivke med seboj povezane. Kodiranje sem izvedla avtorica tega dela potem, ko je bila na delu vzorca (32 posmrtnih fotografij) izračunana soglasnost kodiranja, ki sva ga izvedla z enim neodvisnim koderjem. Za kodiranje je bilo izbranih 6 spremenljivk: T (tema), P_2 (rožni venec), P_5 (sveče), P_6 (rože/sobno rastlinje), P_9 (krsta/žara) in P_{11} (sklenjene roke). Scottov π za posamezne spremenljivke je znašal: T – 0,9; P_2 – 0,7; P_5 – 0,6; P_6 – 0,7; P_9 – 0,8 in P_{11} – 0,9. Manjša soglasnost se je pokazala predvsem pri ocenjevanju stopnje vidnosti/poudarjenosti posameznih predmetov, ki pa je bila kljub temu dovolj visoka, da sem nadaljno kodiranje izvedla sama.

3.2 Rezultati analize

Za nadaljnjo analizo sem s pomočjo programa SPSS naredila tabele frekvenc ter strukturnih odstotkov za posamezne spremenljivke (Priloga A), ki so pokazale:

- Za spremenljivko (T): slabo polovico vseh fotografij sestavljajo tiste, ki na takšen ali drugačen način predstavljajo portret umrlega (teme 1–7) (skupaj 48,6 %), najpogosteje portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši (21 %) in portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici (11 %). Druga polovica fotografij pa prikazuje predvsem fotografije pogreba kot dogodka (teme 8–20) (skupaj 48,8 %), med katerimi je najpogosteje prikazan tip žalujoči/udeleženci pogreba (16,8 %), sledi pa pogrebni sprevod s krsto (10 %). Kategorija drugo (T_{20}) razkriva še dodatnih 13 tem, med katerimi so najpogostejše: pogrebci pokrivajo krsto, pogrebci dvigujejo krsto, portret umrlega z družino (do 5 oseb) na prostem in portret umrlega z družino (do 5 oseb) v mrliški vežici (vsaka po 13 %).
- Za spremenljivko obdobje nastanka (O): med analiziranimi fotografijami, katerih obdobje nastanka je znano, je največ fotografij iz obdobja med letoma 1926 in 1950 (38,1 %), sledijo pa jim fotografije iz obdobja med letoma 1951 in 1975 (25,5 %).
- Za spremenljivke P_1 – P_{11} : predmeti so na fotografiji prisotni/vidni v manj kot polovici primerov. Med redko prisotnimi/vidnimi predmeti so: Sveto pismo/molitvenik (P_3), nabožne podobice (P_8) in posodica z blagoslovljeno vodo (P_4) (niso vidni v 93,7–95,9 %). Ti predmeti na fotografiji tudi zelo redko vidno prevladujejo oz. so največkrat manj poudarjeni/vidni. Med najpogosteje prisotnimi/vidnimi so rože/sobno rastlinje (P_6) in krsta/žara (P_9) (vidni niso v 49,3 % in 48,5 %). Rože/sobno rastlinje (P_6) na fotografijah

največkrat vidno izstopa (26,3%), pogosto pa je tudi enako poudarjeno (19,2 %), krsta/žara (P₉) pa je tisti predmet, ki je največkrat poudarjen/viden enako ali pa manj (27,2 %; 15,6 %). Med predmete, ki so poudarjeni/vidni enako ali manj, sodijo: križ s Kristusom (P₁), žalni venci (P₇), mrtvaški prt (P₁₀) in sveče (P₅). Rožni venec (P₂) spada med predmete, ki so na fotografiji prisotni pogosto, vendar je ponavadi manj poudarjen/viden (11 %). V splošnem bi lahko rekli, da so opazovani predmeti, kadar so prisotni na fotografijah, večinoma enako, pogosto pa tudi manj poudarjeni/vidni kot ostali predmeti na fotografiji, zelo redko pa vidno prevladujejo. Sklenjene roke (P₁₁) so prisotne/vidne na slabi tretjini vseh fotografij (vidne niso v 66 %). V večini primerov so sklenjene kot v molitvi (29,5 %), v redkih primerih pa ne (4,6 %).

- Za spremenljivko regija nastanka (R): večina vseh fotografij je bila posneta v Osrednji Sloveniji (33 %), na Štajerskem (32,8 %) in Dolenjskem (22,8 %). Ostale pokrajine so zastopane v manjši meri.

Nadalje sem ugotavljala, ali obstaja povezanost med dvema spremenljivkama. Povezanost med spremenljivkama tema (T) in obdobje nastanka (O) glede na dobljene izračune obstaja (signifikanca je manjša od 0,05) (Priloga B.1). S tem se je potrdila prva hipoteza, da je tema (T) odvisna od obdobja nastanka (O).

Kontingenčne tabele kažejo, da je bilo med vzorcem največ portretov umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici (76,2 %), portretov umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši (70,8 %) in portret umrlega na (mrtvaški) postelji (69,7 %) posnetih v obdobju med letoma 1926 in 1950. Vsi trije tipi portretov so se začeli pojavljati od leta 1900 naprej, v obdobju med letoma 1951 in 1975 je opaziti njihov močan upad, kasneje pa jih sploh ni več zaslediti. Portreta umrlega na (mrtvaški) postelji ne najdemo več po letu 1976, preostala dva portreta umrlega pa se prenehata pojavljati v obdobju od leta 2001 naprej. V obdobju med letoma 1926 in 1950 je bilo skupaj s portreti umrlega (teme 1–3) posnetih tudi največ fotografij krste v mrliški vežici (71,4 %), ki jih pred tem obdobjem ni zaslediti in katerih pojavljanje po letu 1976 prav tako začne upadati. V obdobju od leta 1951 do 1975 izstopa odstotek portretov umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši (66,7 %). Ta vrsta portretov se začne pojavljati z letom 1926, po letu 1976 pa jih ni več zaslediti. V obdobju od leta 1951 do 1975 na splošno narašča število fotografij z drugimi temami, ki se bolj kot na portret umrlega osredotočajo na žive ljudi, ki prisostvujejo pogrebu (častna straža, pogrebci nesejo krsto iz hiše, pogrebni sprevod s krsto, pogrebni sprevod s pogrebnim vozom, poslednje slovo in pokop) (41,9–56,6

%), ki se sicer pred pojavljajo tudi že v obdobju od 1901 do 1925, vendar v precej manjši meri. Po letu 1951 se zasledi tudi fotografije maše v cerkvi, ki pa med letoma 1975 in 2000 precej narastejo (57,1 %). Tema, ki se začne pojavljati izključno po letu 2001, je pogrebni spreved z žaro (100 %), v istem obdobju pa postane pogosta tudi fotografija z žaro v mrliški vežici (80 %).

Z drugo hipotezo sem preverjala, ali obstaja povezanost med temo (T) in predmeti (P_1 – P_{11}). Ker je bil namen ugotoviti predvsem, ali so ti predmeti na fotografijah vidni, ne pa stopnja njihove vidnosti oz. poudarjenosti, sem prej štiristopenjsko lestvico merjenja posameznih spremenljivk skrčila na dve vrednosti.³² Za vse spremenljivke P_1 – P_{11} sem tako merila zgolj, ali so predmeti na fotografiji vidni ali ne: 0 – predmeta ni na fotografiji (ga ni) in 1 – predmet je viden (viden). V primerih, ko so predmeti vidni, pa me je zanimalo, ali se povezujejo z določeno temo. Dobljeni izračuni so tudi v teh primerih pokazali, da povezanost med spremenljivkami obstaja (signifikanca je tudi tokrat manjša od 0,05) (Priloga B.2). S tem se je potrdila druga hipoteza, da so *predmeti (P_1 – P_{11}) odvisni od teme (T)*.

Večina predmetov je vidnih na približno tretjini vseh fotografij, razen predmeta rože/sobno rastlinje (P_6) in krsta/žara (P_9), ki sta vidna na polovici vseh fotografij (50,7 %; 51,5 %). Predmeti Sveto pismo/molitvenik (P_3), posodica z blagoslovljeno vodo (P_4) in nabožne podobice (P_8) pa so tisti predmeti, ki so vidni na zelo malo fotografijah (zgolj 4–6 %). Med predmeti, ki se izrazito pojavljajo pri določenih temah, izstopajo križ s Kristusom (P_1), sveče (P_5), rože/sobno rastlinje (P_6), žalni venci (P_7), krsta/žara (P_9) in sklenjene roke (P_{11}).

Križ s Kristusom (P_1) se najpogosteje pojavlja na fotografijah krste v mrliški vežici (71,4 %), pogrebnem sprevedu z žaro (66,7 %) in portretu umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici (60 %). Sveče (P_5) so med vsemi temami najpogosteje vidne na fotografijah žare v mrliški vežici (90 %), krste v mrliški vežici (85,7 %) in na portretu umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici (73,3 %). Sklenjene roke (P_{11}) prevladujejo pri portretu umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši (78,9 %), portretu umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici (74,3 %) in portretu umrlega na (mrtvaški) postelji (72,7 %), pri temah 7–19 pa jih ni zaslediti. Predmet rože/sobno rastlinje (P_6) se pogosto pojavlja pri vseh temah (razen pri temah pogrebci nesejo

³² Za spremenljivke P_1 – P_{10} sem prejšnje vrednosti 1 – bolj poudarjen/vidno dominira, 2 – enako poudarjen/viden ter 3 – manj poudarjen/manj viden združila pod skupno vrednost 1 – predmet je viden, prejšnji vrednosti 4 – predmeta ni na fotografiji pa smo pripisali vrednost 0. Pri spremenljivki sklenjene roke (P_{11}) sem vrednosti 1 – da in 2 – ne pripisala vrednost 1 – predmet je viden, prejšnjo vrednost 3 – se jih ne vidi pa 0 – predmeta ni na fotografiji.

krsto iz hiše in pogrebnem sprevodu z žaro), najpogosteje pa vendarle na fotografijah portreta umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici (96,2 %), portretu umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši (96,2 %) in portretu umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši (94,1 %). Žalnice (P₇) so bolj ali manj prisotni pri vseh temah, najbolj pa na fotografijah portretov žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem (83,9 %), portretov umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem (83,3 %), žare v mrliški vežici (80 %) ter krste v mrliški vežici (78,6 %). Krsta/žara (P₉) je na fotografijah največkrat prisoten predmet, ki ga je mogoče zaslediti pri vseh temah, razen pri portretu umrlega na (mrtvaški) postelji. Krsta/žara se vedno vidi na fotografijah portreta umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem (100 %) in pogrebci nesejo krsto iz hiše (100 %), zelo pogosto pa pri portretu umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem (94,4 %), fotografiji krste v mrliški vežici (92,9 %), pogrebnega sprevoda s krsto (87,5 %) in pogrebnega sprevoda z žaro (83,3 %).

Navedeni rezultati pa imajo tudi določene pomanjkljivosti. Posamezna obdobja nastanka niso zastopana enakovredno oz. za posamezno obdobje nastanka nisem imela na voljo enakega števila primerov. Eden od razlogov za to je, da so fotografije iz zgodnjih obdobj razvoja bistveno redkejše in težje dostopne kot fotografije kasnejšega datuma. Prav tako gre v zgodnejših obdobjih za posamezno fotografijo, ki v analizi vsebine predstavlja eno enoto, v primeru pogrebnih fotografij pa za celo serijo fotografij, od katerih prav tako vsaka fotografija predstavlja posamezno enoto. V tem primeru bi bilo ustrežneje, da bi raziskovalno enoto predstavljala serija, vendar na ta način ne bi mogla ugotavljati, kateri motivi oz. teme so upodobljene na posameznih fotografijah. Pri določenih temah tako prihaja do vtisa, da se pojavljajo pogosteje kot ostale teme (tak primer je fotografija krste, ki se kot posamezna tema pojavi kot del serije, ki dokumentira celoten pogreb, kljub temu pa je ne prepoznavam kot posamezen stil reprezentacije).

Prav tako niso bile enakovredno zastopane regije nastanka posmrtnih fotografij. Analiza pokaže zgolj to, da je bila večina analiziranih primerov iz Osrednje Slovenije, Štajerske in Dolenjske, kar pa ne pomeni, da so to pokrajine, kjer se je praksa posmrtnih fotografij izvajala, drugje pa ne. Skleпам, da je bila praksa posmrtnih fotografij razširjena v vseh slovenskih regijah, tako v mestih kot na vasi, kar lahko opazimo pri primerjavi posameznih fotografij, kjer se kažejo regionalne podobnosti in razlike v značilnostih posmrtnih fotografij.

Kot že rečeno, analiza vsebine ugotavlja le, ali povezanost med dvema spremenljivkama obstaja, ne pove pa, kako sta ti spremenljivki povezani ali kako močna je ta povezanost. Problem predstavlja tudi različna pojavnost kode (povzeto po Rose). To je vidno pri posameznih predmetih, posebno pri razpelo, ki se pojavlja v treh različnih kontekstih. V primeru portreta umrlega predstavlja predmet, ki so ga mrtvemu dali v sklenjene roke, ali pa je del pripravljene mize pred mrtvaškim odrom. Priprava mize je enaka tudi v primeru fotografije krste ali žare v mrliški vežici, v pogrebem sprevedu pa razpelo nosijo na čelu spreveda.

Pogosto pomanjkljivi podatki posameznih fotografij ter omejenost primerov na določena obdobja so predvsem posledica nesistematičnega pridobivanja podatkov. Možne so tudi napake pri vnašanju podatkov med pripravo na statistično analizo, kajti četudi analiza vsebine načeloma velja za objektivno metodo, smo ljudje zmotljivi. Tudi sama izbira pričujoče teme in poteka raziskave je pravzaprav subjektivna in čeprav poskuša graditi na teoriji, izpeljani iz etnološke literature, se kakšen drugi raziskovalec morda ne bi strinjal z izbiro spremenljivk, njihovih vrednosti ali kakšnim drugim delom raziskave.

Kljub omejitvam analize vsebine in njenega osredotočanja na zgolj opisno raven posmrtnih fotografij je iz njih mogoče rekonstruirati videz in posamezne elemente s smrtjo povezanih šeg, navad, običajev in ritualov (npr. uporaba določenih predmetov, okraševanje pogrebne scenarije, oblačilni videz ipd.). Opazovati je mogoče njihove regionalne variacije ter spreminjanje v času in prostoru. S pomočjo izvedene analize vsebine sem prišla do nekaterih ugotovitev, ki jih v določeni meri lahko splošim na celotno populacijo:

- Količina podatkov nakazuje, da je posmrtna fotografija množičen pojav, zato sklepam, da se je pojavljala že od samega začetka – od izuma fotografije, v vseh obdobjih, v vseh regijah, tako v mestih kot na podeželju.
- Največja sprememba v načinu reprezentacije umrlih je vidna po 2. svetovni vojni kot premik od posmrtnih portretov k pogrebni fotografiji. Pri tem prehodu sem kot pomembno vmesno stopnjo prepoznala skupinski portret žalujočih z umrlim/krsto, četudi se je pojavljala redkeje kot posmrtni portret in pogrebna fotografija.
- Nekateri elementi posmrtna fotografije, to so predmeti oz. objekti, ki so na njej prikazani, se navezujejo na motiv ali temo, ki je na fotografiji upodobljena, vendar se njihova

pojavnost oblika sčasoma spremeni. Sklepam, da je to posledica sprememb pogrebnih ritualov, ki pa se spreminjajo skladno s spremembami širšega odnosa do smrti.

Če se vrnem k zastavljenemu raziskovalnemu vprašanju *Kaj so transformacije posmrtnih fotografij na primeru Slovenije od konca 19. stoletja do danes?*, je odgovor ta, da se v posmrtni fotografiji v Sloveniji kažejo predvsem trije stili reprezentacije (glej Tabelo 3.2).

Tabela 3.2: Stilske reprezentacije posmrtnih fotografij

	Posmrtni portret	Skupinski portret z umrlim/s krsto	Pogrebna fotografija
Obdobje pojavljanja	cca. 1900–1950	cca. 1926–1975	cca. 1951–danes
Posebna podkategorija	portret umrlega z družino		
Prevladujoče okolje	dom, mrliška vežica	dom ali na prostem	mrliška vežica, pokopališče
Način fotografiranja: - stil: - fokus: - št. posnetkov: - tehnika: - avtorstvo:	portret na pokojniku ena, redkeje dve fotografiji črno-bela profesionalni fotograf	skupinski portret ljudje ob pokojniku posamezna fotografija črno-bela ali barvna profesionalni ali amaterski fotograf	dokumentarna fotografija potek pogreba kot dogodka serija fotografij črno-bela ali barvna amaterski fotograf
Vrsta predmetov	osebni in verski	verski in posvetni	posvetni
Vrsta okrasja	rože/rastlinje	rože/rastlinje, žalni venci	žalni venci
Način predstavljanja	spokojna smrt	smrt kot družabni dogodek	simbolna smrt

Tovrstna razmejitev je idealno tipska. Vse tri stile reprezentacije je namreč najti skozi vsa obdobja posmrtnih fotografij, kljub temu pa so se v določenih obdobjih nekaterih stilov posluževali pogosteje kot drugih. Tako so npr. posamezne fotografije pogrebnega sprevoda znane že konec 19. stoletja, posmrtni portret pa se v seriji fotografij pojavi še leta 1970. Dodatna interpretacija tako dobljenih rezultatov analize vsebine kot tudi odgovor na vprašanja, kako in zakaj posmrtnih fotografij predstavljajo to, kar na njih vidimo, pa sledi v četrtem poglavju Razprava.

4 RAZPRAVA³³

Pričujoče poglavje predstavlja sklepno poglavje magistrskega dela in združuje rezultate analize vsebine, posamezne primere posmrtnih fotografij, ki jih analiziram s pomočjo semiološke analize, njihovo primerjavo s posmrtnimi fotografijami drugod po svetu in razlago sprememb družbeno-zgodovinskega konteksta, znotraj katerega so proučevane.

Začetki prakse posmrtno fotografije v Sloveniji so nejasni. Prav tako so zgolj ugibanja, kako se je praksa posmrtno fotografije pri nas začela – ali je nastala spontano ali so jo k nam prinesli tuji in/ali potujoči fotografi – in kdaj je nastala prva posmrtna fotografija. Najstarejša v analizo vsebine vključena fotografija je datirana leta 1867 in prikazuje prvorojenca kranjskega trgovca Franca Omerze, Franca, ki je živel le nekaj dni, ker naj bi se ob rojstvu napil porodne vode (fotografijo hrani Gorenjski muzej Kranj). Še zgodnejšega datuma je morda fotografija Ernesta Pogorelca (tudi Pogorelc) (1838–1892), ki je bila prikazana v prvem delu oddaje *Fotografija na Slovenskem* in je bila najverjetneje posneta v času avtorjevega delovanja v Ljubljani, nekje med leti 1859 (takrat se je vpisal v register obrtniških fotografov) in 1887, ko se je iz Ljubljane preselil v Zagreb. Posmrtno fotografije pred letom 1905 so redke, vendar kljub temu kažejo na to, da je posmrtna fotografija v Sloveniji podobno kot v ZDA in drugod po Evropi prisotna od začetka uporabe fotografije.

Neodgovorjeno vprašanje ostaja tudi, koliko je bilo pri nas pred fotografijo razširjeno slikarsko upodabljanje umrlih, saj o tem v etnološki literaturi ni mnogo podatkov. Med plemstvom je bilo zagotovo poznano, med kmečkim prebivalstvom pa malo verjetno. Sodeč po ustnih virih je bilo pri nas precej razširjeno izdelovanje posmrtnih mask, ki pa je veljalo predvsem predvsem za privilegij meščanov in znanih osebnosti, večini pa je bilo nedostopno (fotografije posmrtnih mask je mogoče najti v različnih fototekah, npr. Narodni muzej hrani fotografiji posmrtnih mask Simona Gregorčiča in Ivana Cankarja, Zgodovinski arhiv Ljubljana posmrtno maske Ivana Laha ipd.). Eden redkih znanih primerov posmrtnega ali mrtvaškega slikarskega portreta pri nas predstavlja slika Frančiška Janeza Gladiča, ki prikazuje Mihaela Dienstmanna na mrtvaškem odru iz leta 1663, ki jo hrani Narodna galerija v Ljubljani (glej Fotografijo 4.1).

³³ Določeni deli razprave so bili v okrnjeni obliki objavljeni v besedilu: Jasna Jernejšek (2012): Posmrtna fotografija – fotografija (po) smrti, *Fotografija* 51/52: 56–65.

Fotografija 4.1: Posmrtni slikarski portret



Vir: Mladika (1923, 63).

Gladičeva slika prikazuje izgled fevdalca na mrtvaškem odru.³⁴ Pogrebna scenerija je z manjšimi variacijami skorajda ista, kot je kasneje prikazana na posmrtnih fotografijah. Kaže na to, da so bile šege in navade ob smrti s konca 19. in z začetka 20. stoletja posnetek plemiških vzorov, vendar v skromnejši obliki z reduciranimi rekviziti in obrednimi dejanji. Ostanke poznosrednjeveških plemiških in meščanskih pogrebov,³⁵ ki so oblikovali te šege in navade, so bili tako različno pokmetene. Kmečka kultura nasploh se je naslanjala na kulturo višjih družbenih slojev. Bila je izvirna glede na izbor in interpretacijo povzetega, vendar omejena v svojih materialnih zmožnostih (Makarovič 1995, 152–154).

Zgornji primer priča o potrebi po trajnem pričevanju o individualni smrti, ki je bila tesno povezana s pojmovanjem življenja in smrti, osebno individualizacijo in zavestjo o osebni enkratnosti. Ta se je med kmečkim prebivalstvom začela uveljavljati v sredini 18. stoletja,

³⁴ Makarovič navaja še dva primera upodobitve umrlega. Scensko in ikonografsko enak, vendar skromnejši najverjetneje meščanski mrtvaški oder je upodobljen na freski iz leta 1760 v romarski cerkvi na Veseli gori. Freska iz leta 1708 v prezbiteriju romarske Marijine cerkve iz Zagorja pri Pilšajnu pa prikazuje kmečkega otroka na mrtvaškem odru (Makarovič 1995, 154–155).

³⁵ Razkošni pogrebi plemstva so bili znani že vsaj v 13. stoletju, v poznem srednjem veku pa so postali standardni del mednarodne plemiške kulture in se nadaljevali v novi vek. K njim so sodili bdenje ob mrliču, narekanje za umrlim, povorke z gorečimi svečami, sorodniki in znanci, ki so na odprtih nosilih nesli truplo v cerkev, nagrobni govor, čim številčnejša duhovščina, cerkvena obredja in posebej izdelana pogrebna oprema, prti, žalna obleka in okrasje (takšnemu ceremonialu je pri nas ustrezal pogreb Ulrika II. Celjskega leta 1456 v Celju). Sestavni del plemiških pogrebov so bile gostije, saj je plemstvo, ki se je zbralo ob teh priložnostih, pogosto pripotovalo od daleč in je bilo takrat v gosteh. Gostije, ki so imele tudi obredni značaj, so se tako vrstile na dan pokopa, tretji ter na sedmi ali osmi dan ter na trideseti dan po pogrebu, odvisno od cerkvenega obredja in verovanja o onostranski usodi pokojnika. Imele pa so tudi socialne funkcije, med njimi krepitev rodbinskih vezi in potrjevanje skupinskih družbenih identitet. Cerkvena obredja za pokojniki še dolgo v novi vek niso bila nujen del kmečkih pogrebov, kljub temu da si je Cerkev prizadevala za spremljanje pogrebov z nabožnim obredjem (Makarovič 1995, 149–156).

med elito pa že veliko prej. V eliti izoblikovano temeljno razmerje do sveta se je postopoma širilo med vse ljudi. Misel na osebno smrt in smrt bližnjih je pri individualiziranem posamezniku porajalo občutje osebne minljivosti. Samo občutje je že zelo staro, novo pa je postalo njegovo poudarjanje in izražanje, ki se kaže v razvoju in količini likovnih del in literature, povezane z minljivostjo in s simboli smrti. Ob obiskovanju cerkva je na smrt opozarjala nabožna ikonografija, pospremljena z razlago krutih, mučeniških smrti, ter najrazličnejši uveljavljeni simboli smrti, ki so bili pogosto na javnih mestih in za katere lahko domnevamo, da so bili splošno razumljivi: npr. personifikacije smrti v obliki človeških okostnjakov, okostnjak s koso; človeška lobanja – simbol Kristusove zmage nad smrtjo, simbol vstajenja od mrtvih oz. Adamova lobanja – Golgota, ki simbolizira kraj križanja, ki sta ji včasih izjemoma dodani prekrižani golenici; peščena ali mehanična kolesna ura – simbol minevanja časa, znak, da se življenje neizbežno izteka; prelomljena, ugasnjena ali še kadeča se sveča; alegorije – npr. starec kot alegorija časa ipd. Med plemstvom so bile priljubljene slikarske upodobitve ruševin in tihožitja mrtve narave – mrtvih živali, uvelih cvetlic, nagnitih sadežev, odrabljenih predmetov, ki so se v 19. stoletju razširila tudi na meščanstvo (Makarovič 1995, 197–212).

Poseben vpliv na proces osebne individualizacije je imel krščanski nauk o posmrtnem življenju. Po splošnem prepričanju je bilo od načina tuzemskega življenja posameznika odvisna njegova prihodnost v nebesih, vicah ali peklu. Ob misli na smrt in onostrantvo se je tako izoblikovala zavest o osebni enkratnosti ter individualni grešni ali krepostni življenjski poti. Odzivi na ta nauk pa so bili v različnih obdobjih, med različnimi družbenimi skupinami pa tudi glede na spol različni. Na razvoj tega procesa ter družbeno dopuščanje in vrednotenje takšne možnost nadaljevanja življenja tudi po smrti kažejo zlasti testamenti, nagrobniki,³⁶ portreti in življenjepisi. Slikarsko portretiranje je bilo predvsem privilegij višjih družbenih plasti, v kmečkem in delavskem okolju se je pojavilo šele v zadnji četrtini 19. stoletja s fotografijo. Do druge svetovne vojne je bil portret najpogostejši in najdonosnejši motiv tako

³⁶ Nagrobniki kažejo na pomen pokojnikov, na veljavo in moč preostale rodbine in na potrebo po trajnejši oznaki časa smrti. Kot pričajo ohranjeni nagrobniki na Slovenskem, so jih do 18. stoletja postavljali le največjim imetnikom, plemičem in cerkvenim dostojanstvenikom, večinsko prebivalstvo pa svojim pokojnikom vsaj pred 19. stoletjem ni postavljalo posebnih nagrobnikov. Potreba po trajnem pričevanju o individualni smrti (pa tudi reprezentiranje rodbine, ki ga je postavila), ki so ji ustrezali nagrobni spomeniki, je pri nas nastala vsaj v 15. stoletju. Nagrobniki pa pričajo tudi o pojmovanju časa, ki je naravnano v prihodnost – na smrt pripravljene posamezniki ali njihovi svojci so želeli tudi po smrti pustiti trajno sled v javnem družbenem okolju. Takšna potreba se je še posebno izražala v nagrobnikih, na katerih so pokojnika tudi upodobili. V večji meri so se pojavili v obdobju renesančne individualizacije plemstva v 16. in 17. stoletju. Od poznega 19. stoletja naprej, v času vsesplošne osebne individualizacije pa so se portreti na nagrobnikih navadnega prebivalstva številno pojavili v obliki posebne fotografske tehnike žganega emajla (izumljena leta 1855) na porcelanasti, navadno elipsasti plošči. Takrat pa se višjim slojem tovrstno izražanje individualnosti ni več zdelo niti potrebno niti primerno, zato na nagrobnikih elit tovrstnih portretov ni (Makarovič 1995, 158–164).

poklicnih kot amaterskih fotografov. Fotografski portret je bil v primerjavi s slikarskim zelo poceni – leta 1866 je fotografija stala toliko kot dva kilograma prvovrstnega mesa, v zadnjih dveh desetletjih 19. stoletja so jih lahko naročali tudi že kmetje in delavci (Makarovič 1995, 177–188).

Zdi se bolj verjetno, da se je tudi praksa posmrtna fotografije pri nas razvila spontano, kot odraz dveh teženj: posnemanja meščanskega sloja v njihovem načinu življenja, ki je v sprejemljivi adaptaciji zajemal tako šege in navade ob smrti kot tudi fotografsko portretiranje, ter vsesplošne želje po realističnem upodabljanju stvarnosti, ki jo je s seboj prinesla fotografija. To je morda tudi razlog, zakaj posmrtna fotografija pri nas nikoli ni stopila izven okvira realizma, kot je bilo to npr. značilno za ameriški stil upodabljanja mrtvih, kot da so živi. Tega stila reprezentacije slovenska posmrtna fotografija ne pozna. Mrtve se je sicer upodabljajo, kot da spijo, kar bi do neke mere ustrezalo tipu poslednjega spanca, vendar nikoli z namenom prikrivanja njihovega realnega stanja.

Podobno kot v ZDA in v Evropi je glavnino opusa slovenskih poklicnih fotografov druge polovice 19. stoletja predstavljal portret. Za časa Avstro-Ogrske je bil v portretni fotografiji viden avstrijski vpliv (Gradec, Dunaj) (Ferlež 2002). Fotografiranje na stekleno ploščo je omogočalo izdelavo poljubnega števila fotografij, leta 1863 pa se je na tržišču uveljavil albuminski papir (Fugger Germadnik 2009). Najpogostejši format posnetkov 50. in 60. let 19. stoletja je bil vizitni format (*carte de visite*) velikosti 6,5 x 10,5 cm, za katerega so fotografi karton pogosto nabavljali na Dunaju (Ferlež 2002). S tem formatom je fotografija postala cenovno dostopna vsem slojem. V 70. letih 19. stoletja je vizitni format nadgradil kabinetni format velikosti 17 x 11,1 cm v različnih variacijah. V začetku 20. stoletja je postal priljubljen format razglednice, ki ga je bilo mogoče pošiljati po pošti. Na splošno je fotografiranje v tistem času začelo postajati manj ekskluzivno. Bogatejši posamezniki so se že lahko posvečali amaterski fotografiji, kljub temu pa fotografija še ni bila množično prakticirana (Fugger Germadnik 2009). Od 30. let 20. stoletja naprej si je lahko čedalje več družin privoščilo nakup fotografske kamere ali pa jo je imel nekdo od prijateljev in znancev, splošno razširjena in prakticirana pa postane fotografija pri nas šele po 2. svetovni vojni (Ferlež 2002). Tudi posmrtna fotografije se pojavljajo v vseh omenjenih fotografskih formatih, poleg teh pa še v stereoskopski fotografiji ter kasneje v formatu laica, črno-beli in barvni tehniki in polaroidih. Primeri zgodnejših fotografskih tehnik, kot so dagerotipija, kalotipija, fenotipija, panotipija in

fotografija na steklu (hyalotipija, svetlopis), so pri nas zelo redke in predvsem predstavljajo portrete.

Kot je razvidno iz ustnih pričevanj etnologov, ki so proučevali zbirke posameznih fotografov, so poklicni in amaterski fotografi fotografirali vse, za kar so jih najeli in plačali. Smrt je bila ena od takšnih priložnosti, ko so fotografa poklicali za posmrtni portret. Vedelo se je, da fotografi opravljajo tudi to dejavnost, a tega niso posebej izpostavljali. Ena od razlag, zakaj, je, da temu enostavno niso pripisovali posebnega pomena – kot se je fotografiralo krst ali poroko, se je tudi posmrtni portret.

Posmrtni portreti se pojavljajo med deli mnogih znanih slovenskih fotografov. Med znamenita dela Antona Jerkiča sodi serija desetih fotografij o življenju in pogrebu pesnika Simona Gregorčiča (1844–1906), ki so bile podlaga za razglednice, ki se jih je pošiljalo po pošti (Marušič 1999). Avgust Berthold (1880–1919) je ob smrti Antona Aškerca leta 1912 posnel njegovo fotografijo na mrtvaškem odru (Sosič 1997). Iz življenja Dragotina Ketteja sta znani samo dve fotografiji; ena od njiju je fotografija pesnika na mrtvaškem odru, ki jo je leta 1899 posnel Davorin Rovšek (1867–1949) (Iglič 2006, 254). Fran Vesel (1884–1944) je z namenom oblikovanja slovenske topografije izdeloval osebne mape vseh vidnejših kulturnih osebnosti svojega časa (Štrumpej 1991). Mape so vsebovale tako fotografije za časa njihovega življenja kot tudi smrti. Po smrti je upodobil Josipa Stritarja, Milana Puglja, Vatroslava Holza, Ivana Franketa, Ivana Cankarja, Davorina Jenka, Ivana Groharja, Hinka Smrekarja ter Rudolfa Adamiča in Ivana Lundra. Vsi omenjeni posmrtni portreti so del Zbirke upodobitev znanih Slovencev Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, le fotografijo Dragotina Ketteja hrani Zgodovinski arhiv Ljubljana. Ob teh portretih ni zaznamkov mesta javne objave, zato ni mogoče z gotovostjo trditi, kako oz. če sploh so bili kje objavljeni.³⁷ Poleg fotografij Simona Gregorčiča je znano, da je bil kot razglednica natisnjen tudi dvojni posmrtni portret Rudolfa Adamiča in Ivana Lundra, ki sta leta 1908 postala žrtvi nemškega vojaškega nasilja (glej Fotografijo 4.2) (Mrak 2012). Nedavno pa so v Anton Podbevšek Teatru uporabili posmrtno fotografijo Ivana Cankarja na plakatu, ki je oglaševal predstavo *Hlapci*, komentirana izdaja iz marca 2010.

³⁷ Včasih so bile posmrtne fotografije uporabljene kot dokaz, ki je vizualno potrjeval in jamčil za resničnost smrti, kar je bil pogost (po)vojni dokaz o umorih in likvidacijah partizanov in domobrancev, ki so lahko bile posnete tudi ob ekshumaciji (Pokrajinski muzej Kočevje in Posavski muzej Brežice hranita mnogo tovrstnih fotografij, ki niso bile vključene v analizo).

Fotografija 4.2: Rudolf Lunder in Ivan Adamič na mrtvaškem odru



Vir: Zgodovinski arhiv Ljubljana.

V *Ilustriranem Slovincu*, tedenski prilogi časnika *Slovenec*, ki je izhajala med letoma 1924 in 1932, je mogoče najti nekaj drugih posmrtnih fotografij: posmrtna fotografija dr. Antona Medveda (1862–1925) (*Ilustrirani Slovenec* 1925, 42), posmrtni portret Janeza Evangelista Kreka (1865–1917) ob desetletnici njegove smrti (*Ilustrirani Slovenec* 1927, 327) in posmrtni portret pisatelja Janeza Grudna oz. Petra Klemna (1887–1930) (*Ilustrirani Slovenec* 1930, 130). Tovrstne fotografije so v prvi vrsti služile temu, da so javnost seznanile z novico o smrti pomembne javne osebnosti, slovenske ali tuje, kot npr. posmrtni portret opernega skladatelja Giacoma Puccinija (*Ilustrirani Slovenec* 1924) in Stjepana Radića, voditelja Hrvaške kmečke stranke (HSS) (*Ilustrirani Slovenec* 1928, 275). V isti številki, kot je bila objavljena fotografija Janeza Grudna, sta bili objavljeni še fotografija s pogreba švedske kraljice in fotografija s pogreba srbskega patriarha Dimitrija s pripisom: »Pravoslavne redovnice, za njimi predstojniki pravoslavnih moških samostanov (igumeni) v žalnem sprevodu. Ta slika je velika redkost, ker je pravoslavne redovnice jako težko dobiti na ploščo« (*Ilustrirani Slovenec* 1930, 130). Posmrtni in pogrebni fotografije iz tujine so tako istočasno seznanjale bralce s pogrebnimi navadami drugih kultur in veroizpovedi. Podobni primeri so še fotografija pogreba v Benetkah (*Ilustrirani Slovenec* 1926, 286), serija fotografij s pogreba bivšega japonskega cesarja (*Ilustrirani Slovenec* 1927, 106) in fotografija, ki prikazuje mrvega carigrajskega patriarha Bazilija III, sedečega na stolu, medtem ko mu vernica poslednjič poljublja roko (*Ilustrirani Slovenec* 1929, 338). Občasno se je objavilo tudi posmrtni portret kakšnega drugega posameznika, predvsem v primeru tragičnih nesreč, kot sta npr. posmrtna fotografija bratcev, ki sta pri sankanju padla v vodo in se utopila (*Ilustrirani Slovenec* 1927,

47), ali posmrtna fotografija izseljenega rudarja, ki se je smrtno ponesrečil med delom (Ilustrirani Slovenec 1930, 35). Tovrstnim fotografijam v časopisu ni bilo namenjeno nobeno posebno mesto (kot kasneje osmrtnicam), prav tako niso bile posebej poudarjene, ampak so skupaj z drugimi najrazličnejšimi fotografijami sestavljale vizualno družbeno kroniko tistega časa. V nekaj številkah istega časopisa je bilo tudi nekaj strani posvečenih fotografijam nagrobnikov znanih Slovencev in izgledu grobov po svetu (Ilustrirani Slovenec 1926, 368–369; Ilustrirani Slovenec 1927, 360–362).

Fotografiranje posmrtnih portretov se pri nas tako kot na Islandiji ni posebej oglaševalo, kar je bila redna praksa v ZDA. Med redke primere prištevam oglaševanje fotografinke Anne Gombos (tudi Gombosch), ki je svoj atelje odprla leta 1883 v Celju. Istega leta je v časopisu *Deutsche Wacht* objavila oglas, v katerem je poudarila, da obvlada vse večšine fotografiranja, v vsakem vremenu in da »izdeluje tudi portrete, pokrajine in posnetke umrlih« (Fugger Germadnik 2009, 24). Celjski fotograf Josef Martini pa je v istem časopisu leta 1887 objavil oglas, v katerem je poleg koloriranja in možnosti povečanja portreta iz majhne fotografije v portret naravne velikosti in prenosa na les, kovino ali karton, izpostavil še, da za tovrstni portret ni nikakršne potrebe, da je oseba prisotna pri portretiranju, lahko je celo pokojna (Fugger Germadnik 2009, 22). Podobnih oglasov ni zaslediti niti v *Ilustriranemu Slovencu*, niti v *Fotoamaterju*, mesečniku za foto in kino umetnost, ki je izhajal med letoma 1932 in 1935, kar pa ne pomeni, da se niso pojavljali v kakšnem drugem časopisu. Vsekakor ni mogoče z gotovostjo trditi, ali sta oglasa zgolj osamljen primer, ki je posnemal avstrijske vzore (v tistem času je bilo na Dunaju v navadi fotografiranje umrlih v ateljejih), ali je bil to širši pojav.

Posmrtna fotografija pri nas ni veljala za poseben žanr znotraj fotografije. V *Fotoamaterju* ni niti omenjena niti se o njej ni razpravljalo. Največ pozornosti in nasvetov je namenjenih portretni fotografiji, omenjena pa je celo spiritistična fotografija³⁸ oz. fotografiranje misli oz. njihova materializacija, o kateri avtor zaključí: »In če so danes pristaši fotografiranja misli zaenkrat samo med fanatičnimi spiritisti, še ne smemo trditi, da je to blazna ideja ali nemogoča stvar« (Regally 1934, 203). Avtor prispevka tovrstne prakse ni povezal s posmrtno fotografijo, tako da ni mogoče reči, ali je bila razumljenja kot njena sorodnica ali ne, tudi primeri spiritistične fotografije pri nas niso potrjeni.

³⁸ Med obema vojnama je v Ljubljani in Mariboru delovalo nekaj spiritističnih krožkov (Makarovič 1995, 269).

4.1 Tipologija posmrtnih fotografij

Posmrtna fotografija je tudi pri nas sledila vizualnim konvencijam, ki so bile znane že pred fotografijo, razvila pa je tudi svoje zakonitosti. Prevezela je določene prvine portretne fotografije, vključno s težnjo po čim bolj realističnem upodabljanju³⁹ in obveznim retuširanjem posnetkov. Posmrtni portret se žanrsko sicer približuje portretni fotografiji, vendar tudi tihožitju. Na njih tako lahko prepoznamo nekatere značilnosti, ki so na splošno veljale v portretni fotografiji (za to priložnost izbrana obleka, določen položaj portretiranca, uporaba mehke dnevne svetlobe ipd.) kot tudi značilnosti tihožitja. Posmrtna fotografija ni dopuščala veliko različnih postavitev portretiranca, pa tudi drugače je bila v svojem vizualnem izrazju precej omejena, po drugi strani pa ima prav zaradi tega določene prepoznavne lastnosti. Vidne so v podobnem pristopu in značilnostih fotografiranja, na primer v podobnih položajih in držah portretirancev, podobnem kadriranju, kompoziciji posnetka in kotu kamere, v prepoznavni pogrebni sceneriji. Razlike med samimi posmrtnimi fotografijami se odražajo zgolj v posameznih detajlih, kot so vrsta okrasja ali razporeditev predmetov, kar pa je mogoče pripisati regionalnim razlikam v šegah in navadah ob smrti (primerjaj Fotografiji 4.6 in 4.7). Različni stili reprezentacije preminule osebe so prisotni od njenega začetka, odločitev, kako upodobiti mrtvega, pa je bila odvisna tudi od splošnega prepričanja določenega obdobja o videzu smrti. Kot je pokazala analiza vsebine, je glede na ponavljajoče se stilske značilnosti slovenske posmrtnih fotografije mogoče klasificirati v tri kategorije⁴⁰:

- Posmrtni portret – fotografija bližnjega, doprsnega, dopasnega ali celopostavnega portreta umrlega na mrtvaški postelji ali na mrtvaškem odru, doma ali v mrliški vežici. Pomembna podkategorija posmrtnega portreta je portret umrlega z družino – fotografija doprsnega ali celostnega portreta umrlega na mrtvaškem odru, obdanega z ožjimi družinskimi člani.

³⁹ V 60. in 80. letih 19. stoletja so bile tendence portretne fotografije doseči čim bolj realistično podobo upodobljenca, ne pa tudi njegovega značaja ali osebnosti. Najpogostejši je bil celopostavni portret upodobljenca, ki je lahko stal, sedel ali se naslanjal na kakšen kos pohištva. Šele kasneje v 70. in 80. letih 19. stoletja se fotoaparati približajo obrazu. Zdaj so portretiranci upodobljeni do treh četrtin telesa ali v doprsnem portretu. Konec 80. in 90. let se še bolj približajo obrazu in z beljenjem ozadja še vidneje poudarijo obrazne značilnosti. Na vseh portretnih fotografijah pa je mogoče zaznati isto lastnost, ki se je ohranjala še v prvi polovici 20. stoletja – odsotnost smehljaja. Če so pri fotografijah starejšega datuma za to obstajali tehnični razlogi, saj je zaradi dolgih osvetlitvenih časov portretiranci moral dolgo časa vztrajati v zahtevani pozici, je kasneje tehnika omogočala bistveno krajše čase. Razloge za odsotnost smehljaja gre iskati drugje – v pomenu, ki so ga portretiranci gojili do portreta – predmeta, ki se bo ohranil za zanamce, dolgo po njihovi smrti (Fugger Germadnik 2009, 17–21).

⁴⁰ Bogataj tipologijo posmrtnih fotografij razdeli drugače: 1) posmrtni portret obraza, ki je lahko bil fotografiran v krsti ali brez nje, torej kot da bi bil živ; 2) posmrtni portret z okolico; 3) portret umrlega s svojci; 4) skupinski portret s krsto in 5) pogrebna fotografija (Bogataj 2011).

- Portret umrlega z žalujočimi – skupinski portret umrlega, obdanega s skupino žalujočih (tj. ožjo in širšo družino, sosedi, prijatelji itd.), ali portret žalujočih s krsto na prostem – skupinski portret žalujočih z zaprto krsto pred hišo ali kje drugje na prostem.
- Pogrebna fotografija – dokumentiranje celotnega dogajanja od fotografije krste ali žare v mrliški vežici, cvetja in žalnih vencev, pogrebnega sprevoda, fotografije žalujočih in drugih udeležencev pogreba, do polaganja v grob in okrasja na njem.

Za posmrtni portret se je najelo fotografa, ki je imel nalogo ujeti posameznikovo podobo po smrti in jo posneti v okolju, v katerem so se odvijali pogrebni rituali – na domu ali v mrliški vežici. Mrliške vežice so začeli postavljati že v 70. in 80. letih 18. stoletja, kljub temu pa je ponekod na podeželju še ob koncu 20. stoletja mrtvi ležal v domači hiši (Makarovič 1995, 157). Državni odloki, ki so vzpodbujali selitev pokopališč iz večjih naselij, so nalagali skrb za mrliške vežice občinam in določili 48-urni minimalni rok od smrti do pokopa, prej pa je umrli toliko časa ležal doma (iz previdnosti, da ne bi koga živega pokopali) (Gregorčič 1999, 166).

Po 2. svetovni vojni, ko je fotografija postala vsesplošno dostopna, si je lahko čedalje več ljudi privoščilo svoj fotoaparatus za zasebno uporabo. Posledično se je za pogrebe opuščalo najemanje profesionalnega fotografa, saj je to nalogo opravil kar nekdo od družinskih članov ali udeležencev pogreba. Vse večja produkcija fotografskih podob se kaže tudi v številu fotografij. Pri posmrtnih portretih gre za posamezno črno-belo fotografijo ali manjšo serijo dveh ali treh fotografij, posnetih iz različnih položajev (npr. od blizu in daleč). Pri pogrebnih fotografijah pa gre za cele serije črno-belih ali barvnih fotografij poteka celotnega pogreba, od krste v mrliški vežici do pogrebnega sprevoda in pokopa. Danes fotografiranje pogreba sodi med standardno ponudbo pogrebnih zavodov, nekateri zavodi pa so jo razširili že s snemanjem ali celo internetnim prenosom pogreba (npr. Javno podjetje Žale).

4.1.1 Posmrtni portret

David Bate (2012) izpostavi štiri ključne elemente portretne fotografije, ki ob pomoči fotografskih kodov, kot so kadriranje, goriščna razdalja (dolga, srednja, kratka), fokus (plitek, globok, diferencialen), osvetlitev (mehka, surova, usmeritev in moč svetlobnega izvira), uporaba rekvizitov ipd., sestavljajo retoriko portreta: obraz, drža, oblačila in lokacija. Izraz na obrazu lahko odločilno vpliva na to, kako portret določa pomen, prav tako drža portretiranca. Obleka in različni dodatki povedo mnogo o družbeni identiteti posameznika. Okolje ali

prizorišče, znotraj katerega je portretirana oseba postavljena, pa šele zares določa kontekst oz. umeščenost znotraj določenega družbenega okolja. Odnos, ki se vzpostavi med okoljem in portretirancem, je lahko ključen za to, kako fotografijo beremo (Bate 2012, 89–91).

Vse omenjene značilnosti portretne fotografije lahko apliciram tudi na posmrtni portret, saj so bile pomembne tudi pri naročilu posmrtna fotografije, posebna pozornost pa je bila posvečena fizičemu izgledu telesa ter značilnostim in izrazom na obrazu po smrti. Na posmrtnih portretih drži nesporno priča o stanju upodobljenega – položaj je ležeč, obraz negiben, oči zaprte, roke sklenjene kot v molitvi. Čeprav v primeru posmrtnega portreta obleka ni najboljši pokazatelj socialnega statusa, pa o socialni identiteti pričajo drugi predmeti, ki ga obdajajo. Poleg verskih predmetov, ki kažejo na versko prepričanje bodisi pokojne osebe bodisi njenih svojcev, pokojnika lahko obdajajo drugi osebni predmeti kot npr. gasilska čelada, medalje ipd.

Okolje, v katero je umeščen portretirani, predstavlja skupno točko, na kateri lahko posmrtni portret povežem s tihožitjem,⁴¹ ker je temeljna struktura obeh retorika kontrasta (antiteze) med predmetom in ozadjem (Bate 2012, 130). Pogosto so na tihožitjih predstavljena nasprotja med živim in mrtvim, kjer prav mrtve ali negibne stvari med živimi še posebej privabljajo gledalčev pogled (Zeri in Rozman 1989, 13). Lauren Hilliker (2005) je mnenja, da okolje in predmeti, ki obdajajo pokojnika, preusmerjajo pozornost od trupla na prizorišče samo. To do neke mere drži, po drugi strani pa ravno s tem, ko je pokojna oseba fotografirana kot stvar med stvarmi, iz kontrasta, ki izhaja iz sopostavitve, gledalca napotuje na spoznanje, da je tisto, kar pravzaprav gleda, mrtvi človek.

Temeljna naloga fotografa je bila, da je človeka na mrtvaškem odru naredil čim lepšega in na to dejstvo so fotografa vedno opozorili, ko so ga policali k hiši. Retuširanje pokojnih oseb je bilo običajno. Posmrtna fotografije so olupševali, vendar ne z namenom, da se zakrije

⁴¹ Tihožitje (*still life*) je podoba mrtvih ali točneje negibnih stvari, cvetlic (cvetlično tihožitje), sadja, divjačine in najrazličnejših predmetov (npr. kuhinjsko tihožitje, tihožitje z glasbili), ki so včasih izbrani zaradi njihovega simboličnega pomena (Menaše v Zeri in Rozman 1989, 13). Tihožitje temelji na objektih, ki so lahko realni ali izmišljeni, celi ali delni, lahko je tudi oseba. Je tudi zelo »moralen« žanr, saj omogoča mnoge primerjave, metafore, alegorije (Bate 2012, 123–124). Med najrazličnejšimi motivi, ki so lahko upodobljeni na tihožitju, poseben motiv predstavlja *vanitas* – minljivost življenja, ki jo simbolizira mrtvaška glava, ura ali peščena ura, ugasla ali še kadeča se sveča ipd. Soroden je *memento mori*, ki je bil v holandsko-flamskem slikarskem krogu pogost od srede 17. stoletja naprej (Zeri in Rozman 1989, 15–30). Tihožitja so bila v fotografski praksi prisotna od začetka (npr. ena od najzgodnejših Daguerrovih fotografij iz leta 1837 prikazuje tihožitje, ki je prikazovalo mavčne odlitke rimskega stila). Enega od razlogov za priljubljenost tihožitij v zgodnjih obdobjih fotografije gre pripisati tudi dejstvu, da so mirovala, posebej ker so bili osvetlitveni časi dolgi. Poleg tega so tovrstne fotografije imele tudi dokumentarno vrednost (Batchen 2004, 204–210).

dejansko stanje, temveč z istim namenom, kot so retuširali navadne portrete – da se zakrije morebitne obrazne nepravilnosti in da portretirana oseba izgleda bolje. Mrtvi naj bi s tem postopkom ohranil takšen obraz, kot ga je imel za časa življenja. Za naročnike je bilo pomembno, da so obraz umrlega prepoznavali takšnega, kot so se ga spominjali. S tem, kako so ljudje izgledali po smrti, so bile povezane anekdote o življenju umrlega (Bogataj 2011).

V fotografski zbirki Petra Lampiča,⁴² ki jo hrani Muzej novejše zgodovine Slovenije, je okoli 250 posmrtnih portretov, posnetih med letoma 1920 in 1945, med katerimi je tudi posmrtni portret fotografovega sina, ki je umrl po nekaj mesecih življenja (Vraničar 2010, 10). Lampič je bil mojster retuše negativa in na skenih je mogoče videti vse posege na negativih (glej Fotografijo 4.3). Med njimi sta najpogostejša retuša in mehčanje kontrastov, s čimer je dosegel lepši izgled portretirancev, ne glede na to, ali so bili to moški, ženske, starejši, otroci ali pokojniki na mrtvaškem odru. Z retuširnim svinčnikom je poudarjal posamezne dele obraza, da je dobil večji kontrast z ozadjem. Na pozitivni strani negativa pa je uporabljal rdečo barvo ali pa jo je s prstom nanašal na senčni strani obraza, da je omilil prevelike kontraste na obrazu. Fotografije je povečeval s povečevalnikom z medlico, da posegi na njih niso bili vidni (Vraničar 2010, 16).

Fotografija 4.3: Primer retuše negativa fotografa Petra Lampiča



Vir: Muzej novejše zgodovine Slovenije.

⁴² Celotna zbirka obsega 42.500 negativov na steklenih ploščah in filmih, od katerih je do sedaj digitaliziranih 18.000 posnetkov (Vraničar 2010).

Značilnosti viktorijanskega posmrtnega portreta, pri katerem je bilo v navadi upodabljanje pokojnih, kot da so živi, v slovenski posmrtni fotografiji ni zaznati. Znan je le en primer tega tipa fotografije (nanjo je opozoril Mirko Kambič), ki pa je bila narejena zgolj zato, ker za časa pokojnikovega življenja ni bila posneta nobena njegova fotografija. Gre za fotografski posnetek cerkvenega skladatelja Gregorja Riharja (1796–1863) neznanega avtorja (hrani jo NUK), na kateri umrli, oblečen v duhovniška oblačila, sedi na stolu ob klavirju in v rokah drži notne zapise. Zaradi dramaturgije posnetka fotografija daje vtis, da skladatelj zgolj gleda, kar je zapisal na liste.

Za slovensko posmrtno fotografijo je značilno čim bolj realistično upodabljanje pokojnikove smrti. Čeprav do neke mere ustreza stilski reprezentaciji poslednjega spanca, je vedno prisoten realizem, saj so na fotografiji pogosto vidni znaki smrti kot npr. strjena kri, podpludbe ali rane ali pokojnikove odprte oči. Teh vidnih znamenj z retušo niso odpravljali. Prej kot mediacija smrti je bil namen tovrstne fotografije, da se čim bolj približa pogledu, ki ga je imel žalujoči ob soočenju z mrtvim na mrtvaškem odru. Sicer je opazna tudi težnja po olepševanju, ki pa je omejena predvsem na dekoracijo samega prizorišča. Prav pogrebna scenografija, ki po eni strani olepšuje in omili dejstvo smrti, jo po drugi strani potrjuje. Na to jasno opozarjata govorica telesa in pogrebna scenerija. Gledalec fotografije ve, da je posameznik na fotografiji, četudi izgleda, kot da spi, nezamenljivo mrtev, saj vsi ostali elementi fotografije to potrjujejo. Poleg tega posmrtni portret skrbi, da se ohrani sprejemanje pokojnika kot osebe in njegove družbene identitete tudi po smrti.

Posmrtni portreti se začnejo pojavljati z začetkom uporabe fotografije, največ pa jih je zaslediti med letoma 1900 in 1950. Posamezni posmrtni portreti se kot del serije pogrebnih fotografij pojavljajo vse do 90. let 20. stoletja, čeprav so zelo redki. Na posmrtnih portretih je, ne glede na to, ali je na njih upodobljen moški, ženska ali otrok, viden namen šeg in navad ob smrti, tj. z molitvijo in cerkvenimi obredi izprositi duši umrlega mir in pokoj, obvarovati žive pred vračanjem umrlih in njihovim maščevanjem ter olajšati umrlemu potovanje v onostranstvo in mu narediti novo bivanje čim lepše (glej poglavje 2.1.4 Pogrebni rituali). Ti nameni se kažejo v skrbi za pokojnikovo truplo, pripravi mrtvaškega odra in mize pred njim, obrambnimi dejanji, ki so jih izvajali, da se duša umrlega ne bi vračala,⁴³ obdajanju pokojnika

⁴³ Mnogo šeg in navad, povezanih s smrtjo, je (bilo) obrambnega (apotropejskega) značaja, ki se je mešal z rituali slovesa. Najbolj so te šege in navade ohranile svojo prvotno obliko na slovenskem podeželju. Prežete so z ambivalentnim odnosom do mrtvega – po eni strani strah pred mrličem in njegovo morebitno vrnitvijo, ki bi lahko imela škodljive posledice za žive, po

z verskimi predmeti,⁴⁴ ki naj bi mu skladno s katoliškim prepričanjem pomagali na drugem svetu, ter okrasitvi okolice z rožami, sobnim rastlinjem in žalnimi venci, ki naj bi mu naredilo novo bivanje čim lepše. Pri tem posmrtna fotografija v enem posnetku prikaže, kako je izgledal zadnji pogled na preminulo osebo po tem, ko je bilo za truplo v skladu s tradicijo že poskrbljeno in preden se je izvršil pokop. Razloge, zakaj je izgledal tako, kot je izgledal, pa gre iskati v šegah, navadah in obredih ob smrti, kot jih opisuje etnološka literatura.

Med obrambna dejanja,⁴⁵ ki so jih izvajali takoj po smrti in se odražajo tudi na posmrtni fotografiji, spada navada, da so mrtvemu takoj zatisnili oči, zato da ne bi katerega od živih povlekel nase ali ga priklical s seboj. Verjeli so, da če ima mrtvi odprte oči, je to napoved, da bo pri hiši umrl še kdo (Orel 1944, 304–305; Ložar-Podlogar 1999, 12). Če je imel pokojni preveč odprta usta, so mu jih z robcem povezali pod glavo, da ne bi duša ušla iz njegovega telesa (Hrobat 2008). Če je imel mrtvi na ustih nasmeh, pa so verjeli, da je šel v nebesa (Vaupotič 1993, 143).

Na posmrtnih portretih lahko vidimo, kako so pokojnika oblekli,⁴⁶ medtem ko na skupinskih portretih z umrlim lahko opazujemo predvsem oblačilne navade žalujočih. Pokojniku so za zadnjo pot oblekli najboljšo obleko, kar jo je premogel. Starejši ljudje so bili oblečeni v črne ali temne obleke, ženske so imele glavo ponavadi pokrito z ruto (primerjaj Fotografiji 4.5 in 4.6), moškim pa so v krsto dali tudi klobuk (Orel 1944, 307; Vaupotič 1993, 140). Starejši ljudje so imeli obleko, v kateri so želeli biti pokopani, pogosto vnaprej pripravljeno (Ložar-Podlogar 1999, 15; Makarovič 2007, 382; Bogataj 2011). Poročene ženske in moške so velikokrat pokopali v njihovi poročni obleki, če so jo še imeli. Če ženskam obleka ni bila več

drugi strani pa skrb in spoštovanje mrtvega, ki bo poslej živel na drugem svetu in postal posrednik med živimi in bogom (Ložar-Podlogar 1999, 7).

⁴⁵ Smrt je žive od nekdaj navdajala s strahom in verjeli so, da bo za njih imelo škodljive posledice, če ne bodo ukrenili vsega, kar je bilo potrebno ob tej priložnosti. Sledila so tudi druga varnostna in obrambna dejanja – odprli so okna, da je duša umrlega lahko zapustila sobo; ustavili stensko uro, pogosto ob uri, ko se je mrtvemu iztekel njegov čas (kasneje je ta običaj omogočil navedbo točnega časa smrti); pokrili ali obrnili ogledala, da se mrtvi ni mogel v njih videti ali kdo drug ni zagledal mrtvečevega obraza, saj bi v tem primeru mrtvaška bledica utegnila preiti na njegov obraz; izlili so vodo iz škafov in drugih posod, da si smrt ne bi namočila ali oprala kose, s katero je pokosila pokojnega. Različno ravnanje z zreali korenini v starem magičnem prepričanju, da se lahko podobno ustvari s podobnim. Zadostiti je bilo treba tudi varnostnim ukrepom, ko so mrtvega odnesli iz hiše. V mrliški sobi so preobrnilo vse stole in klopi, če je umrl gospodar ali gospodinja, pa so jih zmetali skozi vrata, v ognjišču pa pogasili ogenj. Po ljudskem verovanju je to mrtvemu preprečevalo, da bi se kam usedel, na praktični ravni pa je pomenilo predvsem to, da so se vse stare stvari simbolično odstranile in omogočile nov začetek z novim gospodarjem/gospodinjo v hiši. Da ne bi kaj odšlo za gospodarjem/gospodinjo, so zbudili vse ljudi pri hiši, od hlapca do otroka, zbudili so tudi vso živino in premešali vse žito v kaščah, da ne bi odmrlo (Orel 1944, 305–306; Ložar-Podlogar 1999, 12–14).

⁴⁶ Ker se mrtveca svojci niso smeli dotikati, so se z njim po smrti ukvarjali sosodje. Mrtvega so umili z vodo (ne le iz higienskih razlogov, ampak tudi zaradi verovanja, da se bo drugače hodil nazaj k hiši umivat) (Orel 1944, 306; Ložar-Podlogar 1999, 14–15).

prav, so jo včasih položili zraven v krsto. Za poročene je namreč veljalo, da so združeni za vedno in po krščanskem verovanju bodo po vstajenju zopet zaživali kot zakonci, kot ženin in nevesta (Bogataj 2011). Neporočene ženske so oblekli v belo, moške pa v temno obleko, krsta in cvetje pa sta bila za oba bela (Ložar-Podlogar 1999, 15). Dojenčka so pokrili oz. oblekli v belo krstno oblačilo, imenovano *križevnik* ali *križmank*, na glavo pa so mu položili venček iz belih cvetic (glej Fotografijo 4.4). Njegova krsta je bila bela, prav tako kot za večje deklice, ki so jih oblekli v bela birmanska oblačila in jih prav tako ovenčali z belim cvetjem (Vaupotič 1993, 140).

Fotografija 4.4: Posmrtni portret otroka na mrtvaškem odru (Gorenjska, okoli leta 1930)



Vir: Gorenjski muzej Kranj.

Ko so mrtvega umili in oblekli, so ga v krsti ali brez nje postavili na mrtvaški oder ali páre,⁴⁷ včasih so ga položili na mrtvaško posteljo (glej Fotografijo 4.5). Mrtvaški oder je stal sredi hiše tako, da je bil mrtvi z nogami obrnjen proti vhodnim vratom. Pred njim so bili na belo pogrnjeni mizici in med gorečima svečama križ in posodica z blagoslovljeno vodo ali soljo ter

⁴⁷ Mrtvega na mrtvaškem odru so hodili kropit sosedje in drugi vaščani, pri pokojnem se je dan in noč čulo (vahtalo), ponekod pa so v ta namen najeli čuvarja ali čuvarko, ki je molila rožni venec ter sprejemala in pogostila kropilce (Orel 1944; Ložar-Podlogar 1999; Hrobat 2008). Med nočnim bedenjem ali vahtanjem se je molilo za preminulega, pelo žalostinke, pripovedovalo strašljive zgodbe, kasneje proti jutru pa se pelo tudi vesele pesmi, se igralo in pripovedovalo šale. Smisel nočnega bedenja ni povsem jasen. Nakazuje na to, da so mrtvega dejansko varovali (da jim ne bi pobegnil ali pa so ga želeli razvedriti), po drugi strani pa so varovali predvsem sebe, saj prastaro verovanje pravi, da se je z veselim razpoloženjem mogoče zavarovati pred smrtjo, ki je posebej ponoči, ko človeka premaguje spanec, nalezljiva (Orel 1944, 307).

vejica za kropljenje (smrekovo, oljčno, pušpanovo, rožmarinovo ipd.)⁴⁸ (glej Fotografijo 4.6) (Ložar-Podlogar 1999, 15).

Fotografija 4.5: Posmrtni portret umrlega na mrtvaški postelji (Bela Krajina, 1937)



Vir: Slovenski etnografski muzej.

Fotografija 4.6: Posmrtni portret umrle na mrtvaški odru v mrliški vežici (Čirče, Gorenjska, 1954)



Vir: Gorenjski muzej Kranj.

⁴⁸ Podobni verski predmeti so se uporabljali za lajšanje trpljenja umirajočemu. V roke so mu dali blagoslovljeno svečo, ki so jo prinesli z božje poti in skupaj z njim molili, z blagoslovljeno vodo so kropili okoli njegove postelje in po hiši, da so pregnali zle duhove, ki so lahko ovirali smrt, nad bolnikom so delali križe, da bi s tem odpodili hudiča, ki je umirajočega spravljaval v grozo. Ko je bolnik zaslutil, da se mu izteka življenje, se je začel poslavljati od tega sveta. Obiskal ga je duhovnik, da ga je spovedal, obhajal in mu po želji nudi poslednje sveto olje. Družina, prijatelji, sosedge so se od njega poslovili, sovražniki so prišli po spravo. Bolniku na smrtni postelji je bilo potrebno vse odpustiti, drugače bi lahko umrl strašne, mučne smrti (Orel 1944, 304).

Mizica je stala lahko tudi pri vzglavju mrtvaškega odra (primerjaj Fotografiji 4.6 in 4.7). Opisano predstavlja zgolj enega od regionalno različnih elementov šeg in navad ob smrti. Osnovna razporeditev predmetov na mizi v mrliški vežici se je ohranila do danes, ne glede na to, ali gre za žarni ali navadni pogreb. Na njej je križ s Kristusom z (električnima) svečama na vsaki strani, pred njim pa posodica z blagoslovljeno vodo za kropljenje (primerjaj s Fotografijo 4.13).

Mrtvaški oder so krasili venci in šopki rož, včasih pa tudi sobno rastlinje, ki so si ga sposodili pri sosedih, čeprav jih ti niso radi posojali, ker so verjeli, da se rože potem posušijo. V krašenju mrtvaškega odra za vernike in nevernike ni bilo razlike, le da pri nevernih ni bilo križa (Vaupotič 1993, 142). V času posmrtna fotografije k pokojniku na pare že začnejo postavljati sveže cvetje in vence, umetne rože pa izginjajo ali pridobivajo sekundarni pomen. Pred tem so bile v uporabi rože in venci iz povoščenega cvetja, ki so jih v ta namen hranili na podstrešju in so bili namenjeni za večkratno uporabo. Pri okraševanju ni šlo za spontano željo ustvariti mrtvem dekorativni ambient, ampak za obvezo, ki se jo je moralo izvršiti (Bogataj 2011). Rože in rastlinje se je v času med obema vojnama začelo kombinirati z žalnimi venci, po vojni pa so slednji v okraševanju postopoma prevladali. Eden od razlogov je njihova priročnost (lažje premikanje), cenovno dostopni pa so postali tudi že narejeni žalni venci.

Mrtvem na mrtvaškem odru ali v mrtvaški postelji so glavo podložili z blazino, v roke, sklenjene v molitvi, so mu položili križ in mu jih ovili z rožnim vencem (glej Fotografijo 4.7, tudi 4.5) (Orel 1944, 307; Ložar-Podlogar 1999, 15). Križ, ki ga je mrtvi držal v rokah, naj bi mu pomagal vzpostaviti stik s posmrtnim življenjem. To je bilo pravilo, ki se ga je bilo treba držati, četudi je bilo umrlemu zato potrebno lomiti prste. Brez njega so ležali samo tisti, ki niso bili deležni cerkvenega pokopa, npr. prestopniki, tisti, ki so delovali proti katoliški cerkvi, ateisti ipd. Tako kot včasih vence so imeli vnaprej pripravljen tudi križ ter vso opremo zadnjega rituala tako za moške kot za ženske. K njej je sodil molitvenik, rožni venec, križ in dva svečnika s križem ter dve sveči (Bogataj 2011).

Fotografija 4.7: Posmrtni portret umrle na mrtvaškem odru v domači hiši (Ormož med letoma 1940 in 1950, foto: Anton Kosi)



Vir: Pokrajinski muzej Ptuj, OE Ormož.

Po trupu mrtvega ali na dno krste so včasih polagali različne predmete (voščene križce, podobice iz romarskih in svetih poti ipd.) in/ali mu dodajali predmete, ki jih je imel za časa življenja posebno rad. Lahko so ga pokrili z mrtvaškim prtom (včasih so to storili, preden so zaprli krsto, ali pa so z njim pokrili krsto, kasneje pa ga komu podarili). Mrtvaški prt je v marsičem podoben krstnemu oblačilu, ki ga je moral človek prnesti brez madeža pred sodni stol, da bo imel večno življenje. Križ, rožni venec, molitvenik in druge predmete so skupaj z umrlim tudi pokopali (Orel 1944, 308; Ložar-Podlogar 1999, 18–19).

Redko je na fotografiji viden tudi kos belega krstnega oblačila ali platneni robec, imenovan križevnik, ponavadi z izvezenim imenom in datumom rojstva, ki so ga prav tako dali zraven umrlega v krsto (glej Fotografijo 4.5). Robec je ostanek pravadnega krščanskega krstnega oblačila, ki ga je moral človek po izročilu prnesti na drugi svet, da bo ob ponovnem vstajenju imel kaj obleči. Z njim je duhovnik brisal čelo umirajočemu ob poslednjem maziljenju (Bogataj 2011).

Pogosto so na posmrtnih portretih upodobljeni otroci ali dojenčki; v teh primerih je posnetek najpogosteje zajemal celo telo (glej Fotografijo 4.4). Kljub temu da se je v Zahodni Evropi umrljivost dojenčkov v 19. stoletju prepolovila, lokalne študije smrti in smrtnosti v Sloveniji razkrivajo, da so bile smrti otrok še vedno množične. V prvi polovici 19. stoletja je 43 % vseh umrlih otrok bilo starih manj kot 10 let. V drugi polovici 19. stoletja se je ta odstotek zmanjšal

na 33 %. Značilni so bili tudi izbruhi smrtnosti, ki so bili posledica pomanjkanja higiene ter sezonske lakote, ki se ji vsaj nekaj mesecev na leto ni bilo mogoče izogniti. Sicer pa je Slovenija v drugi polovici 19. stoletja počasi prestopila prag demografskega prehoda, ki je pomenil relativno stabilno rodnoto okoli 30 rojenih na 1000 prebivalcev in padec smrtnosti na 25–26 mrtvih na 1000 prebivalcev, kar je predstavlja začetek hitrejšega naraščanja prebivalstva (Hudales 1989, 160–166).

Bogataj ocenjuje, da je bilo med mestnim prebivalstvom manj posmrtnih fotografij in da so bile omejene na pomembne javne osebnosti. Na začetku so si fotografijo privoščili meščani in trgovci, kasneje, posebno po 2. svetovni vojni, ko je fotografija postajala cenejša in dostopna tudi delavcem in kmetom, pa je postala bolj razširjena na podeželju kot v mestih. Ravno obratno pa je veljalo za fotografije umrlih otrok in dojenčkov, saj so bile med mestnim prebivalstvom pogostejše kot na podeželju. Temu je najverjetneje botrovalo dejstvo, da je bilo otrok na kmetih več, njihova smrt, posebno če je bila zgodnja, pa se je pojmovala kot znak božje volje – kolikor jih je Bog dal, toliko jih je bilo in kolikor jih je Bog vzel, jih je pač vzel. V mestnim okolju pa se je tovrstno razmišljanje in razmišljanje o družini nasploh v tistem času že spremenilo (Bogataj 2011).

4.1.1.1 Portret umrlega z družino

Podobno kot v ZDA in drugod po Evropi so bile tudi pri nas posmrtno fotografije, posebno tiste, na katerih so skupaj z umrlim upodobljeni tudi svojci, posnete z namenom ustvariti zadnjo družinsko fotografijo. Najpogosteje so nastale v primerih smrti dojenčkov in otrok, redkeje odraslih. Na tovrstnih fotografijah starši, redko pa tudi drugi otroci stojijo ob mrtvaškem odru (otroka ne držijo v rokah), z obrazi, obrnjenimi k preminulemu otroku ali v fotoaparatu (glej Fotografijo 4.8). Odražajo željo, da se na fotografiji prikaže enotnost družine. Kljub temu da so tovrstne fotografije redkejšje kot posmrtni portreti in skupinski portret s pokojnikom, se pojavljajo v dolgem časovnem obdobju od leta 1900 do 90. let 20. stoletja.

Fotografija 4.8: Portret umrle z družino (Ormož, med letoma 1950 in 1960, foto: Anton Kosi)



Vir: Pokrajinski muzej Ptuj, OE Ormož.

4.1.2 Skupinski portret z umrlim

Portret žalujočih z umrlim, kasneje pa samo s krsto je bil precej razširjena oblika posmrtna fotografije posebno med letoma 1951 in 1975, pojavlja pa se že po letu 1926 (glej Fotografijo 4.9). Pravo redkost pa naj bi pomenil portret svojcev z mrtvim pred hišo, ker je veljalo za tabu, da bi iz hiše, v kateri je bil mrtvi na mrtvaškem odru, odnesli odprto krsto in se potem slikali zunaj – pokojni naj bi v takem primeru lahko odprl oči in se potem vračal (Bogataj 2011). Pri tem stilu se fokus fotografije preusmeri od pokojnika na žive ljudi, ki so ob njem prisotni.

Fotografija 4.9: Skupinski portret z umrlim (vzhodna Štajerska, med obema vojnama)



Vir: Pokrajinski muzej Celje.

V primerih, ko se skupina fotografira samo s krsto, pokojnik sploh ni več viden; krsta označuje, ob katerem dogodku se je družba zbrala. Ob taki priložnosti so svojci poklicali fotografa, ki je zbrano skupino fotografiral na prostem, pred domačo hišo, cerkvijo ipd. (Ferlež 2002, 18). Na tovrstnih fotografijah lahko opazujemo oblačilne navade žalujočih,⁴⁹ včasih pa lahko glede na njihova oblačila in krsto⁵⁰ tudi natančneje določimo, za katere vrste pogreb gre. Pogrebu in žalovanju namenjena obleka se je uveljavila šele med vojnama, prej pa so jo imeli pripravljeno zgolj premožnejši kmetje (Marakovič 2007, 383). Odrasli so tako bili oblečeni v črna oblačila, otroci pa v temnejša oblačila oz. tista, ki so jih imeli. Poročenim so namenili črno krsto, samskim, otrokom ali dojenčkom pa belo (Vaupotič 1993, 144; Ložar-Podlogar 1999, 18). Če je umrlo dekle ali fant, so na pogrebu sovrstniki okrog ramen nosili bele trakove, dekleta pa so bila oblečena v belo (včasih so na glavi nosila vence rož) (glej Fotografijo 4.10) (Markovič 2007, 384).

Fotografija 4.10: Skupinski portret s krsto (Vitanje, 1962)



Vir: Dokumentacija Oddelka za etnologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

⁴⁹ Žalovanje staršev za otrokom, moža za ženo ali žene za možem je trajalo eno leto, kadar pa so med seboj žalovali bratje in sestre pa pol leta (Orel 1944, 312; Ložar-Podlogar 1999, 26–27).

⁵⁰ Če mrtvi ni bil v krsti že na mrtvaškem odru, so ga vanjo dali tretji dan po smrti. Krsto so imenovali tudi rakev ali truga. Deske za rakev so včasih imeli pripravljene pri hiši, kasneje pa so jo naročili pri mizarju. Rakve so lahko bile obložene z različnim okrasjem. Na začetku 20. stoletja so krste delali vaški mizarji, ki so izmerili pokojnega, da so izdelali krsto prave velikosti. Krsto so smeli zabiti le z lesenimi žebli. Edini okras je bil prvotno križ na pokrovu in je bil raven ali je imel obliko priskekane piramide (Slovenski etnološki slovar 2007, 261). Preden so krsto zaprli, so mrtvega pokropili in blagoslovili (Orel 1944, 308).

Predvidevam, da je želja po fotografski obeležitvi mrtvega botrovala tudi izkušnja obeh vojn, ki je ljudi naučila, da lahko hitro in nepričakovano ostanejo brez svojih bližnjih in je posmrtni portret morda pomenil njihovo zadnjo (skupno) podobo. Kasneje je verjetno ista izkušnja prispevala k odmiku od portretiranja umrlih in uveljavljanju dokumentiranja pogreba kot dogodka. Ljudje so bili utrujeni od pogleda na (dostikrat izmaličena) trupla, še vedno pa so čutili, da je pomembno trajno obeležiti posameznikovo smrt, zato je fotografija krste in/ali pogrebnega sprevoda postala sprejemljiv nadomestek posmrtnega portreta.

4.1.3 Pogrebna fotografija

Pogrebne fotografije se v obliki posameznih fotografij začnejo pojavljati od leta 1900 naprej, najpogosteje in v največjem številu pa kot serije fotografij po letu 1951 vse do danes. Prikazujejo potek celotnega pogreba od krste (zelo redko portreta umrlega), nošnje krste od doma umrlega ali iz mrliške vežice, maše v cerkvi, pogrebnega sprevoda, žalujočih in udeležencev pogreba, blagoslova groba, nagrobnih govorov, pokopa, zasutega groba in sedmine. Vsi opisi ustrezajo elementom tradicionalnega pogreba, ki pa se je v relativno kratkem času zadnjih tridesetih let precej spremenil.

Pogrebci so mrtvega iz hiše, kjer je ležal na parah, odnesli v krsti, pri tem pa so morali paziti, da so ga iz hiše nesli z nogami naprej, drugače so verjeli, da se njegova duša utegne vračati. Na pragu so s krsto naredili križ (poševen Andrejev križ) prav tako z namenom, da bi duši preprečili vračanje, ali po drugem prepričanju zato, da zli duhovi, ki prebivajo pod hišnim pragom, mrtvem ne bi mogli škodovati (podobno vlogo ima nošenje neveste čez prag) (Orel 1944, 309). Biti pogrebec ali nosač krste je veljalo za čast in naprošeni je užival veliko spoštovanje. Poročenega pokojnika so na pokopališče nosili moški, drugače fantje (glej Fotografijo 4.11) (Ložar-Podlogar 1999, 19–23).

Fotografija 4.11: Pogrebni sprevod s krsto (Loka, Gaberje, 1966)



Vir: Posavski muzej Brežice.

Žalujoči so se po dva ali več razvrstili v pogrebni sprevod in razporejeni po uveljavljenih pravilih hodili za dečkom, ki je nosil večno luč, in možem, ki je nosil (lesen) križ (znamenje vere). Sledil jim je najprej duhovnik z ministrantom, nato pa nosači vencev, pogrebci s krsto, za njimi pa družina umrlega, nato pa bolj oddaljeni sorodniki, sosedje, znanci. V posameznih regijah je bila lahko ta razvrstitev tudi drugačna (glej Fotografijo 4.12) (Gregorčič 1999, 167).

Fotografija 4.12: Serija fotografij pogrebnega sprevoda s krsto (Velike Malence, Brežice, 2004)



Vir: Družinske fotografije Rebeke Toporišič.

Pogrebni sprevod se je najprej ustavil v cerkvi, kjer je bil maša s posebnim slovesom od umrlega, imenovana poslednje priporočanje in slovo (Ložar-Podlogar 1999, 24). Pogrebni sprevod je moral iti do cerkve/pokopališča po običajni poti, nikoli po bližnjici, drugače bi lahko mrtvi hodil zadaj in se vrnil domov (Orel 1944, 311). Če je bilo pokopališče predaleč, so ga peljali z mrtvaškim vozom, kasneje z mrliškim avtomobilom. Pogrebni sprevod se je končal na pokopališču. Pred pokopom je duhovnik blagoslovil odprti grob, žalujoči pa so se od pokojnika poslovili z molitvijo, petjem in nagrobnimi govori. Ko so krsto položili v grob, je vsak od pogrebcev v grob vrgel prgišče zemlje, kar naj bi po starodavnem verovanju ljudje počeli zato, da se mrtvega ne bi več bali. Ko so grob zagrebli, so ga okrasili z rožami in žalnimi vencami (Ložar-Podlogar 1999, 23).⁵¹

Če je na skupinskih portretih z umrlim občasno še videti pokojnika, pa ga pogrebne fotografije ne prikazujejo več, temveč se osredotočajo na dogajanje ob pogrebu – na žive ljudi, ki prisostvujejo pogrebu. Pri pogrebni fotografiji gre pravzaprav za dokumentiranje prisotnosti živih, na ta način pa se vezi s pokojnikom močno rahljajo (Bogataj 2011). V vizualnih reprezentacijah posameznikove smrti so posmrtni portret zamenjale podobe predmetov, ki so ga včasih obdajali – krsta, žara, sveče ali žalni venci, ki so splošno prepoznavni simboli smrti. Podobo oz. portret umrlega je tako zamenjala podoba predmeta, ki je postal sinonim njegove smrti. Skladno s tem so na fotografiji postale pomembnejše druge informacije. Pozicije, ki jih zavzemajo posamezniki na fotografijah, nakazujejo hierarhijo odnosov med njimi – na podlagi tega, kje je kdo stal ob pokojniku oz. njegovi krsti, kdo je bil častna straža in kdo je lahko nesel krsto iz hiše/mrliške vežice, ali na podlagi vrstnega reda v pogrebni sprevodu lahko razberemo, kdo je predstavljal ožjo družino, kdo žalujoče pogrebce in ali je bila pokojna oseba član kakšnih organizacij (npr. gasilcev). Sorazmerno s tem, koliko ljudi se je udeležilo pogreba in kdo je imel nagrobni govor, lahko sklepamo o pokojnikovi pomembnosti (načeloma velja, da več kot je ljudi, bolj pomemben in spoštovan je bil pokojnik v skupnosti). Količina cvetja ter razkošje mrliške vežice ali nagrobnika priča o gmotnem premoženju pokojnikove družine, vizualni izgled pogrebov nasploh pa zelo jasno poroča o socialnem statusu umrlega in njegove družine.

⁵¹ Pokojniku na čast je sedmi ali osmi dan po pokopu sledila sedmina ali osmina, mrtvaška gostija ali pojedina, na kateri so se povabljeni z najrazličnejšimi zgodbami spominjali življenja preminulega. Kasneje je ta gostija potekala na dan pogreba, obdržala pa je ime sedmina ali pogrebščina (Orel 1944; Ložar-Podlogar 1999). Na nastanek sedmine je vplivala črna maša zadušnica, ki so jo za pokojnika brali sedmi dan po pokopu, in pa molitve, ki so jih sedem ali osem dni za pokojnika opravljali doma. Sam izvor mrtvaške gostije pa korenini v kultu prednikov in čaščenju mrtvih duš, za katere se je verjelo, da jih je ob posebnih rokih potrebno pogostiti in jih tako okrepiti (Orel 1944, 312–314; Ložar-Podlogar 1999, 24–26).

Danes smrt skorajda ne nastopi več doma, temveč v bolnišnicah, zavodih, domovih za ostarele. Ker takoj po smrti truplo pokojnika prevzame pogrebni servis, svojci trupla ne vidijo niti nimajo z njim nikakršnih opravkov. Tistega, ki umre drugod, pripeljejo domov oz. naravnost v mrliško vežico že v krsti (Gregorčič 1999, 168). S tem odpade vrsta šeg in navad, povezanih s skrbjo za umirajočega in za njegovo truplo. Svojci, ki so jim stare navade pomembne, umirajoče iz bolnišnice pogosto pripeljejo domov zato, da bi vsaj umrli doma. Tudi pogostitev kropilcev se je danes premaknila v mrliško vežico, ob kateri je ponavadi majhna kuhinja, namenjena ravno temu. Opušča pa se tudi nočno bedenje pri mrliču, saj vežico ponoči zaklenejo (Ložar-Podlogar 1999, 28–29).

Če je truplo upepeljeno, na upepelitev čaka v hladilnici, spominska slovesnost pa sledi v mrliški vežici. Pogrebi se danes posebno v večjih mestih vršijo neprimerno hitreje kot včasih, na ljubljanskih Žalah si sledijo vsako uro. Kljub temu je krščanski pokop ohranil trodelni obred – prvi del, ki se je nekoč odvijal na domu, se odvija v mrliški vežici, drugi del v cerkvi, tretji pa na samem grobu. Pri žarnem pokopu smo v Sloveniji za razliko od žarnih pogrebov drugod po svetu izoblikovali poseben obred, ki se izogiba obredu slovesa in ohranja samo pogreb (Gregorčič 1999, 168). »Danes pogreb kot dogodek slabi kot ritual in postaja samo še, kot danes temu pravijo, komunalno dejanje. Danes je pokop pokojnika uvrščen med komunalne dejavnosti in tudi v občinskih službah sodi to med komunalne dejavnosti, tako kot kanalizacija« (Bogataj 2011).

Kremiranje je pomemben mejnik tudi na področju posmrtnih fotografij, ker je ne samo spremenilo odnos do umrlega in smrti kot pojava, ampak je prav zaradi teh sprememb tudi prišlo do upadanja želje po upodobitvi umrlega. Danes v mrliški vežici mrtvi sploh ne leži, ampak tam stoji žara z njegovim pepelom, zraven pa je njegov fotografski portret (glej Fotografijo 4.13). Te navade pred kremiranjem ni bilo. S postavitvijo odprte krste na pare so žalujoči še zadnjikrat pogledali umrlega, razen v primeru smrti, ki je bila posledica hude nesreče, bolezni ipd., ko bi pogled na umrlega lahko izval negativne reakcije. V takšnih primerih je bila krsta zaprta (Bogataj 2011).

Fotografija 4.13: Žara v mrliški vežici (Braslovče, 2004)



Vir: Družinske fotografije Iztoka Prislana.

4.2 Uporaba posmrtnih fotografij

Hranjenje posmrtnih fotografij se razlikuje po državah, kulturah. V ZDA in Islandiji se je posmrtnih fotografij postavljalo na ogled po domovih, pri nas pa so se hranile izključno v albumih ali na posebnih mestih. Na stenah so visele fotografije živih ljudi, fotografije prednikov iz časa njihovega življenja, ne pa fotografije umrlih, ker je bil strah do smrti tako prisoten in ker je bilo to vrednoteno kot negativno (Bogataj 2011). Med zbiranjem gradiva za analizo sem se v krogu ožje in širše družine srečala z več posameznicami,⁵² ki vse hranijo posmrtnih fotografij bodisi v posebnem albumu bodisi v posebni škatli, na posebnem mestu. Četudi so tovrstne fotografije pogosto vezane na žalostne spomine, pa jim služijo kot iztočnica za pogovor in spominjanje življenja pokojne osebe, ne njene smrti. Pri tem še pravijo, da čeprav fotografije gledajo zelo redko, jih tudi ne morajo vreči stran. Vzrokov za to pogosto ne znajo navesti. Razlog gre morda iskati v tistem, čemur Sontagova pravi magični strah pred fotografijo, ki ga je čutiti takrat, ko se nam upira zavreči ali uničiti posamezno fotografijo – to namreč pomeni dejanje absolutne zavrnitve (Sontag 2001, 149). Slednje je še toliko težje storiti, če je na fotografiji upodobljena pokojna oseba.

⁵² Kakšno vlogo ima spolna diferenciacija v odnosu do naročanja in uporabljanja posmrtnih fotografij, je vprašanje, ki sem se mu v pričujočem delu namenoma izognila, saj je to tema, primerna za posebno raziskavo. Skozi celo zgodovino se je ženske povezovalo s smrtjo tesneje kot moške. Ruby in Linkman domnevata, da so posmrtnih fotografij včasih in danes pogosteje naročale ženske kot moški. V ameriški kulturi je ženski (tako kot v večini drugih kultur) dodeljena skrb za umirajočega in vloga za vzdrževanje simbolne in dejanske identitete družine, med njenimi nalogami je tudi skrb za družinski album (Ruby 1995). Posebno za ženske srednjega razreda, vzgojene v duhu, da sta podreditev in skrb ideala ženskih vrlin, je vloga negovalke in duhovne zaupnice pomenila sveto dolžnost do ljubljenih (Linkman 2011, 16).

V Sloveniji je fotografija kmalu postala pomemben del pogrebnega rituala, ki je moral biti ohranjen s pomočjo fotografije. Tako so se ga ljudje spominjali in se s pogostim pregledovanjem teh posnetkov zatekali k svojim prednikom, do katerih so pred fotografijo odnos razvijali na drugačen način, predvsem z ritualnimi dejanji. Posmrtna fotografija je tako bila izraziti fetiš predvsem v prvih obdobjih razvoja fotografije. Pomembna je bila njena predmetnost. Vzpostavljanje stika z duhovno sfero preko podob je od nekdanj podpiralo tudi krščanstvo (npr. jaslice), ki je zelo zgodaj spoznalo, da človek določeno globljo duhovno vez lahko vzpostavi samo s pomočjo materialne opore (Bogataj 2011).

Zaradi svoje predmetnosti, materialnosti in oprijemljivosti je fotografija idealen fetiš tako v antropološkem pomenu besede kot v smislu zaznavne strukture, značilne za Freudovo interpretacijo fetiša.⁵³ Christian Metz (1985) fetiš poveže tako s fotografijo kot s smrtjo (Metz 1985). Sposobnost fotografije je, da deluje kot polimorfen objekt, ki določen objekt spreminja v drug objekt istega ali podobnega tipa (Fernandez 2011, 348). Fetišizem je zaznamoval (že) dagerotipijo in je deloma izviral iz negotovosti o samem procesu fotografiranja, ki je imel konotacije magičnega. Dagerotipija je imela moč priklica prezence umrlega. Tako fotografija kot fetiš črpa svoj pomen iz statusa relikta, ki ima magične sposobnosti, da presega vidno in razkrije nevidno (Sekula 1982, 94). Funkcija fetiša je po Freudu zanikanje in zaščita pred spominom (da ženska nima penisa). Mannoni to dvojno strukturo strne v formulaciji »Saj vem, pa vendar« (v Burgin 1982, 190). Za Burgina je ločitev vedenja in verovanja, ki je karakteristika fetišizma, prisotna tudi pri fotografski reprezentaciji: »Vem, da ta (neprijetna) realnost obstaja ali je obstajala, vendar *tukaj* ostaja zgolj lepota tega printa« (Burgin 1982, 190–191). Ta prevladujoča struktura zavrnitve fetišizem poveže s podobo in fantazijo. Fotografija, ki predstavlja za večno zamrznjen in izoliran trenutek, je tako kot fetiš rezultat pogleda. To lahko prenesemo tudi na posmrtno fotografijo, ki sicer oživlja in ohranja spomin na preminulo osebo kot mrtvo, ne živo (Fernandez 2011, 361), zanjo pa kljub temu velja, da vem, da je/bo truplo osebe na fotografiji izginilo, pa vendar *tukaj* ostaja v vsej svoji subjektiviteti.

⁵³ Freud je antropološki pojem fetiša, tj. neživega objekta, ki ga naseljujejo nadnaravne sile, premestil v polje seksualnosti in ga povezal s kastracijskim kompleksom. V njegovi interpretaciji določen objekt postane fetiš, ko postane objekt (moške) seksualne želje. Ob prvem pogledu na ženske (materine) genitalije deček ugotovi, da se od njegovih anatomsko razlikujejo, in prevzame ga neustavljiv strah pred lastno izgubo penisa (kastracijo). Odsotnost penisa pri ženskah naj bi v moškem zbujala grozo, saj se boji, da ga bo njena vagina posrkala vase. Tako poskuša ohraniti, kar je poprej verjel (da imajo vsi ljudje penis), kljub temu pa ga spomin na grozljivo odsotnost še vedno preganja. Kompromis, ki ga sklene, je ta, da v rekonstrukciji pogleda pogled zaustavi trenutek pred travmatičnim prepoznavanjem in ga preusmeri na drug objekt npr. del oblačila ali čevljev, ki sedaj služi kot nadomestek penisa. Fetiš je tako znamenje zmage nad grozljivo kastracije in znamenje zaščite pred njo (Metz 1985, 84–86).

4.2.1 Preporod posmrtnega portreta (tudi) v Sloveniji

Fotografiranje skrbno urejenega mrtvorojenega otroka ali novorojenčka, ki umre po porodu, je ustaljena praksa v mnogih porodnišnicah v tujini, ki jo opravijo takoj po smrti. O tem obvestijo starše, ki se odločijo, ali želijo fotografijo ali ne. Fotografije varno hranijo, dokler starši ne izrazijo želje po njih. Za starše, ki so odklonili, da bi videli mrtvega otroka, kasneje pa to obžalujejo, so tovrstne fotografije pomemben pripomoček v procesu žalovanja (Zečević in drugi 2003, 37).

Kakšno pomen ima posmrtna fotografija mrtvorojenega otroka, je na spletu opisala žalujoča mati: »Najprej Pike sploh nisem želela prijeti, fotografirati. A na koncu jo je babica dala fantu v roke in on meni. Bila je ... popolna. Želela bi si, da ne bi bila tako omotična od zdravil in vsega ostalega, da bi imela več moči, da bi jo lahko ljubkovala, morda oblekla ... Fanta sem celo prosila, da jo fotografira in danes mi tisti dve sliki pomenita več kot kar koli drugega na tem planetu« (bibaleze.si 2013).

Tudi pri nas se v primerih mrtvorojenih otrok ali novorojenčkov, ki umrejo kmalu po rojstvu, vse bolj spodbuja starše, da otroka pred pokopom fotografirajo. Med prvimi, ki so se začeli zavzemati za tovrstno prakso in poudarjati njen pomen, je Društvo Solzice, ki nudi pomoč družinam, ki so izgubile otroka med nosečnostjo ali kmalu po porodu. Ustanovljeno je bilo na pobudo staršev, ki so se s takšno izgubo soočili. Fotografija mrtvorojenih otrok ali otrok, ki umrejo kmalu po rojstvu, je »eden od tistih najbolj natančnih spominov, ki jih starši lahko imajo« (Zečević in drugi 2003, 31). Poleg npr. odtisov otrokovega stopala, pramena las, zapestnice s porodno številko ali pisnim opisom otroka tovrstne fotografije pomagajo staršem pri ohranjanju spominov na otroka, ki ga niso imeli možnost spoznati. »Ti predmeti služijo kot dokaz otrokovega življenja, četudi kratkega, in ponujajo staršem možnost za žalovanje« (prav tam). Za potrebe žalujoče družine je zato pomembno, da se lahko odločijo, ali želijo otrokovo fotografijo. Pri tem pa vsak posameznik nagonsko čuti, kaj mu pri žalovanju pomaga in koliko časa potrebuje, da se poslovijo od umrlega (Zečević in drugi 2003, 33).

Prav tako se posmrtna fotografija pojavlja v slovenski sodobni avtorski fotografiji. Vsaj štirje slovenski fotografi se smrti drugega človeka lotevajo na popolnoma različne, vendar avtorsko prepoznavne načine. Med njimi je slovenski javnosti zagotovo najbolj znan Goran Bertok (1963–), ki s svojim delom, v katerem se loteva obravnave obmejnih, problematičnih in

tabuiziranih tem, vedno vzbujajo pozornost. S temo smrti se je ukvarjal v treh serijah. V seriji *Obiskovalci* (2004) je prikazal goreča trupla med postopkom kremacije, v seriji *Post Mortem* (2007) dele zamrznjenega neznanega telesa, ki ga obravnava kot kos mesa. Serija *Rdeče* (2009) pa prikazuje fotografije mrtvega dojenčka, lebdečega v formaldehidu. Bertok človeško smrt predstavi na razosebljen, surov, naturalističen način – z obsesivno dokumentacijo posameznih detajlov. Zanj je truplo »najboljši dokaz smrti kot nasilja nad človekom, s smrtjo se lahko sprijaznimo, toda vseeno je potrjeno nasilje nad človekom – popolna zmaga nad življenjem, popolno uničenje« (Bertok 2008, 12). Boštjan Pucelj (1979–) v seriji *Babi* (2005) smrt svoje stare mame dokumentira prav tako natančno, vendar jo prikaže s popolno odsotnostjo njenega telesa – s prikazovanjem predmetov iz njenega domovanja, s čimer portretiranje zastavi tako, da z osredinjanjem na objekte prikličje odsotni subjekt. Aleksandra Vajd (1971–) s serijo *Brez naslova* (2003) smrt svojega očeta prikaže z intimnimi fotografijami, posnetimi med spanjem, ki je bilo posledica njegove bolezni, in sklene s fotografijo njegovega trupla v mrtvašnici. Samo Rovani (1973–) pa se svoji stari mami pokloni z v reportažnem slogu posnetimi fotografijami njenega pogreba, združenimi pod naslovom *Noni* (1998).

Prva dva avtorja smrt drugega človeka, v Bertokovem primeru neznanca, v primeru Pucelja pa ljubljene osebe, obravnavata na podoben način – z osredotočanjem na detajle, končni učinek pa je pri enem in drugem avtorju popolnoma različen. Smrt se gledalcu Bertokovih fotografij kaže predvsem kot nasilna, brezosebna in odtujena, s fotografijami Pucelja pa vstopimo v intimni svet ženske, ki je nekoč živela in katere prisotnost je čutiti v vseh navidezno prozaičnih predmetih. Druga dva avtorja družijo to, da smrt ljubljene osebe beležita kot proces, določen dogodek – Vajdova s fotografiranjem očeta najprej med spanjem in na koncu še v mrtvašnici, kar vsebuje močno analogijo smrti kot spanca, torej nečesa, kar trpečemu prinese olajšanje, Rovani pa s fotografiranjem pogreba, celotnega dogajanja, ki je sledilo smrti stare mame, ustvari nanj trajen vizualni spomin.

4.2.2 Kaj vidimo, ko gledamo posmrtni portret

Vsi raziskovalci posmrtnih fotografij si delijo mnenje, da so bile fotografije ustvarjene z namenom ohranjanja spomina na mrtvega in/ali so predstavljale dokument njegove smrti, kljub temu da je prvotni pomen posmrtnih fotografij težko določljiv, saj je vsaka fotografija polisemična, tj. ima mnogo potencialnih pomenov. Mnenje ne izključuje drugih možnosti

uporabe posmrtna fotografija posebno takrat, ko se iz domnevno prvotnega konteksta premestijo v drug kontekst. To se ne zgodi le takrat, ko fotografije pridejo iz zasebne v javno sfero, ampak pravzaprav vsakič, ko je človek soočen s posmrtno fotografijo izven konteksta, v katerem je bila narejena. V tem smislu sodobni gledalec do posmrtnih fotografij, ki so bile posnete v preteklosti, zavzame določeno distanco, ki se najpogosteje kaže v fascinaciji na eni strani ter ogorčenju in zavračanju na drugi, redko pa so odzivi nepristranski. Kako daleč se lahko stopnjuje eno in drugo, nakazujem v nadaljevanju.

Prvo vprašanje, ki se zastavi ob pogledu na posmrtno fotografijo, je, kaj je tisto, kar gledam. Najbolj natančen odgovor bi bil – truplo, kar pa še zdaleč ne pokrije vseh njegovih družbenih razsežnosti. Pogled na truplo za posameznika, ki si ne zna zamišljati lastne smrti (lahko pa o njej fantazira), pomeni nerazrešljivi paradoks. Predstavlja »telo, ki ni več telo, ne-več-telo« (Nancy 2012, 75); »parcialni objekt [...] objekt, ki ni objekt v polnem ontološkem pomenu besede, a vendarle deluje kot *nekaj*« (Žerdin Zupančič 2010, 67). Podobno, kot je za Sontagovo fotografija vendarle sled realnosti, na truplu ostaja sled življenja. »Ostaja sled tistega, česar ni« (Žerdin Zupančič 2010, 77). Truplo prepoznavamo kot smrt, ki pa je ravno kot tako ne moremo prepoznati. »Truplo je kraj mnogotere nerepresentativnosti: sprva je res določeno kot vidni znak smrti, istočasno pa označuje tudi njeno odsotnost, kajti kar je mrtvo, pravzaprav ne dopušča pogleda na smrt, temveč le na trohno, ki vpeljuje sam dogodek smrti. Truplo dokazuje, da smrt in tisto, kar je mrtvo, nista identična in morda tudi *sámo* ni nič drugega kot sled te difference« (Bischof 1992, 75).

Mnogim pogled na truplo, četudi je posredovano kot pri posmrtni fotografiji, zbuja grozo. »Fotografija trupla prikazuje trenutno odsotnost; odsotnost, ki grozi z razpadom identitete živih in tistih, ki bodo nanjo usmerili svoj pogled« (Fernandez 2011, 347). Govorim seveda o Freudovem razumevanju grozljivega, *das Unheimliche*, ki je »tista vrsta strašljivega, ki izvira iz od nekdanj znanega, že zdavnaj domačega« (Freud 1994, 8). Je tesnobni element potlačenega, ki se vrača: »Grozljivo je vse, kar naj bi ostalo skrivnost, prikrito, in je prišlo na dan« (Schelling v Freud 1994, 12). Grozljivo je tudi vse, »kar je povezano s smrtjo, trupli, pa z vračanjem mrtvih, z duhovi in strahovi« (Freud 1994, 26). Truplo je grozljivo zato, ker vzbuja »dvom o tem, ali je neko navidez živo bitje zares živo, in obratno, ali ni morda nek neživ predmet živ« (Jentsch v Freud 1994, 13). »Problem je prav v vmesni coni, tam, kjer še niso docela mrtvi in kjer se smrt zajeda v življenje« (Dolar v Freud 1994, 77).

Tovrstno občutje pa ni nekaj novega ali proizvod sodobnega časa. Kljub prevladujočemu mnenju, da je bila posmrtna fotografija včasih splošno sprejeta, je nekaterim posameznikom že v začetku vzbujala negativna čustva. Fotograf George Bradforde je leta 1882 v eseju *The Grave Subject* zapisal:

Ne razumem, kako lahko sorodniki prenesejo pogled na takšne fotografije, razen če gojijo posebno ljubezen do grozljivih prizorov. Osebnost ne vidim nobene potrebe po fotografiranju umrlih. Če so preminuli bili resnično ljubljani, potem nič ne more izbrisati njihovih podob iz spomina. Le ta ne potrebuje hladne fotografije, ki prikazuje zadnjo, mrkobno stopnjo človečnosti, da bi se spomnil pokojnikovih obraznih potez. Pravzaprav bi takšna fotografija imela ravno nasproten učinek – spomin na prijazen nasmešek bi sčasoma nadomestila podoba krute grimase (v Bown 2009, 8).

Kakšne so reakcije na posmrtne fotografije danes, je med drugimi mogoče videti iz komentarjev na najrazličnejših internetnih straneh in blogih, povezanih s tovrstno tematiko, kot npr. thanatos.net, theburnsarchive.blogspot.com ipd. Susan Bruce (2005) med najbolj negativnimi odzivi izpostavi komentar enega od obiskovalcev spletne strani thanatos.net na posmrtno fotografijo dečka, ki ima odprte oči (fotografija Maynarda Gatesa, ki je pri 8-ih letih umrl za zlatenico). Fotografija nazorno prikazuje eno od lastnosti posmrtnih fotografij, ki se navezuje na že večkrat omenjeno prehodno liminalno stanje (glej poglavje 2.1.4 Pogrebni običaji), ki pa je v tem primeru nejasno. Na omenjeni fotografiji se tako dečkovo telo kot tudi opazovalec nahajata na istem prehodu – eden na notranji strani s pogledom navzven, drugi na zunanji strani s pogledom navznoter. Strašljiva je prav postavitev opazovalca in opazovanega objekta v isto liminalno stanje (Bruce 2005, 32). Mrtvi namreč vrača pogled, kar sproži dvom, ne le ali je mrtvi nemara živ, ampak kdo koga gleda, in če se navežem na razumevanje fotografije kot orodja prilaščanja, kdo poseduje oz. komu pripada to mrtvo telo. »Fotografiranje pomeni prilastitev fotografiranega, pomeni navezati s svetom razmerje, ki ga občutimo kot vednost – torej kot moč, oblast« (Sontag 2001, 8). Pogled nazaj lahko v gledalcu izzove občutek, da je opazovan, kar mu jemlje kontrolo in zmanjšuje užitek ob gledanju. Pri gledanju fotografij na splošno je namreč vedno prisotna dobršna mera voajerizma. Lahko ga spremljata občutek krivde ali sramu, ki sta usmerjena k temu, kar gledamo, zato nas lahko fotografija, na njej prikazana vsebina ali celo fotograf, ki jo je posnel, vznemirijo ali vznejevoljijo. »Jeza ob fotografskih prezentacijah in protestiranje proti njim nakazuje, da lahko reprezentacija poseže v posameznikovo vero v resničnost« (Bate 2012, 75).

Možna pa je tudi popolnoma druga razlaga. Truplo na fotografiji lahko deluje kot naš fantazmatski dvojnik, ki nam je podoben, istočasno pa je ultimativni drugi. Kot že rečeno, sam akt gledanja v gledalcu vzbuja vizualni užitek (skopofilija). Pogled, ki ga bo subjekt prevzel ob gledanju fotografij, ponuja identifikacijo subjekta s pozicijo fotografskega aparata. Pogled s te pozicije se bo izmenjeval med voajerizmom in narcizmom (med identifikacijo in objektivizacijo).⁵⁴ V prvem primeru bo subjektiviziral drugega – kot objekt v radovednem in nadzorovanem okolju, v katerem je gledanje ločeno od možnosti biti viden. V drugem primeru pa se bo identificiral tako s pozicijo fotoaparata kot z upodobljenim subjektom – ta identifikacija je selektivno prisvajanje določenih atributov, ki naj bi pripadali radikalno drugemu in je stvar fantazije (Burgin 1982, 187–190). Posmrtna fotografija lahko služi kot vir fantazmatske identifikacije z mrtvo osebo, tj. predstavljati si sebe na mestu umrle osebe in videti nemogoči pogled, Lacanovo iluzijo zavesti – »se vidi, da se vidi« (Lacan 1996), torej videti lastno smrt. Pri tem pa je prisoten tudi svojevrsten užitek, kajti gledalec istočasno z radostjo spoznava, da je oseba na fotografiji mrtva, on pa vendarle živi. Možen je celo katarzičen učinek tovrstnih fotografij. Edmund Burke, ki je Kantovo sublimno povezal s samoohranitvijo, je mnenja, da kadar sta nevarnost in bolečina, ki nas opozarjata na neizogibnost smrti, odmaknjeni ali na kak drug način preoblikovani, lahko postaneta vir vzvišene radosti. »Karkoli je na kakršenkoli način primerno, da zbudi idejo bolečine ali nevarnosti, torej tisto, kar je na kakršenkoli način strašno ali je povezano z grozljivimi predmeti ali deluje na način, ki je analogen grozi, je izvor sublimnega; potemtakem proizvaja najmočnejše čustvo, ki ga je naš duh sposoben čutiti (v Kreft 1994, 196). To čustvo lahko izzove tudi fotografija.

V tem kontekstu lahko razumemo tudi Barthesovo izjavo, da s fotografijo vstopamo v »plitko smrt« (Barthes 1992, 80) in v njej najdemo razlog, zakaj so se ljudje skozi celotno zgodovino fotografije upodabljali, kot da so mrtvi. Med ene najzgodnejših lažnih posmrtnih fotografij, na katerih živi izgledajo mrtvi, sodi avtoportret Hyppolita Bayarda, ki se je upodobil v vlogi

⁵⁴ Freud je skopofilijo (tj. užitek ob gledanju) razlagal v okviru subjektivitete, ki se oblikuje v zgodnjem otroštvu. Psihološko investicijo v gledanje najprej prepozna v voajeristični dejavnosti otrok, ki uživajo ob gledanju oseb ali podob drugih teles. Kadar se ti drugi ne zavedajo, da so opazovani, in ne vračajo pogleda, je ta užitek voajerističen. V polimorfni perverziji otroci prevzamejo aktivne in pasivne vloge, ki jih po želji zamenjujejo – gibljejo se med ekshibicionizmom in voajerizmom. V ekstremni obliki lahko voajerizem postane obsesivna seksualna praksa. Razumemo ga namreč kot način gledanja, ki se povezuje z izvajanjem moči, v katerem telo postane spektakel za užitek drugega in deli svet na tiste, ki gledajo (aktivni, moški), in tiste, katere se gleda (pasivni, ženske). Lacan Freudovo dvojno inskripcijo fizičnega življenja v pogled identificira kot esencialno avtoerotično, narcistično, enači jo s trenutkom zrcalnega stadija – trenutek identifikacije sebe in s seboj in istočasno kot pogled, ki je del zunanjega seksualnega gona, ki objektivizira drugega. Ta dva pogleda pa se lahko združita (Burgin 1982, 187–188).

utopljenca, na hrbni strani fotografije pa zapisal, kako je prišlo do te domnevne smrti.⁵⁵ Drug primer je fotografija Sarah Bernhardt iz okoli leta 1870, na kateri se je igralka dala upodobiti v krsti, posnemajoč stilistične konvencije posmrtnih fotografij (Burns 2002, plošča 109). Prav tako so se kot mrtveci portretirali mnogi nadrealisti, npr. Man Ray, André Breton, Paul Éluard in Jean Cocteau (Barthes 1992).

Barthes, Berger in Sontagova se strinjajo, da fotografijo najprej presojamo v estetskem, šele potem v političnem, kulturnem, kritičnem ali drugačnem smislu. »Zdi se, da je estetska distanca vgrajena v samo doživetje gledanja fotografij – če že ne takoj, pa vsaj z minevanjem časa« (Sontag 2001, 25). Sontagova meni, da vsaka fotografija neizogibno vabi k estetskemu odnosu do upodobljenega, saj je težnja fotografije k estetiziranju tako močna, da tudi morebitno bolečino, ki jo prikazuje, istočasno nevtralizira (Sontag 2001, 105). Tudi naša pričakovanja o izgledu smrti so tako predvsem estetsko, ne izkustveno pogojena. Konvencije reprezentacije iz slikarstva, gledališča, filmov in televizije vplivajo na to, kako je smrt prikazana na fotografijah, in oblikujejo pričakovanja o tem, kako naj bi smrt izgledala v resničnem življenju (Berger 1980).

Estetske sodbe pa nikoli niso nekaj nevtralnega. V njih je implicitno že navzoča navezava na ta ali oni koncept, najpogosteje na koncepta dobrega in slabega, ne glede kako ju je estetika v zgodovini uporabljala (če govorimo o estetiki grdega ali estetiki lepega). Ni nezanemarljivo, da se določene posmrtnih fotografije presojajo kot lepe, posebno če gre za posmrtnih portrete dojenčkov, otrok ali mladih oseb. Dana oznaka se neposredno povezuje s pojmovanji dobre in slabe smrti. Čeprav je mladega človeka ali otroka doletela slaba smrt, pa je na fotografiji vendarle prikazano mlado, vitalno, lepo telo, ki v sodobni zahodni družbi predstavlja ideal (življenja), ki ga je potrebno ohranjati tudi po smrti. Kaj se presoja kot lepo, so družbene konvencije, ki se jih je potrebno naučiti.

⁵⁵ Hyppolitu Bayardu je še pred Daguerrejem uspelo odkriti izvirni postopek ustvarjanja neposrednih pozitivov. Ker pa se je francoska akademija znanosti v tem času že zavezala daguerreizmu, Bayard nikoli ni bil deležen priznanj in zaslug kot neodvisni izumitelj fotografije. Tri fotografije iz leta 1840, ki so danes znane pod istim naslovom *Utopljenec*, je ustvaril z namenom kritike situacije, v kateri se je znašel. Utopljenca je mogoče razumeti na več načinov. Beremo ga lahko kot šalo na račun prevladujočega splošnega romantičnega okusa ter njegovega zanimanja za podobe smrti, vključno s samomori, brodolomi in utopitvami. Njegova poza naj bi bistroumno parodirala slavno *Maratovo smrt* (1793) slikarja Jaques-Louisa Davida. Šala opozarja na prevaro fotografije, ki je zgolj iluzija resničnosti podobe, ki jo gledamo. Pri tem besedilo na hrbtni strani fotografije preišljeno spodkopava verodostojnost fotografske podobe in vzbuja dvome v domnevno razlikovanje med dobesednim in figurativnim (Batchen 2010, 237–249).

Otrok primarno nima občutka, kaj je smrt. Najprej ima težave med razlikovanjem živega in neživega. Zanj so vse stvari, ki se gibljejo, žive, vse, ki mirujejo pa mrtve. Med socializacijo otrok doživlja dogodke, preko katerih se nauči razlikovati med živim in mrtvim, še vedno pa ima težave z dojemanjem smrti kot nečesa dokončnega in nepovratnega. Do otrokovega devetega leta interpretacije smrti ostajajo magične, fantastične in nerealistične. Smrt lahko vidi kot nesrečo, bolezen ali nasilje, ki pa ni neizogibno in jo je moč spremeniti. Domneva, da je stvari, ki so mrtve, z ustrežno manipulacijo mogoče ponovno oživetiti na isti način, kot se oseba prebudi iz spanca. Ideja, da je mrtve tako ali drugače mogoče ponovno oživetiti, je pravzaprav otroški pogled na smrt (Fisher 2009, 8–9).

»Videti smrt kot lepo« je veljalo že v viktorijanski dobi, še preden je fraza »Umri mlad, da boš lepo truplo.« postala popularna. V ozadju tega prepričanja koreninini še eno (romantično) prepričanje, da je sposobnost videti svoje ljubljene kot lepe tudi po smrti dokaz, da je ljubezen močnejša od smrti (Bown 2009, 15–17). V tem kontekstu tako ni presenetljivo, da so danes posmrtna fotografija otrok bolj sprejemljive kot posmrtna fotografija npr. starih ljudi.

Če posmrtna fotografija lahko veljajo za lepe, so objekti estetskega motrenja, ki lahko prinaša svojevrsten užitek, istočasno pa si jih lahko še lastimo in ob njih fantaziramo, vsemu temu dodamo še seksualni impulz, pa se znajdemo v mračnem polju patologije. Erotizirano truplo v ikonografiji zahoda ni nič novega, saj so umetniki od nekdanj prikazovali svoje mrtve kot seksualno privlačne. Eros in Tanatos sta v celotnem 18. stoletju predstavljala subjekt fascinacije tako v umetnosti kot v literaturi. V 19. in 20. stoletju se združita v erotični privlačnosti trupla, s čimer so se tako ali drugače precej ukvarjali npr. Walter Benjamin s spolno privlačnostjo anorganskega in Georges Bataille z negativno izkušnjo erotike. Ob tem se skorajda nikoli ne pozabi omeniti, da Francozi orgazem imenujejo mala smrt (*la petit mort*). Reprezentacija lepe ženske, ki je »varno« mrtva, je ob koncu 19. stoletja slikarjem pomenila najljubši način upodabljanja transcendentne duhovne vrednote pasivne ženske žrtve (npr. predrafaeliti) (Dijkstra v Ruby 1995, 36).

Danes smrt ni samo zamenjala poprejšnjega tabuja spolnosti, temveč se je z njim združila (Foltn 2008). V sodobni družbi se namreč meje med sprejemljivimi odnosi med živimi in mrtvimi premikajo in mnogi produkti popularne kulture kažejo na to, da obstaja javnost z

nekrofilno usmeritvijo (o tem v drugačnem kontekstu govori tudi Gregorčič 1999, 176),⁵⁶ takšno, ki jo po Frommu »privlači in očara vse, kar ni živo, kar je mrtvo: trupla, gniloba, blato, umazanija. Nekrofiliki so ljudje, ki radi govorijo o bolezni, o pogrebi, o smrti. Kar ožive, ko lahko govorijo o smrti« (Fromm 1987, 29). Pri tem je pornografija trupel (*corps porn*) zgolj ekstremen primer. Pornografiji in pornografiji trupel je skupno to, da obe izkoriščata mlado, lepo in golo telo. Obe se zanašata na natančno preiskovanje telesa, ki ga predstavljata kot škandalozen pogled. Obe uživata ob pogledu na telesne tekočine in pri obeh so odsotna kakršna koli čustva – ljubezen pri pornografiji, žalost, sočutje in refleksija življenja pa pri pornografiji trupel (Foltyn 2008, 166–167).

V večini primerov bi lahko govorili o voajeristični fascinaciji s truplom, kjer gledalec razlikuje med grozljivim v fikciji (domišljijo) in doživetim Freudovim grozljivim. Danes zabava premika meje sprejemljivih kontaktov med živimi in mrtvimi. Mainstream zabavništvo ponuja izpolnitev temačnih fantazij, v katerih se prepletajo smrt, seksualnost in nasilje ne le v trdi pornografiji in ekstremno nasilnih filmih, temveč tudi v oglaševanju, umetnosti in televizijskih serijah (Foltyn 2008). »Grozljiv kadaver je nova zvezda popularne kulture« (Foltyn 2008, 154). V teh prikazih se dejstva in fikcija prepletajo, trupla »igrajo« igralci in modeli ali nadomeščajo lutke. Mrtvo telo je tako postalo predvsem lahkotno prikazana informacija (*infotainment*), kar ima za posledico to, da nekatera simulirana trupla doživljamo kot živa, prava trupla pa kot simulacije (Foltyn 2008, 155). Po drugi strani pa je vzpon te nove zvezde mogoče razumeti tudi kot potrebo, da se truplu vrne mesto, ki mu je bilo vzeto v sodobnih pogrebnih ritualih. »Medtem ko družba truplo še vedno odriva na mejna področja socialne izkustvenosti, je truplo v umetnosti in literaturi moderne povsod navzoče [...] Smisel nekrofilije, ki se v moderni umetnosti včasih stopnjuje do nevzdržnosti, ni v ničemer drugem kot v tem, da ponovno priključuje, kar je mrtvo in izključeno iz družbenega življenja« (Bischof 1992, 75).

⁵⁶ Fromm s pojmom nekrofiliki označi tiste, ki ljubijo smrt, za razliko od tistih, ki ljubijo življenje (biofiliki). Pri večini ljudi obstajajo tako eni in drugi nagibi, ki so v različnih medsebojnih razmerjih. V ekstremnih primerih poznamo tudi posameznike, ki so popolnoma predani smrti (te označi za blazne) ali popolnoma predani življenju (ti so po njegovem mnenju dosegli najvišji cilj, ki ga je človek zmožen) (Fromm 1987, 28). V psihiatriji in psihopatologiji pojem nekrofilija označuje tiste vrste ekstremno deviantno spolno motnjo, pri kateri oseba čuti seksualno vzburljenje in zadovoljstvo ob človeškem truplu.

4.3 Od posmrtnih portretov k pogrebni fotografiji – spremembe odnosa do smrti

Premik od posmrtnih portretov k pogrebni fotografiji je najbolj opazen po 2. svetovni vojni in nakazuje (tudi vizualno) spreminjanje odnosa do smrti v širši družbi. Sprememba prevladujočega načina upodabljanja umrlih je bila posledica različnih prepletajočih se družbenih dejavnikov z zametki v 18. stoletju, ki so postali opaznejši konec 19. in v začetku 20. stoletja tako na svetovnem kot lokalnem nivoju.

Med drugimi sta v svojih delih na spreminjajoč se odnos do smrti v zahodnih družbah 20. stoletja opozorila dva danes največkrat citirana avtorja. Geoffrey Gorer (1955) je smrt označil za veliki tabu novega tisočletja, ki je v vsakdanjem življenju zamenjal nekdanji tabu spolnosti. Z izrazom pornografija smrti je pokazal predvsem na nerealistično prikazovanje smrti in umiranja, prisotnega v večini produktov popularne kulture. Phillipe Ariès (1974) pa je pri pregledu evropske zgodovine ugotavljal, da v primerjavi s preteklimi obdobji današnji odnos do smrti zaznamujejo predvsem občutki strahu in sramu. Sodobne družbe so smrt odstranile iz doma v bolnišnice in jo tako skrile pred skupnostjo, saj so se nezmožne soočiti z neizpodbitnim dejstvom smrti (Ariès 1982).

Gorer and Ariès sta mnenja, da je smrt neizogibno problematična, saj je skupaj s seksualnostjo tisto področje, na katerem narava ogroža kulturo. Zato mora biti ukročena (Ariès 1982), kar so družbe tradicionalno delale preko religije in rituala. Sčasoma pa so naraščujoči individualizem, romanticizem in sekularizem začeli spodkopavati rituale in modernemu posamezniku odvzeli možnost soočanja s smrtjo preko rituala oz. je ta postal nepotreben (Walter 1993, 35).

V 19. stoletju ljudje niso imeli druge izbire kot soočiti se s smrtjo. Zaradi revščine, bolezni, pomanjkanja higijene in nezadostne zdravstvene nege, posledično pa višje stopnje umrljivosti (predvsem dojenčkov in otrok) so ljudje pogosto doživljali smrt v krogu svoje družine. Ljudje so bili bližje smrti, saj so bili intimneje vpeti v proces umiranja. Sorodniki in prijatelji so skrbeli za umirajočega, kasneje pa tudi za pokojnikovo truplo (umivanje), pogreb, pokop in nudili podporo žalujočim tudi po pokopu. Tako se je žalovanje začelo še pred dejansko smrtjo in ker ni bilo na razpolago profesionalne pomoči, so bili ljudje čustveno bolj vpleteni v proces žalovanja (Hilliker 2006; Linkman 2011). V tehnološko razvitih družbah pa so to delo

prevzeli pogrebna industrija in agencije in tako zmanjšali čas, ki ga posamezniki posvečajo izgubi člana družine ali skupnosti (Auger 2007, 163).

V 19. stoletju se je med drugim spremenila tudi demografska struktura prebivalstva. Preden je zaradi moderne medicine in javnega zdravstvenega sistema drastično upadla smrtnost prebivalstva, je večina odraslih umrlo v svojih najboljših letih. Za družine, ki so bile odvisne od njih, je to pomenilo socialni, ekonomski in psihološki udarec. V tem kontekstu so vera v posmrtno življenje, postavljanje mrtvaškega odra ter drugi pogrebni in žalni rituali žalujočim prinašali uteho, hkrati pa so jim omogočili, da so preuredili in/ali utrdili njihove vloge in odnose med njimi. Danes pa večina odraslih umre v visoki starosti, z odraslimi in od njih neodvisnimi potomci, ki imajo svoje družine. Zato po vseh pogrebnih in žalnih ritualih tudi ni več potrebe, saj je izguba starega človeka pričakovana, njegova smrt pa ne pomeni več takšnega udarca za svojce (Blauner v Walter 1993, 37–38). Zato pa smrt mlajše osebe v modernem svetu predstavlja toliko večji udarec. Ker je smrt v krogu družine dandanes redkejša in ker starejši ljudje, ko umrejo, nimajo širokega kroga poznanstev, si žalosti ob izgubi ne deli več cela skupnost, ampak samo določeni posamezniki, ki pa so kot žalujoči izolirani od širše skupnosti. Prav zaradi potrebe po deljenju izkušnje izgube iščejo profesionalno pomoč (psihiatra, terapevta ipd.) ali se vključujejo v društva in organizacije, ki združujejo ljudi, ki si delijo podobno izkušnjo (žalujoči starši, otroci, vdovci ipd.) (Walter 1993, 38–39). Mnogo ritualov, ki so se izvajali pred smrtjo in po njej, je danes nadomestilo standardizirano delo zaposlenih v bolnišnicah, domovih za upokojence in mrtvašnicah. Če je bila včasih naloga duhovnika duhovna tolažba umirajočemu, pa je danes naloga zdravnika ohranjanje njegovega zdravja in življenja (včasih za vsako ceno) (Ariès 1982).

Odnos do smrti sta spremenili tudi obe vojni, ki sta ljudi prisilili, da so zavrgli prejšnji konvencionalni odnos do smrti. Freud je šest mesecev po izbruhu 1. svetovne vojne v eseju *Aktualna razmišljanja o vojni in smrti* zapisal: »Smrti zdaj ni več mogoče zanikati; vanjo smo prisiljeni verjeti« (Freud 2007, 229). Problem pa se je pojavil, ker v poznanem odnosu do smrti ni bilo več mogoče vztrajati, novega pa še niso iznašli (Freud 2007, 230). Ideje in verovanja o jazu oz. sebstvu so se začele temeljno spreminjati. Ko je bila leta 1870 prvič predstavljena kremacija kot alternativa pokopu, so se začele razprave o spiritualni naravi jaza oz. sebstva. Fizično telo je za nekatere postalo izpraznjena posoda za enkratno uporabo in nepomembna v primerjavi z dušo (Linkman 2011, 68–69). Večina ljudi v sodobnem času je ustvarila svoje hibridne predstave o tem, kaj se zgodi po smrti. Krščanstvo npr. ne pozna

koncepta reinkarnacije, kljub temu pa mnogi kristjani verjamejo, da se mrtvi vračajo v drugi obliki kot npr. duhovi. Posebno new age gibanje je ustvarilo eklekticizem različnih eshatologij in jih združilo v izpopolnjevanju in razvijanju resničnega sebstva, ki ga smrt ne more uničiti (Cobb 2009, 40). Žalujejo so tako postopoma nehali častiti truplo in svojo pozornost preusmerili na večnega duha preminulega. Telesni ostanki niso bili več v rokah družinskih članov in svojcev, od doma so se preselili v pogrebne zavode. Posledično je izkazovanje spoštovanja umrlemu na domu zamrlo. Dokončno se je uveljavila delitev življenjskega prostora med živimi in mrtvimi. Ko je medicina leta 1880 razkrila prelomno odkritje o izvoru bolezni, je teorija o bakterijah in črvih zamajala vero o smrti kot božji volji. Napredek v medicini, znanosti, večja stopnja higiene in kontrolirana prehrana so prinesli manjšo stopnjo umrljivosti in podaljšali pričakovano življenjsko dobo. Bolnišnice so postopoma postale sprejemljiv prostor za bolne in umirajoče ter prostor smrti (Linkman 2011, 68–69).

Novе oblike obredov in ritualov, kot so npr. kremiranje, kiberspomeniki in diamantni pogreb, prinašajo nove procese v načinu izvedbe pogrebnih ritualov kot tudi v načinu sprejemanja izgube. V njih se prepletajo elementi (de)personalizacije, (ne)formalnosti, (aktivne/pasivne) participacije, sekularizacije, inkluzivnosti/ekskluzivnosti, ritualizacije/deritualizacije in (de)teritorializacije. Personalizirani pogrebi, ki si jih lahko posameznik pripravi tudi vnaprej in pri katerih je mogoče upoštevati najrazličnejše želje, predstavljajo upor proti formalnim, rutinskim, standardiziranim pogrebom in s tem družbi. Istočasno pa so znak osebne individualizacije, za katero se izkaže, da je način, kako se jo ohranja po smrti, (spet) prenosorazmeren s količino denarja, ki ga premore umrli ali njegova družina. Pogrebi se tako lahko odvijajo na posvetnih lokacijah, v odsotnosti duhovščine, verske liturgije in simbolov. Če se je včasih pogreba udeležila ožja in širša družina, sosedi in vaščani, ki so umrlega poznali, danes pogrebu prisostvujejo ljudje, ki nimajo neposredne povezave z njim, npr. sodelavci in kolegi žalujočih. Zaradi družbene in geografske mobilnosti lahko tisti, ki prisostvujejo pogrebu, prihajajo iz različnih verskih, rasnih, etničnih ozadij (Gregorčič 1998, 174–176).

Tudi v življenju in zavesti slovenskega prebivalstva je bila smrt pogosto prisotna. Otroška umrljivost je bila zelo visoka, morale so nalezljive bolezni – kuga se je občasno pojavljala do 18. stoletja, tifus in krvava driska sta bila prav tako smrtna, v 19. stoletju pa je bila poleg črnih koz in tuberkuloze razširjena tudi kolera. Ob večinoma težkem fizičnem delu in drugih

opravilih so se ljudje dostikrat smrtno ponesrečili. Redkeje pa so ljudje videvali nasilne smrti, ki so se zaradi grozljivosti še bolj vtisnile v spomin (npr. javna obešanja in telesna kaznovanja). Videz mrtvega je tako sodil v izkustvo celotnega prebivalstva, saj so ga največkrat videvali na párah. Izpostavljanje mrtvih na mrtvaškem odru je bilo v navadi vsaj od poznega srednjega veka naprej, prav tako tudi nočno bedenje – oboje je bilo pri nas v navadi do konca druge svetovne vojne, ponekod pa še do konca 20. stoletja (Makarovič 1995, 198–201).

Prisotnost smrti je utrjevala tudi religija, saj naj bi bilo zemeljsko življenje priprava za večno življenje v onostranstvu. Smrt je pomenila konec tuzemskega življenja in prehod v onostranstvo; prisotni so se od umirajočega poslovili, mu omogočili krščansko smrt in mu lajšali zadnje trenutke. Nenadne smrti, pri katerih se posameznik ni mogel posloviti od bližnjih in se pripraviti na smrt, so veljale za hudo nesrečo. Umetnost pobožnega umiranja (*ars moriendi*) je bila vzor, za katerega je skrbela Cerkev vse od poznega srednjega veka. Osrednja misel je bila boj nebes in pekla za dušo umirajočega, ki jo je pri nas bilo zaslediti še v nabožni literaturi 19. stoletja (Makarovič 1995, 198–201). Arhaično doživljanje smrti, ki je verjelo v ciklično izmenjavanje življenja in smrti, se je v krščanstvu spojilo z naukom, ki je vzrok za človeško umrljivost prisodilo izvirnemu grehu, hkrati pa razglasilo zmago slavje življenja nad smrtjo in vernikom ponudilo možnost zveličanja. V nasprotju z arhaičnim naukom je zdaj odnose med svetom živih in svetom mrtvih lahko uravnal samo še božji predstavnik na zemlji. Komunikacije med tema dvema svetovoma Cerkev tudi ni prepovedala, si je pa nad njo pridržala monopol (Verginella 1999, 114). S krščansko vero se je tako razširilo verovanje, da se mora človek vseskozi pripravljati na smrt in jo s strahom pričakovati (Orel 1944, 303).

Pogrebni rituali so družini umrlega in skupnosti omogočali, da prebolita izgubo, istočasno pa uravnavali nadzor nad obupom ali jezo živečih. Včasih žalovanje namreč ni bilo zasebno čustvo, ampak se je odvijalo po ustaljenih vzorcih žalovanja, pri katerih je jok moral biti viden, stok pa slišen. Za tradicionalnega človeka meja med svetovoma živih in mrtvih ni bila nepremostljiva prepreka, zato pa je bilo mrtve potrebno učinkovito izločiti iz skupnosti živih (Verginella 1999, 114).

V 18. stoletju se je začelo med meščanstvom povsod v Evropi širiti novo pojmovanje smrti in življenja, ki je razvrednotilo tradicionalno doživljanje smrti in začelo proslavljati življenje.

Razsvetljenstvo je človeku poleg nadrejenosti naravi pripisalo tudi (razumsko) sposobnost premagovanja strahu in groze pred smrtjo. Razsvetljeni človek naj bi se notranje obvladoval, največjo vrednoto pa mu je pomenilo življenje. Ker je smrt pomenila zanikanje življenja, je morala biti misel nanjo potlačena. Proces žalovanja je bil v meščanskih vrstah potisnjen v zasebno, pretirano žalovanje pa je sčasoma postalo neomikano, pomembno je postajalo predvsem ohranjanje spomina. V meščanskem okolju je odhod mrtvega postal zadeva tistih, ki so mrtvega preživel. Ti so poskrbeli za pogreb, za uglajen pogrebni govor ter obeležitev eksistence mrtvega z nagrobnikom, ki je pričal o ugledu in statusu celotne družine, čedalje bolj pa je postajala pomembna pripadnost narodu. Prvi vplivi meščanske miselnosti se na podeželju začnejo kazati v drugi polovici 19. stoletja, ko pride do pogostejših stikov med podeželjem in urbanim okoljem, večjem vplivu mestne kulture in večji stopnji izobrazbe vaščanov (Verginella 1999, 115–119).

V širšem slovenskem prostoru sta se začela tradicionalno krščansko in razsvetljensko pojmovanje življenja soočati v 50. in 60. letih 19. stoletja, vendar je še do konca 19. stoletja katoliška stran preglasila laično oz. sta oba pogleda sobivala. Na prehodu iz 19. v 20. stoletje pa je v besedilih katoliških piscev že viden vpliv razsvetljenske miselnosti. Katoliška struja je skladno z vizijo krščanskega pojmovanja življenja in smrti poudarjala pomembnost priprave na smrt in snidenja z Bogom ter skrb za vzorno krščansko življenje, ki je edino zagotovilo pred večno peklensko pogubo na drugem svetu. Laiki pa so poudarjali predvsem skrb za uglajeno, zmerno in urejeno življenje ter temu primerno reševanje morebitnih sporov, ki bi jih utegnili sprožiti smrt v družini⁵⁷ (Verginella 1999, 115–119).

V drugi polovici 18. in prvi polovici 19. stoletja, v obdobju temeljnih sprememb celotne kmečke kulture so se razvile tudi regionalno različne pogrebne šege, ki razodevajo močnejši vpliv duhovščine, zgledovanje po meščanskih šegah, naslonitev na lastno tradicijo in ustvarjanje novih izvirnih prvin. Spremembe v odnosu do smrti, ki so se med meščanskim prebivalstvom pojavljale ob koncu 18. stoletja, so imele še do sredine 20. stoletja na kmečko prebivalstvo malenkosten vpliv. Pogrebne šege in navade so se sicer spreminjale, vendar so

⁵⁷ Leta 1899 je Josip Valenčič v bontonskem priročniku *Vzgoja in omika ali izvir sreče* do potankosti opisal žalovalni bonton omikanega človeka. Ta se od umrlega poslavlja uglajeno, brez pretirane ganjenosti, pripročena je spodbnost tako v obleki kot v vedenju. Udeležba pri pogrebnem sprevedu ni več obvezna za vse, pri pokopu pa ob duhovniku nastopa tudi laik, ki je zadolžen za posvetno slovo od umrlega. Nov pomen dobi pogrebna koreografija, godba, paradno pokrivalo na krsti, kolajne in križi ter posvetna znamenja pokojnikovega statusa in ugleda. Pri tem izpostavlja, da naj nagrobne govora ne bi poslušale preveč žalostne ali mehkočutne osebe, slabotne in bolehe ali celo obupane osebe, zlasti sorodne ženske pa naj bi ostale doma v družbi tolažnikov in se ne udeležile pogreba (Valenčič v Verginella 1999, 119).

bile vedno v funkciji potrjevanja in sprejemanja dogodka in njegovih posledic, ki so bile v mikrosocialnem okolju, temelječem na posesti zemlje, zelo pomembne. Prav zato so se takšne kmečke pogrebne šege ohranile do časa med obema vojnama, saj so bile učinkovito sredstvo mikrosocialnega nadzora in stabilnosti (Makarovič 1995, 157). Prevzgoja »neukega« prebivalstva se je začela postopno. Tako so npr. na Tržaškem v začetku 20. stoletja prepovedali varovanje mrtvega, kar so mestni veljaki upravičili s higienskimi vzroki in nujnostjo moralnejšega vedenja. Prepoved pa je pravzaprav bila posledica drugih družbenih nasprotij, ki so se širila povsod na evropskem podeželju. Vse to dogajanje je namreč imelo svoje vzporednice s spremembami in procesi, ki so se sočasno ali nekaj desetletij prej odvijali na tleh katoliške Zahodne Evrope (Verginella 1999, 119).

Pomembnejši zamik v kolektivnem občutju smrti na Slovenskem je proizvedla šele 1. svetovna vojna. Za Slovence, ki v tej vojni niso bili niti zmagovalci niti poraženci, grob neznanega vojaka ni postal oltar domovine, ob katerem bi se živi spominjali padlih in potrjevali svojo zavezanost narodu. Kri v 1. svetovni vojni padlih Slovencev ni imela dovolj prenoviteljske moči, da bi zmogla opogumljati po vojni razkosan narod in mu nakazovati nadaljne poslanstvo« (Verginella 1999, 120). V povojnem slovenskem imaginariju so družbeno in politično relevantnost pridobile šele žrtve nacifašizma. »Smrt partizana je postala epska snov, vredna obeležja in proslavljanja, smrt za narod in novo oblast nezaslužnega državljana pa je bila praviloma zaseben dogodek, pomenljiv kvečjemu za demografsko statistiko« (prav tam).

Po 2. svetovni vojni je komunistična partija uvedla socialistični režim, ki si je prisvojil tudi določene krščanske praznike, njihovo praznovanje pa je zaznamovala partijska ikonografija. Podobno kot je krščanstvo prevzelo določene elemente poganstva, je komunizem prevzel krščanske, kljub temu da je obveljala ločenost Cerkve od države. Krščanski koledar pa je bil močno zasidran v tradiciji, čeprav je skoraj polovica ljudi, ki so praznovali božič, veliko noč in podobne praznike, menila, da gre bolj za družinske kot pa verske praznike. Dan mrtvih (danes dan spomina na mrtve), ki sovpada s krščanskim praznikom vseh svetih, je skupaj z novim letom dobil novo obliko javnega praznovanja, obeleženega s komemoracijami, ki so jih spremljali govori političnih funkcionarjev, citiranje pesmi in igranje godbe na pihala (Makarovič 1995, 314–330). »Na ta dan so se na pokopališčih srečevale in prekrivale civilna, družinska in cerkvena ideologija« (Makarovič 1995, 330).

Vpliv političnih razmer na vernost in odnos do Cerkve v Sloveniji je bil izrazit v obdobju neposredno po 2. svetovni vojni, kasneje pa je moč ideološke indoktrinacije upadla. Ta vpliv se je kazal predvsem v javnem neizkazovanju vernosti, medtem ko so ljudje zasebno še vedno ohranjali katoličanstvo. Za 80. leta je za Slovenijo značilen sekularizacijski trend, ki se je kazal že v 60. in 70. letih in se kaže v širjenju nominalne religioznosti, porastu neortodoksnih oblik religioznosti, individualizaciji ter dinamični pluralizaciji vrednot (Toš 1999, 184). V 80. 20. stoletja so se pri nas pojavila nova religijska gibanja,⁵⁸ kot so npr. Hare Krišna, New Age, transcendentalna meditacija, v številnih časopisih pa so izhajali tedenski horoskopi, članki o jasnovidnosti, obsmrtnih doživetjih, astralnih svetovih ipd. (Makarovič 1995, 339–342). Kljub temu pa se je v raziskavi katoliške religioznosti v Sloveniji leta 1999 pokazalo, da vera in Cerkev tudi v postsocialističnem obdobju za večino Slovencev ostajata pomembna dejavnika posameznikovega življenja in skupnosti predvsem na področju obredov prehoda. Večini ljudi se je tako še vedno zdelo pomembno, da jim v prelomnih življenjskih trenutkih Cerkev nudi svoje obredje prehoda s krstom, cerkveno poroko in cerkvenim pogrebom in da jih Cerkev kot nosilka obredja in praznovanja spremlja v temeljnih življenjskih dogodkih (Potočnik 1999, 105).

4.3.1 Sodobne interpretacije smrti

Danes velja vsesplošno prepričanje, da je smrt postala tabu,⁵⁹ ki ga v isti sapi pod vprašaj postavlja dejstvo, da je z vsakodnevnim medijskim poročanjem smrt v zahodni sodobni družbi še kako prisotna. S tem nasprotjem se smrt pravzaprav šele vzpostavlja kot problematična in postavlja nova vprašanja, kot je opozoril Tony Walter (1993, 34), vključno s tem, ali je smrt res tabu, kakšen tabu je in za koga, kakšne vrste oz. kateri del smrti velja za tabu –lastna smrt ali smrt ljubljene osebe; umiranje kot proces ali smrt kot stanje; ideja neobstoja ali ideja obstoja kot razkrajajočega se trupla. Če se po eni strani brez zadržkov poroča o najrazličnejših nasilnih smrtih, zakaj po drugi strani smrt velja za tabu oz. zakaj toliko truda, da bi se jo prikazalo kot tabu? Različni konteksti oz. okvirji, znotraj katerih se razpravlja o smrti, lahko imajo na smrt različne poglede (npr. pogled zdravnika, duhovnika, žalujočega itd.) in v tem je izkušnja smrti tipično (post)moderna, saj je postala fragmentarna (Walter 1993, 39).

⁵⁸ Za več o novih religijskih gibanjih glej Aleš Črnič (2012): *Na vodnarjevem valu: nova religijska in duhovna gibanja*.

⁵⁹ Tabu je po svoji definiciji nekaj nedotakljivega, bodisi gre za dejanja bodisi osebe, do katerih je potrebno imeti poseben odnos. Tabu je sistem zapovedi in prepovedi, katerih kršitev oz. nespoštovanje ima za posledico mnoge nadnaravne ali zakonsko regulirane kazni (Južnič 1991, 7).

Ker pa je smrt tako v družbi kot v akademskem raziskovanju postala predmet čedalje večjega zanimanja, o smrti kot tabuju ne moremo več govoriti. Kljub temu da smrt ni več prepovedana, pa ostaja skrita. O osebni smrti se v javnosti namreč še vedno ne govori. Problem tako nastane zaradi nasprotja med (družbeno) odsotnostjo in (osebno) prisotnostjo smrti v sodobni družbi (Mellor 1993, 11). V visoki moderni (izraz Anthony Giddensa) morajo posamezniki sami oblikovati svojo identiteto s pomočjo reflektivnih mehanizmov in socio-kulturnih virov, ki so jim dostopni, vendar morajo na koncu sprejeti tudi osebno odgovornost tako do konstrukcije pomenov kot tudi konstrukcijo identitete. Ta privatizacija pomena se nanaša tudi na osmišljanje smrti, ki se znajde v konfliktu, ker družba posamezniku ne nudi mehanizmov, kako se z njo soočiti. To je vidno, npr. ko ljudje na pogrebu ne vedo kaj reči, saj jim predpisani rituali žalovanja niso več na voljo (Mellor 1993, 12–20).

Po drugi strani pa je povezava smrti, kapitalizma in potrošnje v današnjem času dosegla višek, zato se termin industrija smrti, ki se uporablja za pogrebno industrijo, zdi na mestu za označitev odnosa, ki ga sodobna zahodna družba, čedalje bolj pa tudi nezahodni svet goji do smrti (Fisher 2009). »Naša kultura je kultura smrti« (Baudrillard 1993, 127). Kapitalistična družba je razveljavila svojega drugega s tem, ko je smrt postavila kot nasprotje življenju. Življenje kot darilo in sprejetje dela kot nujne oblike družbenega življenja sta vzpostavila dominante odnose moči (Baudrillard 1993). Širjenje in dobičkonosnost pogrebne industrije je »zgolj posledica želje svojcev, da bi šlo to trpljenje, ne glede na ceno, mimo njih. Znebiti se trupla hitro, tiho, nemoteče, komaj opazno, po receptu pogrebne direktorja, brez velikega žalovanja, objokovanja in velikih družinskih ceremonij za pripravo na končni, poslovilni obred« (Gregorčič 1998, 173).

Sodobna družba je javne reprezentacije in ritualizacijo smrti prepustila medicini in medijem (Walter 1993, 39). Pa tudi popularni kulturi. Našteta področja sooblikujejo pojmovanja smrti, ki se konkretizirajo skozi obravnavo trupla. Vsako od teh področij prikazuje življenje, torej živo telo, v nasprotju s smrtjo, torej truplom. Pojmovanja se ne izključujejo, ampak se presenetljivo konsistentno in vzajemno podpirajo – smrt v javnem diskurzu sodobne družbe pomeni zgolj začasno stanje, za katerega je samo vprašanje časa, kdaj ga bomo uspeli zaobiti oz. pozdraviti kot vsako drugo bolezen. Če je smrt konceptualizirana, kot da se ji je mogoče izogniti in jo kontrolirati, postane psihološko še bolj oddaljena (Fisher 2009, 7). To pa povzroča neoseben odziv posameznika in krepitev zanikanja smrti ter, kot pravi Laura Hilliker, konstruira našo »smrt zanikajočo kulturno identiteto« (Hilliker 2006, 254).

Mediji vsakodnevno ne le poročajo o smrti, temveč jo tudi nenehno ponavljajo in rekonstruirajo. Smrt prikazujejo selektivno in neosebno in tako konstruirajo njeno popačeno sliko. Starost, bolezen in smrt so pogosto predstavljene negativno v nasprotju z mladostjo, vitalnostjo in življenjem, ki predstavljajo ideale sodobne zahodne družbe. Vsaka družba ima pravila, katere smrti so bolj sprejemljive. »Odločitve, kdaj, koga in kako je dovoljeno gledati, ne odsevajo le politične orientacije medijev, ampak tudi kolektivno identiteto, samopodobo družbe in njeno razumevanje lastne umeščenosti v svetovna dogajanja« (Tomanić 2008, 44). Ta pravila se nanašajo na to, kako npr. v dnevnih poročilih in novicah po eni strani prikazujejo smrt pripadnikov drugih kultur in po drugi strani kako smrt določenih posameznikov iste kulture (npr. slavnih). Verjetnost, da bodo pri poročanju o vojni, naravni katastrofi ali nesreči, ki se je zgodila izven matične države, prikazana dejanska trupla, je večja, kot pa če gre za dogodek, ki se je zgodil na domačih tleh (posebno če je namen izpostaviti razliko med »njimi« in »nami«).

Prav tako je velika verjetnost, da bo truplo prikazano v primeru smrti slavne osebe. Na splošno je življenju slavnih ljudi in njihovem izgledu posvečeno veliko pozornosti, zato je pomembno biti obveščen tudi o njihovem izgledu po smrti. Javno objavljene posmrtno fotografije Stalina, Che Guevare, Marilyn Monroe, Elvisa Presleya, Jamesa Browna do že omenjenega papeža Janeza Pavla II predstavljajo zgolj nekaj primerov. Tedne po smrti Anne Nicole Smith se je po tem, ko je po spletu zaokrožila njena posmrtna fotografija, na spletu pojavil blog z naslovom »fantasies never die«, na katerem so obiskovalci razpravljali o tem, ali je zdaj, ko je mrtva, še sprejemljivo masturbirati z mislijo nanjo (Foltyn 2008, 168). Večjo novičarsko vrednost imajo tudi posmrtno fotografije pripadnikov etničnih ali verskih manjšin, npr. Afroameričanov v ZDA. Te pogosto služijo temu, da vzbujajo sočutje, vendar istočasno vzpostavljajo razdaljo in ohranjajo mit črnškega matriarhata. V mitu osrednja vloga pripada žalujoči materi ne glede na to, ali je oče dejansko odsoten ali ne, in nosi konotacije »tipične« razbite oz. nepopolne družine za razliko od srečne, enotne in popolne družine belcev (McDowell 1999, 155–170).

Znanost in medicina s pomočjo tehnologij danes posamezniku omogočata, da živi dlje. Smrt je v sistemu, ki zdravi, znak neuspeha. Obljube znanosti in vera v tehnologijo sta v marsičem prevzeli mesto različnih verskih prepričanj, ki obljublajo nesmrtnost (krionična zamrznitev, kloniranje, transplantacije ipd.). Glavno načelo tega novega verskega gibanja pa ni več zakon karme ali dobrih/slabih del v življenju, temveč količina denarja, ki ga lahko oseba potroši, da

postane nesmrtna (Shaw 2009). V medicini je truplo vir (psevdo)znanstvenega (v)pogleda. Išče se vzroke, zakaj je postalo truplo, pregleduje se ga, meri, secira, vse za to, da bi s pomočjo teh ugotovitev omogočali kvalitetnejše življenje živim. Tovrsten pogled na truplo prevzemajo tudi popularne serije, kot so *Na kraju zločina (CSI: Crime Scene Investigation)*, *Pod lupo pravice (Cold Case)*, *Dexter* ipd. Raziskovalci v serijah uporabljajo sofisticirano tehnologijo, ki jim omogoča vpogled v telo, obdukcije pa ponujajo erotiziran pogled na truplo. Truplo pomeni ključ do rešitve najrazličnejših zločinov (smrt je vedno tako ali drugače povzročena), saj vsebuje DNK, ki je postal magična formula in odgovor na vse. »Znanstveni« pogled se pogosto staplja z erotiziranim pogledom na truplo, kar se kaže v tem, da se smrt v mnogih primerih izkaže kot posledica nekonvencionalnih spolnih praks in spolnih nagnjenj kot npr. sadomazohizma, avtoerotične zadušitve, fetišizma ipd. (Foltyn 2008, 162–168). Smrt tematizirajo še nepreštevne serije z nadnaravno tematiko kot npr. *Prava kri (True Blood)*, *Vampirski dnevnik (Vampire Diaries)*, *Nadnaravno (Supernatural)* ipd., v katerih nastopajo vampirji, volkodlaki, duhovi in druga nadnaravna, predvsem pa neumrljiva bitja, ki jih smrt nikoli resnično ne doleti, cena za to pa je samo njihova človeška duša (čeprav ravno po njej še vedno hrepenijo). »V fikciji najdemo tisto mnogoterost življenja, ki jo potrebujemo. Umremo z junakom, s katerim smo se identificirali, pa vendar ga preživimo in smo pripravljeni prav tako brez škode prihodnjic umreti s kakim drugim junakom« (Freud 2007, 229).

Mrtvo telo postaja prostor sodobne tehno utopije, v katerega se projicirajo fantazije o popolni kontroli (nad telesom), večni mladosti in dolgoživosti (Shaw 2009, 253). Eno od možnosti, ki omogoča popolno kontrolo nad telesom in preprečuje kakršen koli izbruh bolezni ali organski razpad, je prineslo balzamiranje. Z njim se je tudi uveljavilo popolnoma novo razumevanje trupla kot posmrtnega subjekta⁶⁰ (Troyer 2007, 23). Balzamiranje je v določenem smislu realizacija brezčasnega človeška trupla, ki se upira organski dekompoziciji in vizualni degradaciji, ki ga je prikazovala posmrtna fotografija. V tem smislu je dejansko pomenila eno od tehnologij, ki je sooblikovala pogled na truplo, posredovano preko tehnologije (Troyer 2007). Podobno kot pri drugih tehnologijah merjenja je namen realistične fotografije, da določi meje, da fiksira določen pogled na svet in upodobi objekt svoje kontemplacije ali želje v materialni obliki. Kljub namenu, da ohrani sprejemljivo socialno identiteto umrlega, je

⁶⁰ Posmrtni subjekt je termin, ki opisuje truplo, ki je bilo s pomočjo ohranitvenih tehnik spremenjeno v posmrtno telo, tj. telo z življenjem po življenju. Pomeni trenutek, ko je ohranjanje trupla postalo ustvarjanje mrtvega telesa, ki izgleda živo (Troyer 2007, 24).

ameriška posmrtna fotografija uveljavila novo perspektivo – spremembo trupla iz znanega v popolnoma drugega (Fernandez 2011, 344–345).

Balzamiranje je tako kot posmrtna fotografija vplivalo ne le na posmrtno stanje trupla, temveč je tudi radikalno spremenilo pogled živih na mrtvo človeško telo, na to, kako so ljudje razumeli posmrtno stanje človeškega telesa nasploh. To je omogočilo nastanek balzamiranega pogleda (*embalmed vision*). Akt gledanja mrtvega trupla se je v 19. stoletju spremenil iz pogleda na nekontrolirano smrt v posredovan pogled. Ko so nekontrolirani posmrtni pogoji postali kontrolirani najprej preko fotografije in kasneje preko ohranitvenih tehnik, je pogled gledalca na mrtvo truplo zapečatil balzamirani pogled, ki je uveljavil novo normo – zdrav izgled mrtvega telesa. Biološke smrti ni več obvladovala narava, ampak tehnologija (Troyer 2007, 34–35). Posmrtna fotografija Bisga človeka⁶¹ iz leta 1902, posneta tri mesece po smrti, ni pomenila intimnega spomina, temveč dokaz premoči. Prikazovala je ultramoderno hipersimulirano človeško telo, ki je izgledalo nenaravno živo. Moderna tehnologija je našla način, kako mehanično obvladovati mrtvo telo (Troyer 2007, 43).

Tehnike ohranjanja mrtvega telesa so tako v nedogled ohranjale mrtvo telo že dobrih 70 let prej, preden so plastinati Guntherja von Hagensa postali razstavni eksponat in svetovna atrakcija, posnetek katere smo si z razstavo *Razkrita telesa (Bodies Revealed)* imeli priložnost ogledati tudi v Sloveniji. Kar nam še manjka, je Pygmalion, ki bi bil tem sodobnim (neprostovoljnim) avtoikonam sposoben vdihniti življenje.

⁶¹ Bisga človek je bilo truplo, balzamirano z bisga tekočino, ki jo je leta 1902 predstavil dr. Carl Lewis Barnes. Etimologijo besede bisga avtor ni pojasnil, je pa ta tekočina pomenila nov način balzamiranja. Fotografija je prikazovala moškega, sedečega v naslonjaču s prekrizanimi nogami in časopisom v roki (Troyer 2007, 42–46).

5 SKLEP

Različne kulturne prakse, ki obkrožajo smrt in izražajo skupinske vrednote in širši odnos do smrti družbe določenega časa in prostora, se odražajo v ritualih in dejanjih, povezanih s smrtjo, ki jih je mogoče opazovati. Posredno nam je opazovanje omogočeno s posmrtnimi fotografijami, katerih vsebinska analiza nam osvetljuje ne le razumevanje konkretnih pojavov odnosa do smrti (obredja in predmetov), temveč tudi zaželeno predstavo o smrti nekega časa in prostora. Fotografija je imela pri nas celo 20. stoletje izjemno pomembno vlogo pri zapisovanju vizualnega spomina na umrlega, ki se je zaključil tudi z njegovo zadnjo podobo, tj. ko je mrtev ležal na mrtvaškem odru (Bogataj 2011). Fotografiranje posmrtnih in pogrebnih fotografij je bila in do danes ostaja razširjena fotografska praksa tudi pri nas. Njen razvoj, uporaba in značilnosti je v marsičem mogoče primerjati z razvojem posmrtnih fotografij v ZDA in drugod po Evropi. V določenih elementih pa ima slovenska posmrtna fotografija tudi svoje posebnosti, ki se kažejo v posameznih stilskih reprezentacijah, predvsem pa v regionalnih variacijah šeg in navad ob smrti.

Posmrtni portreti prikazujejo skrb za pokojnikovo truplo, njegov duševni mir, kot tudi mir svojcev, ki so zagotovili, da je bilo za pogreb ustrezno poskrbljeno (priprava mrtvaškega odra in mize pred njim, oblačenje pokojnika v njegovo najboljšo obleko, obdajanje z različnimi osebnimi in verskimi predmeti). Verski predmeti so pokazatelj, da je krščanski nauk pri nas pomembno sooblikoval pojmovanje smrti, ki se je prepletalo s starejšim, arhaičnim verovanjem v ločitev duše od telesa in njen prehod v svet mrtvih, ki je imel zelo konkretno obliko (podoben je bil svetu živih, zato je imelo telo v njem posebno vlogo). Postavitve mrtvega v položaj, ki močno spominja na spanec, sklenitev rok kot v molitvi ter okrasitev okolice z rožami in žalnimi venci so bili običajni elementi, ki so sestavljali zadnji pogled na mrtvega na mrtvaškem odru. Misel, da je smrt neke vrste spanec in da je ljubljena oseba umrla spokojne smrti, prinaša tolažbo žalujočim, hkrati pa jim pomaga prenesti misel na lastno umrljivost.

Posmrtna fotografija mrtvega človeka za nedoločen čas ohranja v prehodni (liminalni) fazi, ko človek ni več živ, ni pa še mrtev (za to ga moramo pokopati). Tisto, zaradi česar ima posmrtni portret za žalujoče vrednost (in lahko deluje kot fetiš), je, da tudi potem, ko življenje zapusti telo, še vedno potrjuje individualno subjektivnost upodobljenca in njegovo (socialno) identiteto. Tako kot je portret »znak, katerega namen je tako opis posameznika kot zapis

družbene identitete« (Tagg 2005, 37), posmrtna fotografija služi kot zagotovilo, da isto velja tudi po smrti, čeprav vemo, da je/bo truplo na njej sčasoma izginilo. Včasih je namen posmrtnih fotografij, na katerih so poleg umrlega upodobljeni tudi svojci, posneti zadnjo družinsko fotografijo posebno v primeru smrti dojenčkov in otrok. Iz istega razloga se danes tudi pri nas ob prezgodaj umrlih ali mrtvorojenih otrocih vse bolj spodbuja raba posmrtnih fotografij v terapevtske namene kot pomoč pri prebolevanju izgube. Tovrstne fotografije potrjujejo otrokov obstoj in ga umeščajo v družino. Posmrtna fotografija je tako tudi mesto, kjer se kaže ideologija določene dobe. Posmrtni portret prikazuje, kako izgleda dobra, človeka vredna smrt, kaj pomeni družina in kaj pomeni biti ljubljen. Čeprav so posmrtne fotografije povečini posnete za zasebno uporabo in zaradi želje po otipljivem spominu na ljubljeno osebo tudi po smrti, to ne izključuje njenih drugih možnosti rabe: od estetskega motrenja do užitka, od prilaščanja do posedovanja, od fantazije do patologije.

Po 2. svetovni vojni je pri nas opazen najprej premik od posmrtnih portretov k skupinskemu portretu žalujočih z umrlim oz. njegovo krsto in nato k pogrebni fotografiji. S skupinskimi portreti se fokus fotografij začne postopno odmikati od posmrtnih portretov, ki gledalca soočajo z neposrednim prikazom preminulega. Skupinski portret se osredinja na žive, ki obdajajo pokojnika ali njegovo krsto, ter njihovo žalost ob izgubi. Na pogrebnih fotografijah pa podoba umrlega popolnoma zamenjajo podobe predmetov, ki so pokojnika včasih le obdajali, in simbolizirajo njegovo stanje. Če je včasih ideal predstavljala mirna, spokojna smrt in obljuba onstranstva, danes ideal predstavlja nesmrtnost oziroma simbolna smrt, saj se mrtvega telesa ne prikazuje več. O posameznikovi smrti pričajo predmeti, ki jo posredno predstavljajo – krsta ali žara, rože, žalni venci, včasih razpelo, ki so splošno prepoznavni simboli smrti. Serije pogrebnih fotografij se osredotočajo na žive žalujoče, njihove položaje, razmerja in hierarhijo med njimi in bolj kot kdaj prej pričajo o statusu in položaju, ki ga posameznik in/ali njegova družina uživa v družbi. Če je nekdanja za spomin zadostovala ena sama fotografija, je danes vsak posamezen element čedalje krajšega pogrebnega rituala nujno natančno dokumentirati in potem v digitalni obliki shraniti na računalnik. Kolikokrat ljudje dejansko še gledajo te fotografije in kakšni občutki se jim ob njih porajajo, pa je vprašanje, primerno za nadaljno raziskavo.

Prehod od prikazovanja olepšane, vendar naravne smrti posameznika na mrtvaškem odru, k simbolni smrti nakazuje družbene spremembe v splošnem odnosu do smrti, ki ni značilen samo za Slovenijo, ampak za celotno zahodno družbo, čedalje bolj pa tudi za nezahodni svet.

Pri tem pa se je najbolj radikalen obrat v spremembi odnosa do smrti zgodil v zadnjih tridesetih letih. V tem kratkem obdobju smrt ni več tabuizirana, saj je preko medijskega poročanja, medicinske oskrbe in popularne kulture pravzaprav dnevno navzoča. Tudi na sistemski ravni se zdi, da je sodobna družba zadovoljivo rešila problem smrti. Poleg tega je širša javnost s klasičnim posmrtnim portretom tudi danes soočena vsaj na tri načine: preko medijskega poročanja (npr. v primerih smrti slavnih), preko interneta (npr. spletne strani, povezane konkretno s to tematiko ali tematiko izgube in žalovanja za mrtvorojenčki) ali z obiskom muzeja ali galerije (npr. s fotografijami sodobnih avtorskih fotografov). V teh primerih ne moremo govoriti, da praksa posmrtnega portreta ni poznana, vprašanje pa je, koliko se ljudem zdi sprejemljiva znotraj zasebne sfere. Pogosto namreč slišimo, da se v javnosti ne govori o osebni smrti, ki posameznika prizadane na intimni ravni. Morda pa je ta odsotnost posledica nepripravljenosti govoriti o smrti že znotraj družine, ne (še) ob stiku s širšo javnostjo. Morda to zanikanje, ki naj bi izhajalo iz javne sfere, pravzaprav prihaja iz zasebne, od znotraj navzen in ne obratno. Kot se zdi, tudi znotraj družine osebna pripravljenost na soočanje s truplom namreč ni nič večja kot v javnosti, v kolikor ne gre za lahkotno prikazano smrt nekoga drugega.

Zato se zdi logično, da je s tem, ko je bilo truplu vzeto mesto v pogrebnih in drugih ritualih, povezanih s smrtjo, oz. smo ga iz njih izgnali, dobilo svoje mesto drugod – v umetnosti, literaturi, serijah, filmih ipd. Nesprejemanje smrti in dejstvo, kako hitro je naša družba sposobna odstraniti truplo, ne odžene smrti in ne spremeni dejstva, da občutka praznine, ki ostane za preminulim, ni mogoče tako hitro zapolniti. Po drugi strani pa je prav to omogočilo razcvet ne le pogrebne industrije, ampak celotne industrije smrti. Smrt se namreč dobro prodaja. In danes je povsem mogoče, da moje truplo (ali vsaj kakšen njegov del) dobi vodilno vlogo na razstavi sodobne umetnosti ali pa v naslednji epizodi *Dexterja*.

Pri vseh debatah, ki polemizirajo smrt v sodobnem času, pa se zdi, da ena stvar ostaja nespremenjena – smrt jaza ostaja nepredstavljiva, smrt je vedno smrt nekoga drugega, truplo pa je dokaz, da po smrti nekaj vsaj še nekaj časa trmasto vztraja. Morda so te debate zgolj še en primer obsesije, kako priti do dna »neskončni človekovi nečimrnosti« (Pigler v Ruby 1995, 29), zakrinkani pod pretvezo, da govorimo o »uganki smrti« (Belting 2004, 158) in nikoli potešene želje, da bi bili sposobni doživeti in videti nemogoče – svoj lastni zadnji pogled.

6 LITERATURA

1. Ariès, Philippe. 1982. *The Hour of Our Death*. New York: Vintage Books.
2. Auger, Jeanette A. 2007. *Social Perspectives on Death and Dying*. Halifax: Fernwood.
3. Barthes, Roland. 1990. *Retorika Starih, Elementi semiologije*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
4. --- 1992. *Camera lucida, Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
5. Batchen, Geoffrey. 2010. *Goreč od želje: Zasnovanje fotografije*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
6. Bate, David. 2012. *Fotografija: ključni koncepti*. Ljubljana: Membrana (ZSKZ), Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta.
7. Baudrillard, Jean. 1993. *Symbolic exchange and death*. London: Sage.
8. Bell, Philip. 2001. Content analysis of visual images. V *Handbook of Visual Analysis*, ur. Theo van Leeuwen in Carey Jewitt, 10–34. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
9. Berger, John. 1999. *Rabe fotografije*. Ljubljana: *cf.
10. Bertok, Goran. 2008. Ego trip. *Fotografija* 37/38: 10–17.
11. Bischof, Rita. 1992. Kaj vidimo, ko vidimo truplo? *Likovne besede* 21/22: 75.
12. Bogataj, Janez. 2011. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 14. februar; 28. marec.
13. Bown, Nicola. 2009. Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children. *Australasian Journal of Victorian Studies* 14 (2): 8–24.
14. Bradbury, Mary. 1993. Contemporary Representations of "Good" and "Bad" Death. V *Death, Dying & Bereavement*, ur. Donna Dickenson in Malcolm Johnson, 68–71. London, Newbury Park, New Delhi: The Open University: Sage.
15. Burgin, Victor. 1982. Photography, Phantasy, Function. V *Thinking Photography*, ur. Victor Burgin, 177–216. London: Macmillan.
16. Burns, Stanley 1990. *Sleeping Beauty: Memorial photography in America*. Los Angeles, CA: Twelvetrees Press.
17. --- 2002. *Sleeping Beauty II: Grief, Bereavement in Memorial Photography American and European Traditions*. New York: Burns Archive Press.
18. Cobb, Mark. 2009. The Dying Soul: Spiritual Care at the End of Life. V *Death and Dying: A Reader*, ur. Sarah Earle, Carol Komaromy in Caroline Bartholomew, 34–41. Los Angeles: Sage; Milton Keynes: Open University.
19. Črnič, Aleš. 2012. *Na vodnarjevem valu: nova religijska in duhovna gibanja*. Ljubljana: Založba FDV.

20. Dokumentacija oddelka za etnologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.
21. Družinske fotografije Rebeke Toporišič.
22. Družinske fotografije Iztoka Prislana.
23. Ferlež, Jerneja. 2002. *Fotografiranje v Mariboru: 1918–1941*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
24. Fernandez, Ingrid. 2011. The lives of corpses: Narratives of the image in American memorial photography. *Mortality* 16 (4): 343–363.
25. Fisher, Seymour. 2009. Motionless Body. V *Death and Dying: A Reader*, ur. Sarah Earle, Carol Komaromy in Caroline Bartholomew, 7–11. Los Angeles: Sage; Milton Keynes: Open University.
26. Foltyn, Jacque Lynn. 2008. Dead famous and dead sexy: Popular culture, forensics, and the rise of the corpse. *Mortality* 13 (2): 153–173.
27. Freud, Sigmund. 1994. *Das Unheimliche*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
28. --- 2005. *On Murder, Mourning and Melancholia*. London: Penguin Books.
29. --- 2007. *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
30. Fugger Germadnik, Rolanda. 2009. *Odsotnost smehljaja: Celjski poklicni fotografi v 19. in začetku 20. stoletja*. Celje: Pokrajinski muzej.
31. Gorenjski muzej Kranj.
32. Gorer, Geoffrey. 1955: The Pornography of Death. *Encounter* 5: 49–53. Dostopno prek: <http://ross.mayfirst.org/files/Pornography%20of%20Death.pdf>
33. Gregorčič, Marta. 1999. Zmanjkalo je solz: Konceptualizacija fenomena smrti skozi prostorsko-časovno dimenzijo in tradicionalno vs. moderno dihotomijo na primeru pogrebnih obredov. *Etnolog* 9 (1): 163–178. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
34. Hafsteinsson, Baldur Sigurjón. 1999. Post-mortem and Funeral Photography in Iceland. *History of Photography* 23 (1): 49–54.
35. Harvey, John. 2007. *Photography and Spirit*. London: Reaktion Books.
36. Hendrik, Ton. 1989. Fotografija kot metafora. *M'ars* 1 (4): 50–52.
37. Hilliker, Laurel. 2005. Postmortem Photography: Looking at Death is not Deadly. *American Sociological Association 2005 Annual Meeting*: 1–10.
38. --- 2006. Letting Go While Holding On: Postmortem Photography as an Aid in The Grieving Process. *Illness, Crisis & Loss* 14 (3): 245–269.
39. Hrobat, Katja. 2008. Danes mrtvim ne pustimo več umreti. *Žurnal24* 39 (1. november): 16–17.

40. Hudales, Jože. 1999. Smrt in smrtnost v 19. stoletju. V *Množične smrti na Slovenskem*, ur. Stane Granda in Barbara Šatej. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 159–166.
41. Hudelja, Mihaela. 1996. Teoretične (pred)postavke o fotografiji in njena aplikativnost. *Glasnik SED* 36 (2–3): 14–16.
42. Iglič, Aleš. 2006. Ob 130-letnici slovenskega etnologa, antropologa, zgodovinarja in diplomata dr. Nika Zupančiča (1876–1961). *Traditiones* 35 (1): 247–255.
43. *Ilustrirani Slovenec*. 1924.
44. *Ilustrirani Slovenec* 12. 1925.
45. *Ilustrirani Slovenec* 34. 1926.
46. *Ilustrirani Slovenec* 44. 1926.
47. *Ilustrirani Slovenec* 6. 1927.
48. *Ilustrirani Slovenec* 14. 1927.
49. *Ilustrirani Slovenec* 40. 1927.
50. *Ilustrirani Slovenec* 44. 1927.
51. *Ilustrirani Slovenec* 35. 1928.
52. *Ilustrirani Slovenec* 43. 1929.
53. *Ilustrirani Slovenec* 5. 1930.
54. *Ilustrirani Slovenec* 17. 1930.
55. Jernejšek, Jasna. 2012. Posmrtna fotografija – fotografija (po) smrti. *Fotografija* 51/52: 56–65.
56. Južnič, Stane. 1991. *Antropologija smrti*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
57. --- 1998. Človekovo telo med naravo in kulturo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
58. Kadiš, Peter, Jože Balažic in Anton Dolenc. 1999. Tanatologija. V *Mrliškopregledna služba v Republiki Sloveniji*, 89–95. Ljubljana: Medicinska fakulteta.
59. Kreft, Lev. 1994. *Estetika in poslanstvo*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, zbirka Sophia.
60. Kremenšek, Slavko. 1978. *Obča etnologija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta v Ljubljani.
61. Kress, Gunther in Theo van Leeuwen. 1996. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
62. Krippendorff, Klaus. 2005. *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*, 2nd edition. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
63. Lacan, Jacques. 1996. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

64. Lacey, Nick. 1998. *Image and Representation*. New York: Palgrave.
65. Lesy, Michael. 1973. *Wisconsin Death Trip*. New York, London, Toronto, Sydney, Anchland: Anchor Books Doubleday.
66. Linkman, Audrey. 2011. *Photography and Death*. London: Reaktion Books.
67. Ložar–Podlogar, Helena. 1999. Smrt v slovenskih ljudskih šegah in verovanju. V *Tihi pomniki minljivega časa: Drobcji o šegah slovesov in pokopališki kulturi na slovenskem etničnem ozemlju*, ur. Eva Brun in Marjan Remic, 7–29. Ljubljana: Forma 7.
68. Makarovič, Gorazd. 1995. *Slovenci in čas: Odnos do časa kot okvir in sestavina vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Krtina.
69. Makarovič, Marija. 2007. Obleka predela človeka: Oblačilna kultura v kmečkem okolju na severu in jugovzhodu Štajerske od 18. do 20. stoletja. Maribor: Litera.
70. Marien, Mary Warner. 2002. *Photography: A Cultural history*. London: Laurence King Publishing.
71. Marušič, Branko. 1999. *Anton Jerkič: Pozdrav iz ...*, stare razglednice primorskih krajev, 5–11. Nova Gorica: Grafika Soča.
72. McDowell, Deborah E. 1999. Viewing the Remains: A Polemic on Death, Spectacle, and the [Black] Family. V *The Familial Gaze*, ur. Marianne Hirsch, 153–177. Hanover (NH), London: Dartmouth College.
73. Meinwald, Dan. 1990. *Memento mori: Death and photography in 19th century America*. Dostopno prek: http://www.cmp.ucr.edu/exhibitions/memento_mori/ (4. februar 2011).
74. Mellor, Philip A. 1993. Death in high modernity: the contemporary presence and absence of death. V *The sociology of death: theory, culture, practice*, ur. David Clark, 11–30. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers/The Sociological Review.
75. Metz, Christian. 1985. Photography and Fetish. *October* 34: 81–90.
76. *Mladika* 1923 (2): 63.
77. *Moji deklici je nehalo biti srce*. 2010. Dostopno prek: <http://www.bibaleze.si/clanek/rubrika/starsi/resnicna-zgodba-moji-puncki-je-nehalo-biti-srce.html> (11. junij 2013).
78. Mrak, Andrej. 2012. Pripoved o nabrežju Adamiča in Lundra. *MMC RTV SLO, Razglednice preteklosti*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/razglednice-preteklosti/pripoved-o-nabrezju-adamica-in-lundra/292109> (11. junij 2013).
79. *Muzej novejšje zgodovine Slovenije*.
80. *Mystical Rites and Rituals*. 1975. Hong Kong: Octopus Books Limited.

81. Orel, Boris. 1944. Smrt in pogreb. V *Narodopisje Slovencev I*, 303–314. Ljubljana: Narodna tiskarna.
82. Ošljaj, Borut. 2004. *Homo diaphoricus: Uvod v filozofsko antropologijo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo.
83. Parkes, Colin Murrey. 1993. Bereavement as a psychosocial transition: processes of adaptation to change. V *Death, Dying & Bereavement*, ur. Donna Dickenson in Malcolm Johnson, 241–247. London, Newbury Park, New Delhi: The Open University: Sage.
84. Pečenko, Zdravko. 2005. *Fotografija na Slovenskem*, dokumentarno-igrana serija. Ljubljana: RTV Slovenija. (1. oddaja: Pionirji, znanstveniki in prvi obrtniki do leta 1871; 2. oddaja: Obrtniki, ljubitelji in umetniki 1871-1918; 3. oddaja: Zlata doba 1918-1941; 4. oddaja: Fotografija med 2. svetovno vojno 1941-1945; 5. oddaja: Fotografi kot umetniki, umetniki kot fotografi po letu 1945; 6. oddaja: Dokumentaristi, propagandisti in fotoreporterji po letu 1945; 7. oddaja: Različni vidiki, sodobni tokovi po letu 1980).
85. Peirce, Charles Sanders. 2004. *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*. Ljubljana: Krtina.
86. Pettit, Katherine. 2006. Metamorphic Death: Post-Mortem & Spirit Photography in Narrative Cinema. *UBCinephile: The Film Studies Journal of the University of British Columbia* 2: 35–39.
87. *Pokrajinski muzej Celje*.
88. *Pokrajinski muzej Ptuj, OE Ormož*.
89. *Posavski muzej Brežice*.
90. Potočnik, Vinko. 1999. Katoliška cerkev in kristjani v zavesti današnjih Slovencev. V *Podobe o cerkvi in religiji (na Slovenskem v 90-ih)*, ur. Niko Toš, 81–108. Ljubljana: FDV – IDV, Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij.
91. Pultz, John. 1995. *Photography and the Body*. London: Everyman Art Library.
92. Regally, Vladimir. 1934. Fotografiranje misli. *Fotoamater* 3 (9): 200–203.
93. Rose, Gillian. 2005. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
94. Ruby, Jay. 1995. ***Secure the Shadow: Death and Photography in America***. Cambridge, MA: The MIT Press. Dostopno prek: http://astro.temple.edu/~ruby/wava/secure_the_shadow.html/index.htm (28. januar 2011).
95. Sekula, Allan. 1982. On the Inventing of Photographic Meaning. V *Thinking Photography*, ur. Victor Burgin, 84–109. London: Macmillan.

96. Shaw, Debra Benita. 2009. Tehnology, Death and the Cultural Imagination. *Science as Culture* 18 (3): 251 – 260.
97. *Slovenski etnografski muzej*.
98. *Slovenski etnološki slovar*. 2007. Ljubljana: Mladinska knjiga.
99. Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba, zbirka Koda.
100. Sosič, Sarival. 1997. *Avgust Berthold: Fotograf z začetka stoletja*. Ljubljana: Rokus: Mestna galerija.
101. Šterk, Karmen. 2012. Smrt in delo Janeza D. *Filozofski vestnik* XXXIII (13): 99–109.
102. Štrumej, Lara. 1999. *Fran Vesel: fotografski kronist z začetka stoletja*. Ljubljana: Moderna galerija.
103. Sturken, Marita. 1999. The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory. V *The Familial Gaze*, ur. Marianne Hirsch, 178–195. Hanover (NH), London: Dartmouth College.
104. Tagg, John. 2005. *The Burden of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
105. Tomanić, Trivundža Ilija. 2008. Gledanje brez vpogleda: ambivalentno prikazovanje trpljenja in smrti v novinarski fotografiji. *Fotografija* 37/38: 42–47.
106. Toš, Niko. 1999. Religioznost v Sloveniji – v medčasovnih primerjavah (1968–1998; ISSP, Religion, 1991–1998 in WVS 1992 in 1995). V *Podobe o cerkvi in religiji (na Slovenskem v 90-ih)*, ur. Niko Toš, 159–185. Ljubljana: FDV – IDV, Center za raziskovanje javnega mnenja in množičnih komunikacij.
107. Troyer, John. 2007. Embalmed vision. *Mortality* 12 (1): 22–47.
108. Van Gennep, Arnold. 2000. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.
109. Vaupotič, Nežka. 1993. Trije mejniki življenja. *Ormož skozi stoletja* 4: 119–151.
110. Verginella, Marta. 1999. Spremembe občutja smrti na Slovenskem v 19. na začetku 20. stoletja. V *Množične smrti na Slovenskem*, ur. Stane Granda in Barbara Šatej. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 111–132.
111. Vinogradova, N. Lyudmila. 1999. Koncepta "dobre" in "slabe" smrti v verovanjih Slovanov. *Etnolog* 9 (1): 45–49. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
112. Vraničar, Ivo. 2010. *Stoletje tisočerih svetlob: Ateljejski fotograf Peter Lampič*. Ljubljana: Muzej novejšje zgodovine.

113. Walter, Tony. 1993. Modern death: taboo or not taboo? V *Death, Dying & Bereavement*, ur. Donna Dickenson in Malcolm Johnson, 34–44. London, Newbury Park, New Delhi: The Open University: Sage.
114. *Žale Javno podjetje*. Dostopno prek: <http://www.zale.si/sl/> (11. junij 2013).
115. Zečević, Bernarda, Petra Urek, Suzana Kokol in Marija Cehner. 2003. *Prazna zibka, strto srce: Staršem, ki so izgubili otroka med nosečnostjo ali kmalu po porodu*. Krško: Društvo Solzice.
116. Žerdin, Zupančič Alenka. 2010. Med dvema ne. *Problemi* 8/9: 61–84.
117. Zeri, Federico in Ksenija Rozman. 1989. *Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk*. Ljubljana: Narodna galerija.
118. *Zgodovinski arhiv Ljubljana*.

Priloga A: Frekverčne porazdelitve posameznih spremenljivk

T: tema

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 portret umrlega na (mrtvaški) postelji	66	7,5	7,5	7,5
2 portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	185	21,0	21,0	28,5
3 portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	105	11,9	11,9	40,4
4 portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	18	2,0	2,0	42,4
5 portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	6	,7	,7	43,1
6 portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	18	2,0	2,0	45,1
7 portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	31	3,5	3,5	48,6
8 krsta v mrliški vežici	14	1,6	1,6	50,2
9 žara v mrliški vežici	10	1,1	1,1	51,4
10 častna straža	6	,7	,7	52,0
11 pogrebci nesejo krsto iz hiše	7	,8	,8	52,8
12 maša v cerkvi	7	,8	,8	53,6
13 pogrebni sprevod s krsto	88	10,0	10,0	63,6
14 pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	31	3,5	3,5	67,1
15 pogrebni sprevod z žaro	6	,7	,7	67,8
16 žalujoči/udeleženci pogreba	148	16,8	16,8	84,6
17 poslednje slovo	53	6,0	6,0	90,6
18 pokop	52	5,9	5,9	96,5
19 svež grob na pokopališču	8	,9	,9	97,4
20 drugo	23	2,6	2,6	100,0
Total	882	100,0	100,0	

T₂₀: drugo

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 portret družine (do 5 oseb) s krsto v mrliški vežici	2	,2	8,7	8,7
2 portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto v (pokojnikovi) hiši	1	,1	4,3	13,0
3 portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto v mrliški vežici	1	,1	4,3	17,4
4 pogrebci pokrivajo krsto	3	,3	13,0	30,4
5 pogrebci dvigujejo krsto	3	,3	13,0	43,5
6 pogrebci nesejo krsto iz mrliške vežice	1	,1	4,3	47,8
7 krsta na prostem	1	,1	4,3	52,2
8 portret umrlega v krsti na prostem	1	,1	4,3	56,5
9 venci in drugo okrasje v mrliški vežici	1	,1	4,3	60,9
10 pokopališče	1	,1	4,3	65,2
11 graviranje nagrobnika	2	,2	8,7	73,9
12 portret umrlega z družino (do 5 oseb) na prostem	3	,3	13,0	87,0
13 portret umrlega z družino (do 5 oseb) v mrliški vežici	3	,3	13,0	100,0
Total	23	2,6	100,0	
Missing System	859	97,4		
Total	882	100,0		

O: obdobje nastanka

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 od 1850 do 1875	1	,1	,1	,1
2 od 1876 do 1900	2	,2	,2	,3
3 od 1901 do 1925	65	7,4	7,4	7,7
4 od 1926 do 1950	336	38,1	38,1	45,8
5 od 1951 do 1975	226	25,6	25,6	71,4
6 od 1976 do 2000	89	10,1	10,1	81,5
7 od 2001 naprej	107	12,1	12,1	93,7
8 obdobje nastanka neznano	56	6,3	6,3	100,0
Total	882	100,0	100,0	

P₁: križ s Kristusom

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 bolj poudarjen/vidno dominira	30	3,4	3,4	3,4
2 enako poudarjen/viden	134	15,2	15,2	18,6
3 manj poudarjen/manj viden	119	13,5	13,5	32,1
4 predmeta ni na fotografiji	599	67,9	67,9	100,0
Total	882	100,0	100,0	

P₂: rožni venec

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 bolj poudarjen/vidno dominira	8	,9	,9	,9
2 enako poudarjen/viden	72	8,2	8,2	9,1
3 manj poudarjen/manj viden	97	11,0	11,0	20,1
4 predmeta ni na fotografiji	705	79,9	79,9	100,0
Total	882	100,0	100,0	

P₃: Sveto pismo/molitvenik

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 bolj poudarjen/vidno dominira	1	,1	,1	,1
2 enako poudarjen/viden	14	1,6	1,6	1,7
3 manj poudarjen/manj viden	21	2,4	2,4	4,1
3 predmeta ni na fotografiji	846	95,9	95,9	100,0
Total	882	100,0	100,0	

P₄: posodica z blagoslovljeno vodo

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 bolj poudarjen/vidno dominira	1	,1	,1	,1
2 enako poudarjen/viden	38	4,3	4,3	4,4
3 manj poudarjen/manj viden	17	1,9	1,9	6,3
4 predmeta ni na fotografiji	826	93,7	93,7	100,0
Total	882	100,0	100,0	

P₅: sveče

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 bolj poudarjen/vidno dominira	60	6,8	6,8	6,8
2 enako poudarjen/viden	119	13,5	13,5	20,3
3 manj poudarjen/manj viden	84	9,5	9,5	29,8
4 predmeta ni na fotografiji	619	70,2	70,2	100,0
Total	882	100,0	100,0	

P₆: rože/sobno rastlinje

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 bolj poudarjen/vidno dominira	232	26,3	26,3	26,3
2 enako poudarjen/viden	169	19,2	19,2	45,5
3 manj poudarjen/manj viden	46	5,2	5,2	50,7
4 predmeta ni na fotografiji	435	49,3	49,3	100,0
Total	882	100,0	100,0	

P₇: žalni venci

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1 bolj poudarjen/vidno dominira	87	9,9	9,9	9,9
2 enako poudarjen/viden	125	14,2	14,2	24,0
3 manj poudarjen/manj viden	88	10,0	10,0	34,0
4 predmeta ni na fotografiji	582	66,0	66,0	100,0
Total	882	100,0	100,0	

P₈: nabožne podobe

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	1 bolj poudarjen/vidno dominira	5	,6	,6	,6
	2 enako poudarjen/viden	24	2,7	2,7	3,3
	3 manj poudarjen/manj viden	9	1,0	1,0	4,3
	4 predmeta ni na fotografiji	844	95,7	95,7	100,0
	Total	882	100,0	100,0	

P₉: krsta/žara

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	1 bolj poudarjen/vidno dominira	76	8,6	8,6	8,6
	2 enako poudarjen/viden	240	27,2	27,2	35,8
	3 manj poudarjen/manj viden	138	15,6	15,6	51,5
	4 predmeta ni na fotografiji	428	48,5	48,5	100,0
	Total	882	100,0	100,0	

P₁₀: mrtvaški prt

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	1 bolj poudarjen/vidno dominira	32	3,6	3,6	3,6
	2 enako poudarjen/viden	120	13,6	13,6	17,2
	3 manj poudarjen/manj viden	30	3,4	3,4	20,6
	4 predmeta ni na fotografiji	700	79,4	79,4	100,0
	Total	882	100,0	100,0	

P₁₁: sklenjene roke

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	1 da	260	29,5	29,5	29,5
	2 ne	40	4,5	4,5	34,0
	3 se jih ne vidi	582	66,0	66,0	100,0
	Total	882	100,0	100,0	

R: regija nastanka

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	1 Prekmurje	9	1,0	1,0	1,0
	2 Štajerska	289	32,8	32,8	33,8
	3 Koroška	22	2,5	2,5	36,3
	4 Osrednja Slovenija	295	33,4	33,4	69,7
	5 Gorenjska	50	5,7	5,7	75,4
	6 Dolenjska	201	22,8	22,8	98,2
	7 Notranjska	4	,5	,5	98,6
	8 Notranjska	8	,9	,9	99,5
	9 neznana	4	,5	,5	100,0
	Total	882	100,0	100,0	

Priloga B.1: Povezanost med spremenljivkama temo (T) in obdobjem nastanka (O)

T: tema * O: obdobje nastanka Crosstabulation

		O: obdobje nastanka								Total	
		1850-1875	1876- 1900	1901- 1925	1926- 1950	1951- 1975	1976- 2000	2001 naprej	neznano		
T:	1 portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	0	1	12	46	2	0	0	5	66
	% within T: tema		,0%	1,5%	18,2%	69,7%	3,0%	,0%	,0%	7,6%	100,0%
	2 portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	1	1	31	131	11	4	0	6	185
	% within T: tema		,5%	,5%	16,8%	70,8%	5,9%	2,2%	,0%	3,2%	100,0%
	3 portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	0	0	5	80	15	1	0	4	105
	% within T: tema		,0%	,0%	4,8%	76,2%	14,3%	1,0%	,0%	3,8%	100,0%
	4 portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	0	0	2	6	8	1	0	1	18
	% within T: tema		,0%	,0%	11,1%	33,3%	44,4%	5,6%	,0%	5,6%	100,0%
	5 portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	0	0	0	1	4	0	0	1	6
	% within T: tema		,0%	,0%	,0%	16,7%	66,7%	,0%	,0%	16,7%	100,0%
	6 portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	0	0	1	10	5	0	0	2	18
	% within T: tema		,0%	,0%	5,6%	55,6%	27,8%	,0%	,0%	11,1%	100,0%
	7 portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	0	0	1	10	13	0	0	7	31
	% within T: tema		,0%	,0%	3,2%	32,3%	41,9%	,0%	,0%	22,6%	100,0%
	8 krsta v mrliški vežici	Count	0	0	0	10	0	2	2	0	14
	% within T: tema		,0%	,0%	,0%	71,4%	,0%	14,3%	14,3%	,0%	100,0%
	9 žara v mrliški vežici	Count	0	0	0	0	0	2	8	0	10
	% within T: tema		,0%	,0%	,0%	,0%	,0%	20,0%	80,0%	,0%	100,0%
	10 častna straža	Count	0	0	1	1	3	1	0	0	6
	% within T: tema		,0%	,0%	16,7%	16,7%	50,0%	16,7%	,0%	,0%	100,0%
	11 pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	0	0	0	0	3	3	0	1	7
	% within T: tema		,0%	,0%	,0%	,0%	42,9%	42,9%	,0%	14,3%	100,0%
	12 maša v cerkvi	Count	0	0	0	0	1	4	2	0	7
	% within T: tema		,0%	,0%	,0%	,0%	14,3%	57,1%	28,6%	,0%	100,0%
	13 pogrebni sprevod s krsto	Count	0	0	1	11	41	18	8	9	88
	% within T: tema		,0%	,0%	1,1%	12,5%	46,6%	20,5%	9,1%	10,2%	100,0%
	14 pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	0	0	5	6	14	1	0	5	31
	% within T: tema		,0%	,0%	16,1%	19,4%	45,2%	3,2%	,0%	16,1%	100,0%
	15 pogrebni sprevod z žaro	Count	0	0	0	0	0	0	6	0	6
	% within T: tema		,0%	,0%	,0%	,0%	,0%	,0%	100,0%	,0%	100,0%
	16 žalujoči/udeleženci pogreba	Count	0	0	4	11	42	26	62	3	148
	% within T: tema		,0%	,0%	2,7%	7,4%	28,4%	17,6%	41,9%	2,0%	100,0%
	17 poslednje slovo	Count	0	0	1	3	30	8	5	6	53
	% within T: tema		,0%	,0%	1,9%	5,7%	56,6%	15,1%	9,4%	11,3%	100,0%
	18 pokop	Count	0	0	1	6	24	13	6	2	52
	% within T: tema		,0%	,0%	1,9%	11,5%	46,2%	25,0%	11,5%	3,8%	100,0%
	19 grob na pokopališču	Count	0	0	0	2	1	1	4	0	8
	% within T: tema		,0%	,0%	,0%	25,0%	12,5%	12,5%	50,0%	,0%	100,0%
	20 drugo	Count	0	0	0	2	8	4	4	5	23
	% within T: tema		,0%	,0%	,0%	8,7%	34,8%	17,4%	17,4%	21,7%	100,0%
Total	Count	1	2	65	336	225	89	107	57	882	
	% within T: tema		,1%	,2%	7,4%	38,1%	25,5%	10,1%	12,1%	6,5%	100,0%

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	786,652 ^a	133	,000
Likelihood Ratio	795,099	133	,000
Linear-by-Linear Association	249,977	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 115 cells (71,9%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,01.

Priloga B.2: Povezanost med spremenljivkami temo (T) in predmeti (P₁–P₁₁)

TEMA * P₁ Crosstab

		križ s Kristusom (P ₁)			
		0 - ga ni	1 - viden	Total	
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	28	38	66
		% within Tema (T)	42,4%	57,6%	100,0%
	2 – portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	85	100	185
		% within Tema (T)	45,9%	54,1%	100,0%
	3 – portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	42	63	105
		% within Tema (T)	40,0%	60,0%	100,0%
	4 – portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	11	7	18
		% within Tema (T)	61,1%	38,9%	100,0%
	5 – portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	4	2	6
		% within Tema (T)	66,7%	33,3%	100,0%
	6 – portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	12	6	18
		% within Tema (T)	66,7%	33,3%	100,0%
	7 – portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	22	9	31
		% within Tema (T)	71,0%	29,0%	100,0%
	8 – krsta v mrliški vežici	Count	4	10	14
		% within Tema (T)	28,6%	71,4%	100,0%
	9 – žara v mrliški vežici	Count	5	5	10
		% within Tema (T)	50,0%	50,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	11 – pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	12 – maša v cerkvi	Count	4	3	7
		% within Tema (T)	57,1%	42,9%	100,0%
	13 – pogrebni sprevod s krsto	Count	80	8	88
		% within Tema (T)	90,9%	9,1%	100,0%
	14 – pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	15 – pogrebni sprevod z žaro	Count	2	4	6
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	16 – žalujoči/udeleženci pogreba	Count	137	11	148
		% within Tema (T)	92,6%	7,4%	100,0%
	17 – poslednje slovo	Count	51	2	53
		% within Tema (T)	96,2%	3,8%	100,0%
	18 – pokop	Count	48	4	52
		% within Tema (T)	92,3%	7,7%	100,0%
	19 – grob na pokopališču	Count	4	4	8
		% within Tema (T)	50,0%	50,0%	100,0%
	20 – drugo:	Count	16	7	23
		% within Tema (T)	69,6%	30,4%	100,0%
Total		Count	599	283	882
		% within Tema (T)	67,9%	32,1%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₁

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	290,854 ^a	57	,000
Likelihood Ratio	320,298	57	,000
Linear-by-Linear Association	130,425	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 49 cells (61,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,20.

TEMA * P₂ Crosstab

		rožni venec (P ₂)		Total
		0 - ga ni	1 - viden	
(T) 1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	35	31	66
	% within Tema (T)	53,0%	47,0%	100,0%
2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	109	76	185
	% within Tema (T)	58,9%	41,1%	100,0%
3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	46	59	105
	% within Tema (T)	43,8%	56,2%	100,0%
4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	11	7	18
	% within Tema (T)	61,1%	38,9%	100,0%
5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	5	1	6
	% within Tema (T)	83,3%	16,7%	100,0%
6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	18	0	18
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	31	0	31
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
8 - krsta v mrliški vežici	Count	14	0	14
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
9 - žara v mrliški vežici	Count	10	0	10
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
10 - častna straža	Count	6	0	6
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
12 - maša v cerkvi	Count	7	0	7
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	88	0	88
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	31	0	31
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	6	0	6
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	148	0	148
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
17 - poslednje slovo	Count	52	1	53
	% within Tema (T)	98,1%	1,9%	100,0%
18 - pokop	Count	52	0	52
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
19 - grob na pokopališču	Count	8	0	8
	% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
20 - drugo:	Count	21	2	23
	% within Tema (T)	91,3%	8,7%	100,0%
Total	Count	705	177	882
	% within Tema (T)	79,9%	20,1%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₂

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	297,794 ^a	57	,000
Likelihood Ratio	354,044	57	,000
Linear-by-Linear Association	195,885	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 51 cells (63,8%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,05.

TEMA * P₃ Crosstab

			Sveto pismo/molitvenik (P ₃)		Total
			0 - ga ni	1 - viden	
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	60	6	66
		% within Tema (T)	90,9%	9,1%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	167	18	185
		% within Tema (T)	90,3%	9,7%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	93	12	105
		% within Tema (T)	88,6%	11,4%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	18	0	18
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	18	0	18
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	14	0	14
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	10	0	10
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	88	0	88
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	148	0	148
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	53	0	53
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	18 - pokop	Count	52	0	52
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	8	0	8
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	20 - drugo:	Count	23	0	23
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
Total		Count	846	36	882
		% within Tema (T)	95,9%	4,1%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₃

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	67,958 ^a	57	,152
Likelihood Ratio	71,659	57	,092
Linear-by-Linear Association	38,038	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 60 cells (75,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,01.

TEMA * P₄ Crosstab

			posodica z blagoslovljeno vodo (P ₄)		Total
			0 - ga ni	1 - viden	
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	63	3	66
		% within Tema (T)	95,5%	4,5%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	163	22	185
		% within Tema (T)	88,1%	11,9%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	92	13	105
		% within Tema (T)	87,6%	12,4%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	17	1	18
		% within Tema (T)	94,4%	5,6%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	5	1	6
		% within Tema (T)	83,3%	16,7%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	18	0	18
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	8	6	14
		% within Tema (T)	57,1%	42,9%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	4	6	10
		% within Tema (T)	40,0%	60,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	88	0	88
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	147	1	148
		% within Tema (T)	99,3%	,7%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	53	0	53
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	18 - pokop	Count	52	0	52
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	8	0	8
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	20 - drugo:	Count	20	3	23
		% within Tema (T)	87,0%	13,0%	100,0%
Total	Count	826	56	882	
	% within Tema (T)	93,7%	6,3%	100,0%	

Chi-Square Tests TEMA*P₄

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	156,479 ^a	57	,000
Likelihood Ratio	121,709	57	,000
Linear-by-Linear Association	25,852	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 58 cells (72,5%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,01.

TEMA * P₅ Crosstab

		sveče (P ₅)		Total	
		0 - ga ni	1 - viden		
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	44	22	66
		% within Tema (T)	66,7%	33,3%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	92	93	185
		% within Tema (T)	49,7%	50,3%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	28	77	105
		% within Tema (T)	26,7%	73,3%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	8	10	18
		% within Tema (T)	44,4%	55,6%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	2	4	6
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	11	7	18
		% within Tema (T)	61,1%	38,9%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	23	8	31
		% within Tema (T)	74,2%	25,8%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	2	12	14
		% within Tema (T)	14,3%	85,7%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	1	9	10
		% within Tema (T)	10,0%	90,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	3	3	6
		% within Tema (T)	50,0%	50,0%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	5	2	7
		% within Tema (T)	71,4%	28,6%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	87	1	88
		% within Tema (T)	98,9%	1,1%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	144	4	148
		% within Tema (T)	97,3%	2,7%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	52	1	53
		% within Tema (T)	98,1%	1,9%	100,0%
	18 - pokop	Count	52	0	52
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	6	2	8
		% within Tema (T)	75,0%	25,0%	100,0%
	20 - drugo:	Count	15	8	23
		% within Tema (T)	65,2%	34,8%	100,0%
Total		Count	619	263	882
		% within Tema (T)	70,2%	29,8%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₅

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	389,094 ^a	57	,000
Likelihood Ratio	437,468	57	,000
Linear-by-Linear Association	179,662	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 48 cells (60,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,41.

TEMA * P₆ Crosstab

		rože/sobno rastlinje (P ₆)		Total	
		0 - ga ni	1 - viden		
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	16	50	66
		% within Tema (T)	24,2%	75,8%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	11	174	185
		% within Tema (T)	5,9%	94,1%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	4	101	105
		% within Tema (T)	3,8%	96,2%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	1	17	18
		% within Tema (T)	5,6%	94,4%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	1	5	6
		% within Tema (T)	16,7%	83,3%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	11	7	18
		% within Tema (T)	61,1%	38,9%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	20	11	31
		% within Tema (T)	64,5%	35,5%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	3	11	14
		% within Tema (T)	21,4%	78,6%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	5	5	10
		% within Tema (T)	50,0%	50,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	1	5	6
		% within Tema (T)	16,7%	83,3%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	3	4	7
		% within Tema (T)	42,9%	57,1%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	74	14	88
		% within Tema (T)	84,1%	15,9%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	28	3	31
		% within Tema (T)	90,3%	9,7%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	140	8	148
		% within Tema (T)	94,6%	5,4%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	41	12	53
		% within Tema (T)	77,4%	22,6%	100,0%
	18 - pokop	Count	44	8	52
		% within Tema (T)	84,6%	15,4%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	4	4	8
		% within Tema (T)	50,0%	50,0%	100,0%
	20 - drugo:	Count	15	8	23
		% within Tema (T)	65,2%	34,8%	100,0%
Total		Count	435	447	882
		% within Tema (T)	49,3%	50,7%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₆

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	594,621 ^a	57	,000
Likelihood Ratio	722,898	57	,000
Linear-by-Linear Association	428,690	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 45 cells (56,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,31.

TEMA * P7 Crosstab

			žalni venci (P7)		Total
			0 - ga ni	1 - viden	
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	49	17	66
		% within Tema (T)	74,2%	25,8%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	141	44	185
		% within Tema (T)	76,2%	23,8%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	83	22	105
		% within Tema (T)	79,0%	21,0%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	15	3	18
		% within Tema (T)	83,3%	16,7%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	2	4	6
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	3	15	18
		% within Tema (T)	16,7%	83,3%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	5	26	31
		% within Tema (T)	16,1%	83,9%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	3	11	14
		% within Tema (T)	21,4%	78,6%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	2	8	10
		% within Tema (T)	20,0%	80,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	2	4	6
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	6	1	7
		% within Tema (T)	85,7%	14,3%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	4	3	7
		% within Tema (T)	57,1%	42,9%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	52	36	88
		% within Tema (T)	59,1%	40,9%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	16	15	31
		% within Tema (T)	51,6%	48,4%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	3	3	6
		% within Tema (T)	50,0%	50,0%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	115	33	148
		% within Tema (T)	77,7%	22,3%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	37	16	53
		% within Tema (T)	69,8%	30,2%	100,0%
	18 - pokop	Count	34	18	52
		% within Tema (T)	65,4%	34,6%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	2	6	8
		% within Tema (T)	25,0%	75,0%	100,0%
	20 - drugo:	Count	8	15	23
		% within Tema (T)	34,8%	65,2%	100,0%
Total	Count	582	300	882	
	% within Tema (T)	66,0%	34,0%	100,0%	

Chi-Square Tests TEMA*P7

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	317,717 ^a	57	,000
Likelihood Ratio	261,826	57	,000
Linear-by-Linear Association	1,506	1	,220
N of Valid Cases	882		

a. 44 cells (55,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,59.

TEMA * P₈ Crosstab

			nabožne podobice (P ₈)		Total
			0 - ga ni	1 - viden	
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	61	5	66
		% within Tema (T)	92,4%	7,6%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	164	21	185
		% within Tema (T)	88,6%	11,4%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	97	8	105
		% within Tema (T)	92,4%	7,6%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	16	2	18
		% within Tema (T)	88,9%	11,1%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	18	0	18
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	14	0	14
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	8	2	10
		% within Tema (T)	80,0%	20,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	88	0	88
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	148	0	148
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	53	0	53
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	18 - pokop	Count	52	0	52
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	8	0	8
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	20 - drugo:	Count	23	0	23
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
Total		Count	844	38	882
		% within Tema (T)	95,7%	4,3%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₈

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	95,642 ^a	57	,001
Likelihood Ratio	78,285	57	,032
Linear-by-Linear Association	38,974	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 59 cells (73,8%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,03.

TEMA * P₉ Crosstab

		krsta/žara (P ₉)		Total	
		0 - ga ni	1 - viden		
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	63	3	66
		% within Tema (T)	95,5%	4,5%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	65	120	185
		% within Tema (T)	35,1%	64,9%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	36	69	105
		% within Tema (T)	34,3%	65,7%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	6	12	18
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	2	4	6
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	1	17	18
		% within Tema (T)	5,6%	94,4%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	0	31	31
		% within Tema (T)	,0%	100,0%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	1	13	14
		% within Tema (T)	7,1%	92,9%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	4	6	10
		% within Tema (T)	40,0%	60,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	3	3	6
		% within Tema (T)	50,0%	50,0%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	0	7	7
		% within Tema (T)	,0%	100,0%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	2	5	7
		% within Tema (T)	28,6%	71,4%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	11	77	88
		% within Tema (T)	12,5%	87,5%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	17	14	31
		% within Tema (T)	54,8%	45,2%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	1	5	6
		% within Tema (T)	16,7%	83,3%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	142	6	148
		% within Tema (T)	95,9%	4,1%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	25	28	53
		% within Tema (T)	47,2%	52,8%	100,0%
	18 - pokop	Count	38	14	52
		% within Tema (T)	73,1%	26,9%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	7	1	8
		% within Tema (T)	87,5%	12,5%	100,0%
	20 - drugo:	Count	4	19	23
		% within Tema (T)	17,4%	82,6%	100,0%
Total		Count	428	454	882
		% within Tema (T)	48,5%	51,5%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₉

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	456,563 ^a	57	,000
Likelihood Ratio	517,960	57	,000
Linear-by-Linear Association	9,930	1	,002
N of Valid Cases	882		

a. 45 cells (56,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,52.

TEMA * P₁₀ Crosstab

		mrtvaški prt (P ₁₀)		Total	
		0 - ga ni	1 - viden		
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	52	14	66
		% within Tema (T)	78,8%	21,2%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	108	77	185
		% within Tema (T)	58,4%	41,6%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	54	51	105
		% within Tema (T)	51,4%	48,6%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	10	8	18
		% within Tema (T)	55,6%	44,4%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	2	4	6
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	10	8	18
		% within Tema (T)	55,6%	44,4%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	29	2	31
		% within Tema (T)	93,5%	6,5%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	13	1	14
		% within Tema (T)	92,9%	7,1%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	10	0	10
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	4	2	6
		% within Tema (T)	66,7%	33,3%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	4	3	7
		% within Tema (T)	57,1%	42,9%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	85	3	88
		% within Tema (T)	96,6%	3,4%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	148	0	148
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	50	3	53
		% within Tema (T)	94,3%	5,7%	100,0%
	18 - pokop	Count	52	0	52
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	8	0	8
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	20 - drugo:	Count	17	6	23
		% within Tema (T)	73,9%	26,1%	100,0%
Total		Count	700	182	882
		% within Tema (T)	79,4%	20,6%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₁₀

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	272,579 ^a	57	,000
Likelihood Ratio	296,894	57	,000
Linear-by-Linear Association	142,908	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 52 cells (65,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is .20.

TEMA * P₁₁, Crosstab

		sklenjene roke (P ₁₁)		Total	
		0 - ga ni	1 - viden		
(T)	1 - portret umrlega na (mrtvaški) postelji	Count	18	48	66
		% within Tema (T)	27,3%	72,7%	100,0%
	2 - portret umrlega na mrtvaškem odru v domači hiši	Count	39	146	185
		% within Tema (T)	21,1%	78,9%	100,0%
	3 - portret umrlega na mrtvaškem odru v mrliški vežici	Count	27	78	105
		% within Tema (T)	25,7%	74,3%	100,0%
	4 - portret umrlega z družino (do 5 oseb) v domači hiši	Count	6	12	18
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	5 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) v domači hiši	Count	2	4	6
		% within Tema (T)	33,3%	66,7%	100,0%
	6 - portret umrlega z žalujočimi (več kot 5 oseb) na prostem	Count	11	7	18
		% within Tema (T)	61,1%	38,9%	100,0%
	7 - portret žalujočih (več kot 5 oseb) s krsto na prostem	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	8 - krsta v mrliški vežici	Count	14	0	14
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	9 - žara v mrliški vežici	Count	10	0	10
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	10 - častna straža	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	11 - pogrebci nesejo krsto iz hiše	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	12 - maša v cerkvi	Count	7	0	7
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	13 - pogrebni sprevod s krsto	Count	88	0	88
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	14 - pogrebni sprevod s pogrebnim vozom	Count	31	0	31
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	15 - pogrebni sprevod z žaro	Count	6	0	6
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	16 - žalujoči/udeleženci pogreba	Count	148	0	148
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	17 - poslednje slovo	Count	50	3	53
		% within Tema (T)	94,3%	5,7%	100,0%
	18 - pokop	Count	52	0	52
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	19 - grob na pokopališču	Count	8	0	8
		% within Tema (T)	100,0%	,0%	100,0%
	20 - drugo:	Count	21	2	23
		% within Tema (T)	91,3%	8,7%	100,0%
Total		Count	582	300	882
		% within Tema (T)	66,0%	34,0%	100,0%

Chi-Square Tests TEMA*P₁₁

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	539,937 ^a	38	,000
Likelihood Ratio	661,842	38	,000
Linear-by-Linear Association	446,548	1	,000
N of Valid Cases	882		

a. 31 cells (51,7%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,27.