

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Aleksander Zupan

Spominjanje izgubljenih prostorov: Stara družinska fotografija in naracije zamišljenih
geografij

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Aleksander Zupan

Mentorica: doc. dr. Maruša Pušnik

Somentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Spominjanje izgubljenih prostorov: Stara družinska fotografija in naracije zamišljenih
geografij

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

Zahvala

Zahvaljujem se mentorici dr. Maruši Pušnik in somentorju dr. Iliji Tomanić Trivundži za vso strokovno pomoč, koristne nasvete in podporo tekom pisanja magistrskega dela.

Ob tej priložnosti se zahvaljujem tudi vsem, ki so mi omogočili dostop do svojih družinskih fotografskih arhivov in mi obenem zaupali vpogled v svoje spomine.

Posebna zahvala gre moji družini, ki mi je tekom študija stala ob strani in me podpirala.



IZJAVA O AVTORSTVU magistrskega dela

Podpisani/-a Aleksander Zupan, z vpisno številko 21130805, sem avtor/-ica magistrskega dela z naslovom:
Spominjanje izgubljenih prostorov: Stara družinska fotografija in naracije zamišljenih geografij.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo magistrsko delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem poskrbel/-a, da so vsa dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric navedena v seznamu virov, ki je sestavni element predloženega dela in je zapisan v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki skoraj dobesednega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (UL RS, št. 16/07-UPB3, 68/08, 85/10 Skl.US: U-I-191/09-7, Up-916/09-16)), prekršek pa podleže tudi ukrepom Fakultete za družbene vede v skladu z njenimi pravili;
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na Fakulteti za družbene vede;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko magistrskega dela ter soglašam z objavo magistrskega dela v zbirki »Dela FDV«.

Spominjanje izgubljenih prostorov: Stara družinska fotografija in naracije zamišljenih geografij

V magistrskem delu obravnavam, kako posamezniki prek slikovnih reprezentacij krajev, ki so jih v preteklosti naseljevali, in zgodb, ki so jim sledile skozi čas, o teh prostorih evocirajo in konstruirajo spomine, gradijo skupno kohezijo, utrjujejo posamične identitete in oblikujejo lastno dožemanje časa in prostora. Temu sledeč je smiselno, da je tudi moje popotovanje po teh mnemoničnih simulacijah prostorov usmerjano prav prek rabe stvarnih simulakrov le-teh – dvanajstih družinskih fotografij, posnetih med leti 1909 in 1959, od katerih jih nekaj privzema obliko, vsebino in namen razglednic. Empirično se študija ozemlje iz podatkov, zbranih s triangulacijo kvalitativnih metodologij, z usmerjenim presekom semiotične analize podob ter s poglobljenimi polstrukturiranimi intervjuji, izvedenimi ob sodelovanju članov družin, ki jih hranijo. Na osnovi zbranega gradiva ugotavljam, da subjekti v neposrednem soočenju z ničnim časom in omejenim prostorom fotografskih objektov oblikujejo zamišljene geografije krajev kot fragmentirane kinestetične projekcije, katerih epicenter navadno leži v posredni okolici doma, pa naj si bo ta izgubljen ali najden. A če ti vizualni teksti služijo kot krona topske singularnosti v narativni konstrukciji teh na prikazano osredotočenih impresij, pa njihova prisotnost ni edini dejavnik, ki vpliva na ta proces, saj stabilnost spominov temelji že na sami časovno-prostorski stabilnosti skupnosti, ki jih vzdržujejo. Nazadnje sklepam, da družine, ki hranijo podobe preteklih bivališč, te berejo z gledišča časa in prostora, v katerem so nastale, svojo lastno mobilnost v tem pa dojemajo razpoteženo, kar njihovim članom omogoča ohranjanje skupinske kohezije in izgradnjo prostorske identitete.

Ključne besede: prostor, kraj, čas, fotografija, kolektivni spomin, zamišljena geografija, identiteta.

Remembering lost places: Old family photography and narratives of imagined geographies

This thesis addresses how individuals make use of pictorial representations of places, that they previously inhabited, and stories that followed them through the ages, to evoke and construct memories of those spaces, build group cohesion, enforce singular identities and form their own perceptions of space and time. Thus, it is pertinent that also my own journey through these mnemonic simulations of space, is plotted ahead by the use of tangible simulacra thereof. Twelve family photographs taken between 1909 and 1959, of which some have assumed the form, meaning and purpose of the postcards. Empirically the study is grounded on data gathered through the triangulation of qualitative methodologies. A focused intersection of semiotic analysis of the images and in-depth semi-structured interviews conducted with the participation of family members that keep them. On the basis of the data collected I find, that in the direct confrontation with zero time and limited space of photographic objects, subjects develop imagined geographies of places as fragmented kinesthetic projections, of which the epicenter typically lies in the indirect vicinity of their home, whether or not it is lost or found. Alas, if these visual texts serve as a chrono-topical singularities in the narrative structuring of these centered impressions, their presence is not the only factor influencing this process, as the stability of the memories is based on the spatio-temporal stability of communities that maintain them. Finally, I conclude that families which keep the images of their past dwellings, read them from the perspective of the space and time in which they were made, thus stretching their perceptions of their own mobility therein, and in turn enabling their members to sustain group cohesion and build spatial identities.

Key words: space, place, time, photography, collective memory, imagined geography, identity.

Kazalo vsebine

1 Uvod: Izgubljeni in najdeni prostori	6
3 Zamišljeni prostori in fotografija.....	16
3.1 Ptičja perspektiva: Kolektivni okviri spomina	20
3.2 Snežni kralj: Ritual fotografskega branja	24
3.3 Izgubljeni svet: Mnemonična rekonstrukcija prostora	28
3.4 Ruse 1945: Sinteza zamišljenih geografij	32
4 Kronotopika fotografske naracije.....	37
4.1 Zadnja zima: Kronotopika vizualne naracije	41
4.2 Toronto ?: Med reprezentacijo in reprezentiranim	45
4.3 Pozdrav s primorja: Nevidni prostori	49
4.4 <i>Pale of calais</i> : Nabrekli čas	53
5 Prostor, čas in identiteta	58
5.1 Fotografija ruševine: Bit in čas	62
5.2 Janezova dediščina: Fotografija in identiteta	66
5.3 Slavljene odposlanci: Prelomi v diskurzu	70
5.4 Pod površjem: Moč, znanje, prostor.....	74
6 Zaključek.....	79
7 Literatura	83
Priloge.....	88
Priloga A: Transkript intervjuja - Veronika, 57 let	88
Priloga B: Transkript intervjuja - Stan, 82 let	100
Priloga C: Transkript intervjuja - Nadja, 83 let	112
Priloga Č: Transkript intervjuja - Janez, 62 let	124

1 Uvod: Izgubljeni in najdeni prostori

Malo je pojmov, ki so medsebojno tako prepleteni in ki jih obenem določa tako poglobljena neenoznačnost, kot so to spomin, prostor in fotografija. Kot prav o slednji piše Kracauer (1995a, 49), se ta kot praksa kanalizira iz bogastva motivov, ki polnijo dejanskost, a vanjo vrača le površne impresije časa in prostora – odtise, za katere se zdi, da pogledu prosto razkrivajo množino informacij, a ne segajo globlje od površinskih opisov, katerih pomenska vrednost vztrajno blede v pozabo (1995, 53). Tako pa kot reprezentacijski sediment reprezentiranega na videz ni nič več kot čas in prostor, popredmeten v dvodimenzionalno prizmo podobe. In vendar podobe ne le v širšem občespoznavnem diskurzu, ampak nemalokrat tudi v ožjem korpusu znanstvene literature uživajo ugled denotativne danosti¹ – prisotnosti, ki pa so jo ti posnetki zmožni v stvarnosti zajeti le v svoji odsotnosti.

A čeravno je ta očitek neizpolnjenosti smiseln, če ne celo nujen, pa ne glede na utemeljenost takšnih in drugačnih izganjanj fantomov fotografske umetnosti le-ta pozabljajo na preprosto dejstvo, da podobno, kot je svet, ki ga slikajo ti in drugi vizualni teksti v svojem bistvu, zamišljen, ta eterična kvaliteta bremeni tudi čas in prostor; ali vsaj, kot ju dojema družba, ki po Andersonu (1991, 6), ni nič manj umetelna družbena tvorba. Čeprav sta namreč tako prostor kot tudi čas že od skromnih začetkov civilizacije okupirala napredno akademsko misel, pa obe dimenziji onkraj meja le-te pogosto zapadata v zdravorazumsko črno luknjo. Shizofreno singularnost objeta-subjekta, v kateri so zamišljene geografije slehernega mesta, vasi ali katere druge prostorske kategorije, predpostavljene kot neovrgljiva stvarnost.

Še več, idejno genealogijo te totalistične pozicije je mogoče začrtati celo do kartezijanskih doks Newtonove (1846, 78), absolutne in Leibnizove (1989, 324), relativnostne spatialnosti. Obema zanemarjajoč, da *topos*, v katerem subjekti živijo, delajo in delujejo, ni le objektivna matrika ali še huje označba na zemljevidu, temveč sledč Kantu (1881, 26), subjektivna reprezentacija in s tem pogoj, v okviru katerega posamezniki oblikujejo koherentno izkustvo sveta kot tudi svojega položaja v le-tem. *Genius loci* kot prikrito vodilo določenega prostora ali kraja, razkrito le-tistim izbranim posameznikom, ki so v tem pridobili zaposlitev, si ustvarili dom in za seboj zapustili druge sledi. Strukturirajoča se struktura, ki je kot dokazuje bogata tradicija družboslovnih tekstov, ne le materija, ampak predvsem tudi abstrakcija.²

¹ Ta pomanjkljivost je v modernem etosu mehanskega očesa sicer pogosto prezrta, te površine pa nasprotno zveličane kot transcendentni označevalci, četudi po Taggu (1988, 3), sebično utrjujejo le svoj lastni obstoj.

² Vse od Simmelovih zgodnjih psihologizacij dihotomije urbanosti in ruralnosti (2002), seciranj organskih vizij le-te v delih Parka in Burgessa (1984), pa do Foucaultove (1980, 146), v preseku filozofij Spinoze in Kanta pluralizirane ozemljitve spatialnosti nasploh kot diskurzivnega prešitja moči in znanja.

A namen te študije ni razpredanje o bolj ali manj ohlapnih teoremičnih denotativnega in konotativnega prostora, saj ti na videz nekompatibilni poziciji po Heideggerjevi (1996, 79), topologiji nista nič več kot le abstrakciji človeške akcije in se torej v dejanskosti ne le prekrivata, temveč se porozno stapljata. Ter se tako če grem po Lefebvru (1984, 33), še korak dalje, sooblikujeta. Prostor namreč ni kanaliziran le v prepletu transcendentnih vizij arhitektov, urbanistov, tehokratov in drugih družbenih inženirjev, niti ne raste le iz konkretnih potreb družbene produkcije in reprodukcije, ampak tudi iz reprezentacij, ki polnijo *demi-monde* umetnosti in filozofije (1984, 38). Moja usmeritev pa je tako prav detonacija obeh, na eni strani eksplozija prostora kot vse totalizirajoče hegeljanske dikcije in na drugi implozija fragmentiranih vtisov prostorskega, vse v smotru preizpraševanja praznine onkraj njih.

Fokus tega magistrskega dela so tako prav te subjektivne refleksije prostorskega, a ne kot se le-te oblikujejo v neposrednem izkustvu, temveč posredno v intervenciji reprezentacije. Po Tuanu (1997, 188), namreč različne spatialne kategorije vsebujejo sebi lastno prostorsko identiteto. Avričnost, bodisi prostora ali kraja, po Tuanu (1997, 3–7), sčasoma pridobljeno v interaktivni izkušnji posameznikov, a vse prehitro izgubljeno prav prek manjka le-te. Zapada v neaktivnost in posledične fragmentacije v množino zapuščenih prostorov. Prostorov, ki so nekoč služili kot domovi, a so to namenskost izgubili – bili bodisi izmaličeni v okviru širših ciklov konstruktivne destrukcije, na katerih temelji sodobna zahodna družba, ali popolnoma izničeni vzklic ožjega delovanja naravnih sil. Izpraznjeni, vendar pa nikoli izbrisani. In prav te prostore, ki so bili tekom časa izgubljeni, a so svoj sodobni *loкус* našli v spominih, družinskih zgodbah, fotografijah in drugih razgledih v preteklost, problematiziram v tej študiji.

Kot pokaže Halbwachs (2001, 155–159), spomin v nasprotju s pozicijami Durkheima (1893), Freuda (1955), in Bergsona (1910), ni individualna danost, ampak nasprotno konstrukt, saj posamične impresije preteklosti ne morejo obstajati onkraj kontekstualnih okvirov družbenega. Večjih ali manjših, a vselej zamišljenih skupnosti sledeč Mohinke (2007, 9), usidranih v nič manj zamišljene geografske konstelacije, ob čemer pa se odpira dilema, kako se spomini ohranijo, ko so le-te okrnjene. Če namreč po Halbwachsu (2001, 157), prav zamišljeni okviri spomina sovpadajo s stvarnimi prostori, ki jih skupnost naseljuje, potem izguba domačega kraja že sama po sebi insinuira diseminacijo le-te in s tem prepustitev entropiji. Odgovor, zakaj ni tako, deloma ponuja Connerton (1989, 72), v svoji razširitvi Halbwachseve pozicije v tezi, da so spomini, četudi določeni s performativno interakcijo skupnosti, hkrati sedimentirani v telesih subjektov, ki jo tvorijo. Vendar pa, kot ugotavlja že Halbwachs (2001, 78), ob razkroju le-te tudi ti mnemonični sedimenti ne ostajajo neprizadeti.

Če namreč to po Halbwachsu (2001, 78), budi nujo po historizaciji kot popisu nekega obdobja, družbe ali življenja posameznika, pa je ta navadno tako zamaknjena od objekta svojega preučevanja, da so se vsi subjekti, ki bi lahko podali neposredna pričevanja o le-tem, že davno porazgubili v času in prostoru. In kot to dopolnjuje Ricoeur (2009, 32), zato ni več kot le še ena posredna oblika žalovanja. Bodisi kritično refleksivna ali bolj svetsko ozemljena, a vselej izživeta kot odrešitev nekaterih vtisov preteklosti za ceno prepustitve drugih pozabi. Pri čemer to neuravnovešeno dialektiko še dodatno zamikajo tehnološke rešitve, kakršne so fotografije, razglednice in drugi teksti. Če ponazorim, že bežen prelet podobe (glej sliko 1.1), pripoveduje množino informacij o akterju, kodiranih v obrazni mimiki, telesni drži in ikonični uniformi, v kateri pozira, a obenem ne razkriva nič o stavbi, pred pročeljem katere stoji.³ Začenši z opisnimi opažanji tehnološko pogojenih lastnosti podobe, kot na primer to, da gre za tonirano upodobitev moškega, ki je pred svojim uokvirjanjem z ovalnim rezom povzemala format razglednice. In bila s tem del ene najbolj enigmatičnih fotografskih praks. Industrije, ki je po Roganu (2005, 6), svoj razcvet doživela prav na prehodu v 20. stoletje.

Slika 1.1: Sokolar



Vir: Janez (2015).

³ Te implikacije pa so nadgrajene s podatki, hranjenimi v z estetskimi elementi zasičeni kompoziciji podobe, kot je z oblačil akterja razvit namig, da je le-ta pripadnik telovadnega društva Sokol. A ne navaden član, temveč eden izmed vodilnih, saj v desni roki stiska rog, katerega posest je po Podpečniku (2014, 8), označevala vodje.

V kontrastu s temi sicer površinskimi opažanji pa ostaja ozadje obrezane podobe skoraj popolnoma netransparentno.⁴ Kot sicer piše Rose (2001, 30), je fotografski akt rezultat invazivne predpriprave, prek katere je intenca avtorja zveličana v fotografskem tekstu. A čeravno torej te površine imajo potencial posredovanja podatkov o krajih, kjer so bile posnete, in je ta funkcionalnost po Roganu (2005, 6), v primeru fotokartic celo poudarjena – saj jim omogoča večplastni obstoj aestetskih dražljajev, spominkov, zbirateljskih predmetov in komunikacijskih sredstev – pa so te informacije vsaj v primeru amaterskih različic pogosto prepuščene pozabi. Vse v vseobsegajočem smotru ohranja spomina na posameznika, ki jo kolonizira in zaradi katerega je bila pravzaprav ustvarjena.

Še huje, kot nezadostna se fotokartica izkaže tudi pri tem. Če namreč ta kratki popis razglednice le-to zadostno opisuje v vsej svoji inscenirani statičnosti, tako značilni za zgodnje 20. stoletje, pa še zdaleč ne osvetljuje globljih pomenov, ki jih le-ta meče. Tako umanjajo informacije, ki so ji sledile skozi čas.⁵ Osiromašena komplementarnih tekstov pa kot Kracauerjev (1995a, 47), *abklatch* ne razkriva nič manj kot sediment opisov, vse druge možnosti pa prepušča domišljiji. A prav te neslutene zmožnosti kanalizirajo mnemonični potencial ne le razglednic, temveč fotografije nasploh, saj je po Barthesu (1982, 10), le-to kot objekt, ustvarjen v službi pogleda plemeniti, že skoraj magična lastnost, da svoje subjekte nagovarja tako na osnovi eksplicitnih kot tudi bolj implicitnih prvin. In tako ne spoveduje sveta kot je, temveč utvarja sebi lastne različice le-tega.

Ekstenzija te kvalitete pa je aplikabilna tudi na prostor, ki ga le-ta polni. Po Bergerju (1972, 2), pa tudi Lefebreu (1984, 39), se namreč način, kako individuumi spoznavajo in razumejo prostor, družbo in same sebe, vzpostavlja predvsem prek pogleda in je torej prav ta senzorični kanal, okvir, v katerem se realizirajo zamišljene geografije v svoji najidealnejši inkarnaciji – domu kot sidrišču domačega kraja in s tem epicentru kinestetične projekcije po Tuanu (1997, 3–7), kanalizirane iz omejenih fragmentov dožemanja sveta, načina življenja, pričakovanj in spominov. Ter kot za zamišljene geografije nasploh dodaja Sharp (2009, 11–55), vse pogostejše redefinirane v preseku hipno spremenljivih globalnih in bolj solidno ukoreninjenih lokalnih elementov. Z ozirom na to pa je torej tudi v analizi spominov o izgubljenih prostorih smiselna izraba vizualnega gradiva, fotografij in razglednic kot artefaktov, katerih *raison d'être* je, da hranijo reprodukcijo vidnega.

⁴ Čeprav je bila podoba posneta na prostem, ozadje njene v na sokolarja usmerjene kompozicije okupira pročelje zgradbe. Fasada, kot neznatni del hiše, uokvirjen z dvema polovicama lončnic in slabo tretjino okenske police.

⁵ Kot na primer to, da predstavlja deda, njenega varuha, in da je kot produkt amaterske prakse nastala leta 1909 pred domačo hišo njegove družine, ki je izvirala iz »Litije« (Janez, 2015).

Za potrebe te študije se zato osredotočam prav na slednje, problematizirane v raziskovalnih vprašanjih, kako družinski člani prek rabe starih družinskih fotografij in razglednic krajev, ki so jih le-ti v preteklosti naseljevali, in zgodb, ki jih obkrožajo, o slednjih evocirajo in konstruirajo spomine, kako gradijo skupno kohezijo ter utrjujejo posamične identitete in, konec koncev, kako oblikujejo lastno dožemanje časa in prostora. Ta idejni tok pa v delu obravnavam v sosledju petih tez:

- 1) Prostorska stabilnost družin omogoča utrditev spominov o prostoru.
- 2) Fotografsko gradivo omogoča konstrukcijo fragmentiranih zamišljenih geografij krajev.
- 3) Reprezentacija služi kot kronotopska singularnost v narativni konstrukciji spomina.
- 4) Družine, ki hranijo fotografije in fotokartice predhodnih bivališč, prostor, čas in svojo lastno mobilnost v slednjih dojemajo longitudinalno.
- 5) Fotografsko gradivo izgubljenih prostorov družinskim članom omogoča ohranjanje skupinske kohezije in izgradnjo prostorskih identitet.

V iskanju odgovorov na slednje preučujem dvanajst fotografij oziroma razglednic s preloma 20. stoletja, zbranih v štirih slovenskih družinskih fotografskih zbirkah, ki upodabljajo kraje, v katerih so prebivali njihovi lastniki, a so jih le-ti spričo različnih okoliščin zapustili, slednji pa so tako v prizmi teh mnemoničnih impresij pridobili shizofreni obstoj prisotnosti nečesa, kar je po Ricoeurju (2009, 32), v svojem bistvu odsotno.

Če torej ob zaključku te uverture v magistrsko delo le-to sklenem s kratkim povzetkom in hkrati nakažem nadaljnjo strukturo le-tega, študija svoj idejni *lokus* sidra v konceptualno prizmo prostora, fotografskega gradiva in spomina. Ter tako odpira kompleksno dialektiko med reprezentiranim in reprezentacijo. Kot je namreč pogled v preteklost po Halbwachsu (2001, 48), in Ricoeurju (2009, 151), izostren iz gledišča koherentne kolektivitete, oblikovane v okviru sodobne družbene dejanskosti, pa tudi ta ne stoji *ex nihilo*, sama na sebi, temveč je kanalizirana v kontinuumu. V prostorsko odmejenem in časovnem trajanju razvitem kontekstu akumulirani množini ne le zaznanih, ampak, kot piše Kracauer (1995a, 48), predvsem nezaznanih momentov. In z njimi nič manj številnih premikov, prerisov in pozab, malih in velikih dogodkov ter senc, ki jih le-te mečejo. Utvar človeških bitij kot racionalnih, kreativnih, a ne nazadnje tudi teritorialnih živali, med katerimi je po Tuanu (1997, 4), ena najporoznejših gotovo prostor, pa naj si bo ta izgubljen ali najden. Poznavanje simbolnih in družbenih refleksij preteklosti le-tega pa je tako nujnost. Kot je to tudi preizpraševanje stvarnih, a nič manj zamišljenih vizualnih popredmetenj le-tega.

Moji cilji so pri tem preučiti, kako različni diskurzi, razviti ob branju fotografij, in bolj specifično tistih, ki so bile oblikovane in morda tudi uporabljene kot razglednice, razpredajo mrežo pozicij in kontrapozicij kraja in prostora, javnega in zasebnega, skupnega in posamičnega, ter tako osmisliti, kako le-ti sooblikujejo zamišljene geografije ne le preteklosti krajev, ampak tudi njihove sedanjosti in prihodnosti. In tako razkriti odnos med vizualnimi teksti kot objekti pogleda in njihovimi subjekti kot spektri spomina. Izpostavljene teze v osredotočenem prepletu teorije in konkretnih primerov obravnavam v sosledju treh poglavij, v okviru katerih fotografsko gradivo tematiziram kot sidrišče spomina, narativno singularnost, v kateri se metonimično mešajo zamišljene spatialnosti in temporalnosti ter s tem genealoški gradnik identitete tako posameznikov in skupin kot tudi prostora, ki ga upovedujejo.

Tej uvodni predstavitvi tako sledi otvoritev metodološkega aparata, v okviru katere je upovedano tudi gradivo – dvanajst družinskih fotografij in amaterskih razglednic, posnetih med leti 1909 in 1959. Temu sledi prvi tematski sklop, v katerem v preseku del Halbwachsa (2001), A. Assmann (1993), in Ricoeurja (2009), gradim fenomenologijo spomina in pozabe, kot se le-ta vzpostavlja v partikularnem kontekstu branja podob izgubljenih prostorov. Naracije, ki jih, sledeč Burginu (1982), sidrajo ti fragmentirani prostori reprezentacije, nato inspirirano po Bakhtinu (2010), v drugem sklopu stabiliziram v eksplozivni matriki kronotopa. Nadaljnje pa v tretjem sklopu med tako odmejenimi konstelacijami časa in prostora, sledeč Heideggerju (1971), Foucaultu (1977), in Hallu (1996b), načrtujem neizenačljivo diskurzivno zanko prostorske identitete kot fluidne implozije eksternih in internih dejavnikov.

2 Metodologija in predstavitev gradiva

Študija je poleg temeljnega pregleda strokovne in znanstvene literature s področja kolektivnega spomina kanalizirana v kombinaciji kvalitativnih metod, semiotične analize fotografskega gradiva ter poglobljenih polstrukturiranih intervjujev, izvedenih ob sodelovanju članov družin, ki ga hranijo. Populacijo preučevanja pri tem predstavljajo tiste lastniške družine, ki imajo v svoji posesti ne le navadne družinske fotografije, temveč tudi podobe, ki so bile podobno kot uvodni primer oblikovane kot fotokartice in ki so jih morda kot take tekom časa tudi uporabile, ter tako opremile bodisi z le krajšimi posvetili ali daljšimi pripisi, poštними žigi in znamkami. Čeravno namreč ta funkcionalnost ni le domena razglednic, ampak fotografske umetnosti nasploh, in čeprav ob tem ostaja v dejanskosti po Rognu (2005, 5–7), pretežno neizpolnjena, imajo ti komplementarni teksti potencial, da osmislijo podobe in tako pomagajo priklicati spomine, ki jih le-te sidrajo.

Glede na to, da so predmet tega dela prav vizije pretekle prostorskeosti, je v oblikovanju ožjega izbora podob poseben poudarek namenjen tistim primerkom, ki jih njihovi varuhi po svoji lastni presoji dojemajo kot stare. Sledeč tej zamejitvi je v naključnem izboru sestavljen vzorec preučevanja, ki ga tvorijo pripadniki štirih lastniških družin. Ob sodelovanju slednjih pa je oblikovan izbor dvanajstih vizualnih tekstov, posnetih med leti 1906 in 1959. Pri čemer zbrano gradivo zajema raznovrstno paleto črno-belih amaterskih, v nekaterih primerih pa tudi profesionalnih, a zato nič manj insceniranih upodobitev posameznikov in skupin, ki pa jim je skupno dejstvo, da ne gre za klasične turistične fotografije ali razglednice, temveč za reprezentacije preteklih bivališč lastnikov ali njihovih sorodnikov.

Res je sicer, da je advent fotokartic in z njimi širši razmah amaterske fotografske prakse po Rognu (2005), Taggu (1988), ter Haldrupu in Larsenu (2003), tesno povezan z vzponom množičnega turizma, saj v okviru slednjega zavzemajo enega od osrednjih vzvodov konstruktivno destruktivnega aparata kulturne proizvodnje in potrošnje. Vendar pa le-te navadno ne prikazujejo krajev, ki so bili izgubljeni, ampak prostore, ki so bili ponovno odkriti. Namenskost starih družinskih fotografij in amaterskih razglednic, ki prikazujejo kraje, v katerih so njihovi subjekti nekoč bivali, pa je v nasprotju s tem skopofilno-ekshibicionističnem in po Sharp (2009, 92), obenem kulturno imperialističnem motivu predvsem ohranjanje spominov na družino, dom in domovino v času, ko so le-ti bivali onkraj njenega dosega. Sledeč raziskovalnemu načrtu zbrano gradivo v treh setih po štiri podobe katalogizira zgodbe pripadnikov štirih družin, ki svojih domovanj niso zapustile le začasno, temveč v nekaterih primerih za vselej.

Tako prvi popisuje zgodbi dekleta, ki je dom v Litiji začasno zamenjalo za slabo leto dni trajajoče šolanje v gospodinjski šoli v Marijanišču in se pri tem seznanilo z življenjem v Karmelu pri Selu v Ljubljani, preostanek svojega življenja pa nato preživelo z družino v Ljubljani. Dotika pa tudi življenja njene tete, ki jo je pot trajno zanesla v Kanado. Drugi obuja tri četrt stoletja stare spomine tedaj sedemletne deklice, ki je s starši med aprilsko vojno za las ubežala nemškemu bombardiranju Beograda, preostanek 2. svetovne vojne preživela v Zabrežju, po njej pa ponovno zamenjala okolje, saj je s teto za leto dni odšla v Bolgarijo. Tretji set odpira kroniko šestčlanske družine iz Ljubljane, ki je skoraj izgubila stik z rodnim krajem, saj se je starejši sin zaradi političnih simpatij odpravil na študij v Rusijo, mlajši pa z nevesto v Nemčijo. Medtem ko sta starejša in mlajša hči po sklenitvi zakonskih zvez odšli v Srbijo in Dalmacijo. Ozemlje, kjer je nekoč stala domača hiša, pa je pogoltnila lokalna kemična tovarna Olma d. d. Poslednji izmed njih pa gre po sledih upokojenega strojnega inženirja, ki je iz domače Ljubljane za leto dni odpotoval na delo v Nemčijo, s katerega pa se ni vrnil, saj je po sporu s službo državne varnosti to zamenjavo lokacije izkoristil za politično emigracijo, ki ga je prek Calaisa in kontinentalne Evrope najbližjega britanskega pristanišča Dover vodila naprej proti Avstraliji.

Izbira fotografij oziroma v nekaterih primerih fotografskih razglednic, ki ta nabor zgodb kar najbolj konkretizirajo, je pri tem v celoti prepuščena njihovim lastnikom, le-te pa so podvržene osredotočeni semiotični analizi. Kot piše Barthes (1982, 17–42), sicer podoba kot dvodimenzionalni amalgam znaka, označevalca in označevanega ob soočenju s pogledom odseva ne le množino razberljivih pomenov, ampak tudi širok spekter senc in odmevov,⁶ kar pa ne pomeni, da fotografija kot fenomen, potencialno izživet v množini različnih utelesitev, ne vsebuje določene skupne osnove. Čeravno tako Barthes (1982, 14–15), zavrača obstoj sistematične, samoreferenčne strukture fotografskega gradiva, obenem kot *edios* – kot fenomenološko jedro le-tega – identificira prav kanale, prek katerih to nagovarja občinstvo. *Studium* in *punctum*, pri čemer Barthes (1982, 44), s prvim označuje denotacije, izrisane na površini podob, z drugim pa posamične, celo naključno manifestirane prvine, ki se v prizmi pogleda reflektirajo v globljih konotacijah.

⁶ Implikacij, ki pa jih, kot le-ta piše v svojem magnum opus – *Camera lucida* (1982, 16–18), ni mogoče ozemljiti z enotnim, splošnim, če ne celo že kar transcendentnim sistemom kodifikacije, ampak le zajeziti v partikularnih okvirih žanrskih in družbeno determiniranih konvencij in kodov. Tako pa v slehernem preizpraševanju vizualnih tekstov ni le nujna opredelitev, kaj le-ti prikazujejo, temveč tudi omejitev kdaj in kje so nastali ter še posebej kako in s katerim namenom. Ter tako odkleniti odnosno mrežo med splošnim in posamičnim, resničnostjo in iluzijo ter celo zaželenim in odklonskim. Dialektiko, ki pa še zdaleč ni kodirana le v površinah fotografij in fotokartic, ampak tudi slehernega drugega materialnega ali idejnega artefakta. In če grem po Bergerju (1982, 86), še korak dalje, celo družboslovnih teorij in empiričnih prizadevanj, ki jih skušajo osmysliti.

V razpredanju množine pomenov, ki jih ti vizualni teksti potencialno posredujejo, se zato zanašam prav na semiotično analizo. Navezujoč na hevristično platformo Gillian Rose (2001, 29), fotografije in razglednice obravnavam v optiki prekrivajočih se kontekstualnih okvirov, v preseku katerih pa ne ostrim pogleda le na subjekte njihove ovekovečite, ampak tudi na podobe kot objekte same na sebi ter konec koncev *topos*, v katerem so bile ustvarjene. Realne, imaginarne in diskurzivne prostore, rekonstruirane v triangulaciji tehnološke, kompozicijske in družbene modalitete podob (2001, 30). V okviru tehnološke modalitete tako vzpostavljam vpogled ne le v samo materialno platformo fotografskega gradiva, ampak tudi na to, kako je le-to vezano v kontinuirano spreminjajočo se strukturo družin, ki ga posedujejo (2001, 30). Pri tem pa obravnavam tako okoličane, v katerih so bile podobe posnete, kot tudi podrobnosti njihovega vzdrževanja v družini tekom spatialnih in temporalnih transformacij le-te.

Te stvarne predispozicije pa so v študiji nadgrajene s pomeni, pridobljenimi v analizi kompozicije podob kot, sledeč Burginu (1982, 142), kontekstualne mreže vlog in odnosnosti, v kateri subjekti reprezentacije v branju le-to samozadostno rekonkurirajo in so obenem sami rekurzivno konstruirani kot njeni objekti. Z ozirom na slednje pa v okviru kompozicijske modalitete po Rose (2001, 6), ne črпам le neposrednih pomenov, vtisnjenih v samo površino fotografij in razglednic, temveč tudi posredne implikacije, vsebovane v subtekstu le-tega.

In glede na to da so podobe kot vizualni teksti, po Keenen (1988, 60), same zase nedokončne, svojo analizo osmišljujem še z ekskavacijo pomenov, vsebovanih v družabni modaliteti. V cilju evokacije zgodb in spominov, ki so se tekom časa usidrali na te sledi preteklosti, se tako zanašam na metodo poglobljenega polstrukturiranega intervjuja.⁷ Pri tem pa po Meinhofu in Galasinskiju (2000, 325), le-to osredinjam na soočenju intervjuvancev z lastnim gradivom. Intervjuji so izvedeni z lastniki fotografij in razglednic – Janezom (62 let), Veroniko (57 let), Stanom (82 let), in Nadjo (83 let). Varuhi kot subjekti, ki jim je bila ne glede na razlike v spolu, starosti in kraju bivanja predana vloga hrambe družinskih fotografij in razglednic in ki so kot taki, ob zagotovitvi anonimnosti, pristali na sodelovanje v tej študiji.

Fotografsko gradivo je pri tem obarvano kot neodtujljiv del branja. Kot neizpolnjen vizualni diskurz po Burginu (1982, 142), sklenjen prav v družabnem delovanju. In s tem vozlišče naracije, kot le-to, eksplicitno navezujoč na Bergsona, implicitno pa tudi na Bakhtina, v svoji elaboraciji kinematografije kristalizira Deleuze (1997b, 20–26). Kot časovno-prostorski *rhizom* simultanosti, v katerem je preteklost združena s sedanjostjo, virtualnost pa z realnostjo.

⁷ Povprečen obseg trajanja intervjujev znaša dobro uro in pol. Pri sami izvedbi je uporabljena snemalna naprava, zvočni posnetek pa je nato prenesen v transkript, ki zavzema zadnji del mojega dela.

Upoštevajoč to metodološko naravnost so pogovori z varuhi podob izvedeni med 25. 2. in 25. 3. 2015. Pri tem pa so le-ti ob soočenju z gradivom spodbujeni, da z okvirnimi usmeritvami samostojno razkrivajo vtise, ki se jim porajajo.

Izhodišča, na katera se pri tem opiram, so:

- a) spomini o prostorih, ki jih prikazujejo podobe;
- b) naracije o okoliščinah, izgube ali ponovnega odkritja prostorov;
- c) povzetki kreacije, kontinuitete in pretekle kontemplacije fotografij in fotokartic;
- d) kontekstualizacija vizualnega gradiva glede na prostore, v katerih je nastalo;
- e) občutenja lastne umeščenosti lastnikov v času in prostoru;
- f) zaznave odstopanj med prostori upodobitve in tistimi, v katerih živijo lastniki;
- g) izkustva negativnega prostora.

Prednosti te zasnove so, da po Meinhofu in Galasinskiju (2000, 325), intervjuje prek rabe vizualnih tekstov kot stvarnih popredmetenj zamišljene dejanskosti ozemlje v modaliteti skopskega. Kot pišeta Rose (2001, 6), in tudi Berger (1972, 2), je namreč prav vid kanal, prek katerega subjekti pretežno zaznavajo stvarnost, jo dojemajo ter ob tem tudi spreminjajo, bodisi v nuji zadostitve estetičnem imperativu pogleda ali kateremu bolj ontičnemu nazoru. Opiranje prav na slednje pa po Taggu (1988, 3), sogovornikom omogoča *a priori* potrditev njihovih zgodb. Kar če grem še korak dalje, vzbuja pozivno klimo in s tem potencial priklica tudi morebitnih spominov o stresnih dogodkih, kakršna izguba doma nedvomno tudi je.

3 Zamišljeni prostori in fotografija

Predmet te študije tako ni prostor kot Newtonov (1846, 78), sanatorij, neodvisen od objektov, subjektov in drugih relativnih elementov, ki ga polnijo, niti Leibnizov (1989, 324), splet odnosnosti med različnimi konstelacijami materije, temveč kot Tuanova (1997, 188), projekcija. Kot reprezentacija kolektivno kanalizirana v triangulaciji nenehno spreminjajočih se stvarnih, družbenih in simbolnih kontekstov, a izživeta kot izkustvo individuuma. Družbeni konstrukt, kakršne so po Sharp (2009, 55), in Mohinku (2007, 115), ne le geografske kontilacije, v katere se sidrajo dela leposlovne literature, ampak tudi matematično odmerjena mesta, vasi in kraji, obravnavni v okviru *fin de siècle* heterotopik napredne akademske misli.⁸ In pa seveda tudi tiste fantazije, ki se napajajo iz stika znanega sveta z neznanim, morda najizraziteje utelešene v populističnih geografskih označbah, kot je *hic sunt dracones*.

Vendar pa to ne pomeni, da so ti zamišljeni konstrukti tudi povsem izmišljeni. Čeravno so, kot pričata Said (1979, 37), in Sharp (2009, 62), navadno izraženi kot del simbolnega reda, prek katerega kolonialne sile zaznavajo podobnosti in razlike s koloniziranimi ljudstvi. In s tem opredeljujejo in obvladujejo tako slednje kot tudi same sebe. Kot v kontrastu s Saidovim eteričnim Orientom pokaže Todorova (1997, 12), se lahko zamišljene geografije nanašajo tudi na povsem konkretne, a zato z ideološkim balastom nič manj obtežene spatialnosti. Saj ne opisujejo stvarnosti, kot je, ampak le, kot so jo osmislili njeni ustvarjalci. Zamišljene skupnosti, idejno usidrane v nič manj zamišljene konceptualne sheme časa in prostora. Po Tuanu (1997, 3), ustvarjene prek osredotočenega izbora spatialnih elementov, vzpostavitev kategorične distance med njimi ter diskurzivne opredelitve le-teh bodisi kot sta prostor ali kraj.

Kot to velja tudi za izgubljene in najdene prostore, ki jih obravnavam sam. S čimer pa ne insinuiram, da je tudi njihova izguba fiktivna. Čeravno morda ne gre za faktično redukcijo prostorov v kup zgodovinskih in naravnih ruševin, ampak le njihovo okupacijo s strani drugih kolektivitet, namreč le-ta implicira abstrakcijo predhodnih lastnikov. In s tem izkušnjo, ki je kot prelom v kontinuiteti skupnosti ne glede na podrobnosti potencialno travmatična. Saj onkraj pragmatičnih tegob zagotovitve dostojnega življenja v novem okolju in kognitivno-emocionalne tesnobe ob izgubi starega implicira rekonstrukcijo izgubljenih subjektov kot izkoreninjenih objektov. Tujcev ali, kot ugotavlja Simmel (1971, 143), kategoričnih drugih, ki so, kot v družbo vpeta kontrastruktura, strukturirani v neuravnovešeni konflikciji fluidnosti in statičnosti, apatičnosti in investiranosti, ter ne nazadnje privlačnosti in odklonskosti.

⁸ Urbanosti in ruralnosti. Prve kot distopije in tako bodisi po Kracauerju (1995b, 75), konceptualizirane kot v singularnosti proizvodnje in potrošnje pogubljena struktura redu bodisi po Benjaminu (1999a, 462), v kaotični praznini strahu, stresa in eksistencialne negotovosti zveličana igra ne le živih, ampak tudi mrtvih sidrišč spomina. In druge kot le-temu kontrastne utopije stabilnih in varnih skupnosti, ki polnijo platnice romanc 19. stoletja.

Kot piše Foucault (1980, 98), je sicer slična dialektika moči in nemoči v osrčju vsakršne odnosnosti, začeni z najosnovnejšo komunikacijsko enoto diade, in segajoč do najkompleksnejših oblik skupnega sobivanja. Pa vendar ni veliko fenomenov, ki bi jih slednje tako bremenilo in ki bi obenem tako celostno prežemali sodobnost, kot je to prav migrantka izkušnja.⁹ Če so bile namreč razvite zahodne družbe po Foucaultu (1986, 22), v 19. stoletju determinirane z eksplozijo parne lokomotive, kaotično multiplikacijo življenja in z njo porasta novih ekonomij, kulturnih vzorcev in politik vladovanja, je 20. stoletje potekalo v znamenju implozije atoma. Koncentracije, fragmentacije ter anihilacije kanalizirane vzklic kapitalizma, komunizma in drugih ideoloških sistemov. Morda najizraziteje utelešenih v uničenju, ki sta ga s seboj prinesli obe veliki vojni. Kot iracionalno učinkoviti utelesitvi thanato-politik, ki so mnoge države pahnile v regresijo po svojih spektralnih genealogijah vse do refevdalizacije partikularnih sfer družbenega življenja, dela in delovanja. In z njo porasta izkoreninjenih subjektov in izpraznjenih objektov, ki so predvsem v svoji odsotnosti preganjali tako Halbwachsa, Benjamina kot tudi Heideggerja.

Čeprav je le zadnji preživel uničenje obeh velikih vojn, ki je v njegovi filozofiji ironično doživelo preporod prav v zanikanju le-tega, in s tem totalni dezinfekciji spomina na opustošenje (1971, 141), tudi Benjamin in Halbwachs vsak zase odpirata vprašanje ohranjanja spomina na izgubljene prostore. V nasprotju s Heideggerjem tako Benjamin v svojem *ouvre* *Die Passagenwerk* (1999a, 81), prek katalogizacije impresij opuščanih ali v hausmanizaciji celo izbrisanih Parižanskih arkad njihovega obstoja ne zanika, temveč jih projicira kot fantazmagorični *trauerspiel*. In s tem nemogočo organsko strukturo, katere mnemonični *edios* ni več mogoče iskati v *toposu* zgodovine, ampak narave. A tudi onkraj te nekoliko esencialistične fantazije ostaja spomin neobhodno vpet v kontekstualne okvire svojega nastanka, četudi so bili le-ti zabrisani. Ne nazadnje prav Halbwachs (2001, 48), in temu sledeč tudi J. Assmann (2008, 109), spomin sidrata v ozemljene kolektivitete. od koder sledi tudi moja prva teza, da prostorsko-časovna stabilnost družin omogoča utrditev spominov o prostoru. Kot namreč poudarja Halbwachs (2001, 131), v svojem soočenju z misterijem ruševin, kot družbenih okvirov kolektivnega spomina, iz katerih je bila ta konstitutivna skupnost bodisi izvržena, bodisi so bili sami uničeni, niti izguba prostora ni zadosten pogoj za izničenje spomina. Saj ne pomeni nujno pozabe, temveč le transformacijo le-tega.

⁹ Kot piše Foucault (1984, 146), namreč prostor ne določa le konteksta, v katerem živijo individuumi in v katerem je izziveta konflikcija med kolektivitetami, ki jih tvorijo, ampak obenem ozemlja tudi znanja, ki jih le-ti proizvajajo o samih sebi, drugih in o družbeni dejanskosti. Še več, znanje, moč in prostor so v sodobnosti medsebojno tako povezani, da bi kakršna koli disociacija med njimi tvegala zapad v nesmisel (1984, 146).

Če tako po Halbwachsu (2001, 146), prostori, pa naj si bodo izgubljeni ali najdeni, predstavljajo *topos*, v katerem skupnosti osmišljajo preteklost pa prav te prostorsko ozemljene mnemonične reprezentacije minulega služijo v igri artikulacije le-teh. Po Saidu (1993, 48), namreč spomini, zgodbe, pa tudi manipulativna popredmetenja le-teh, kot so fotografije in razglednice, vsebujejo kreativni potencial oblikovanja, utrditve in s tem redefinicije spatialnosti v svoji temporalni dimenziji. Žal pa Halbwash kot idejni arhitekt paradigme kolektivnega spomina svoje pozicije o izgubljenih prostorih ni razvil do svojega logičnega zaključka. S čimer je v samem jedru svoje teoretsko-konceptualne strukture zapustil praznino, hkratne odmejitve in omejitve spomina na kolektivna življenja osiromašen prostor.¹⁰

Paradoks, ki če sledim Janu (2008, 111), in Aleidi Assmann (2001, 34), ni nič več kot le ekstenzija totalizirajoče singularnosti, ki bremeni Halbwashovo koncepcijo kolektivnega spomina kot hkrati posamičnega in skupnega fenomena. Kot sicer slednja eleaborira v svoji kritični obravnavi Halbwachsovega dela, je le-to amalgam nasprotujočih si konceptualnih okvirov (2001, 35). Kot je slično tudi teorija družbene uokvirjenosti spomina nasploh. Halbwachs jo namreč snuje v prepletu dihotomij kolektivnega in individualnega, prvega navdihnjenega po teoriji družbenega duha Emila Durkheima (1893, 39), kot *conscience collective* – prvinskega predpogoja, pod katerem je posameznik uviden kot del skupnosti. In drugega inspiriranega po intuitivni filozofiji Henrija Bergsona (1910, 73), v kateri sta zavest in z njo svobodna volja posameznika izživeta v imanentnosti kot čisto trajanje – *durree*.

In s tem kontestaciji dveh na videz nekompatibilnih pozicij, razrešljivi le s pluralizacijo. Kot to stori A. Assmann (2001, 34), v svojem elaboratu osnovnih oblik spomina, v katerem razločuje med individualnim, družbenim, političnim in kulturnim spominom. Pri čemer individualni spomin definira kot dinamični nevro-psihološki medij, ki nosi množino spremenljivih, razdrobljenih in na modus svoje stvaritve vezanih podatkov, a ki je, kot sledeč Halbwachsu povzema A. Assmann (2001, 34), vselej evociran prav v infekciji z družbenim. In tako vzklic različnih dejavnikov, kot so način življenja, interakcije in izkušnje, rekonstruiran kot družbeni spomin. Ter kot tak poseduje zmožnost, da v medsebojni komunikaciji intergeneracijsko preseže celo omejitve človeškega obstoja (2001, 45). In prav v to večplastno dinamiko kot narativno sidrišče spomina vstopa fotografsko gradivo.

¹⁰ A le za določen čas, saj je najbližji približek transcendence lastne končnosti, kot piše A. Assmann (2001, 38), dosežen šele s transgeneracijsko transformacijo v politično ali kulturno različico le-tega. Bodisi s politično vodenim izgonom mnemoničnih impresij iz živetega sveta, prek historizacije v obliki spomenikov, relikvij in drugih vtisov in utelesitev spomina (1989, 72). Ali kot ugotavlja A. Assmann (2001, 34–45), celo prek ovržbe konstitutivne diade pomnjenja in pozabe nasploh, prek troedinega poenotenja obeh skrajnosti v nosilcih kulturnega spomina. Kot tehnoloških rešitev za hrambo mnemoničnih impresij prav v smotru njihove pozabe.

Kot ugotavljajo Chalfen (1987, 137), Tagg (2008, 8), in še posebej v okviru študij žanra družinske fotografije Haldrup in Larsen (2003, 2), se le-ta sledeč sebi lastnim konvencijam in kodom zapleta v diskurzivno zanko, saj s svojim obstojem soustvarja imaginarij, v katerem je bila ustvarjena. Tako pa so podobe, čeravno obče lokalno ali celo introspektivno usmerjene, vzklíc svoje diskurzivne izpraznjenosti kaj hitro mobilizirane v širšo simbolno, politično ali celo sveto narativo. Kot je na primeru družinske fotografije družinski pogled, kot po Haldrupu in Larsenu (2003, 23–28), partikularni kontekst, v katerem je zamišljeno popredmeteno v stvarnem, skupno poenostavljeno v posamičnem in celo odsotno priklicano v prisotnost. Tako pa je moja druga teza, da fotografsko gradivo omogoča konstrukcijo fragmentiranih in na prikazano osredinjenih zamišljenih geografij krajev. Kar pa še posebej velja v primerih starih družinskih fotografij in amaterskih fotokartic, ko le-te prikazujejo kraje, ki so bili izgubljeni. Teza, da so spomini, ki jih podobe evocirajo selektivni, je namreč po Rose (2001, 6), deloma utemeljena že v dialektiki med stvarnim in zamišljenim, ki pa ne prežema le reprezentacije kot celoto, ampak tudi celosten kreativni proces njene stvaritve, in totaliteto predstavitev, ki sledijo iz nje. Vendar pa slednje ne pojasnjuje tudi, kako so pri tem katalizirani spomini.

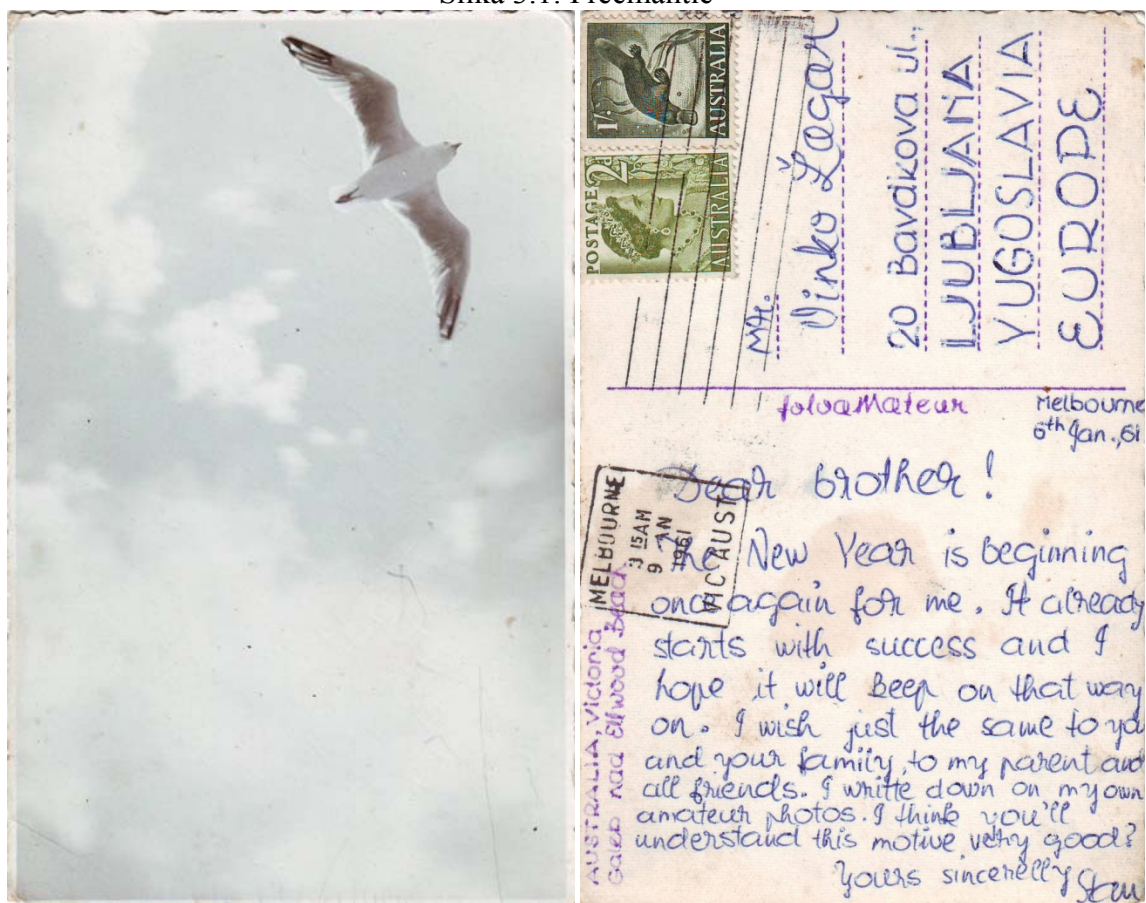
Odgovor ponujata tako Rogan (2005, 1), v študiji fotokartic kot tudi Baudrillard (1994, 3), v svoji opredelitvi do reprezentacij nasploh – ritualizaciji. Kot aktivna komunikacijska praksa so v svoji genezi avtomatizirane. Ritualizirane, kar je, sledeč Roganu (2005, 4-5), opazno predvsem v ponavljajočih, institucionaliziranih, a ekspresivnih vzorcih delovanja, ki jih obkrožajo. Če konkretiziram na primeru razglednic, že v specifični izbiri motivov, iz katerih se napajajo,¹¹ pa tudi pisanju kratkih na najmanjši skupni imenovalc poznavanja reduciranih sporočil, njihovi medsebojni izmenjavi in konec koncev skupni interpretaciji. Branju kot ritualni komunikacijski formi, ki podatke, usidrane v podobah, in diskurzu, ki jih obkroža, prenaša na njihovo občinstvo. Ter tako zaključuje uroborični preplet delovanja in mišljenja. Prvega kot implicitnega spreminjanja družbene dejanskosti in drugega kot eksplicitnega osmišljanja le-te. Narativnega preizpraševanja sveta v svoji najbolj pragmatični inkarnaciji, kot Bakhtinova (2010, 84), kronotopična integracija, oblike, vsebine in namena, v kateri individuumi rekonstruirajo tako dojemanje svoje družinske preteklosti kot tudi sedanjosti, v katero se sidrajo, in prihodnosti, h kateri stremijo. In s tem večplastno vizijo, ki se reflektira ne le v reprezentacijah prostora, temveč tudi apropiacijah le-tega.

¹¹ Rogan (2005, 7–10), sicer v svoji študiji fotografskih razglednic na nivoju motivov razlikuje turistične in lokalne, pri čemer prve sledeč konvencijam globalnega masovnega turizma slikajo stereotipne prikaze pokrajin, voda, gora, gozdov, kot tudi spomenikov, ladij in teatralne folklore, druge pa v smotru zadostitve potrebam lokalnih potrošnikov idiosinkratično tematizirajo stvarnost, v kateri so le-ti živeli, prek katalogizacije bolj vsakdanjih vtisov, kot so hiše, ulice, trgi, trgovine, a tudi spomeniki.

3.1 Ptičja perspektiva: Kolektivni okviri spomina

Tuan (1997, 187), argumentira, da lahko objekti prostor polnijo s pomenom, krepijo spomine in tako gradijo tudi sebstva subjektov. Kot piše, je namreč osebna preteklost posameznikov lahko restrukturirana že v kratkem stiku s poznanim okoljem. In prav obravnavo te mnemonične avre prostorov in krajev, četudi vzbujene le prek vizualnih reprodukcij le-teh, odpiram v tem poglavju in tako preizprašujem odnos človeka do prostora nasploh. Pa čeprav tranzitnega, kot bom pokazal na pričujočem primeru amaterke razglednice. Primer (glej slika 3.1), z modrim odtenkom tonirane 13,5 x 8,5 cm podobe je nenavaden, saj ne gre za tipičen produkt družinske fotografske prakse. Če je sicer po Haldrupu in Larsenu (2003, 28), za to in še posebej za turistične primerke značilno, da se osredotočajo na ljudi, pretežno pozicionirane v ikonične kontekste, pa orisani primer kot edina podoba iz svojega sklopa kot svoj fokus predpostavlja žival. Še več, njenih posebnosti ne gre iskati le v motivu ptiča z razprtimi krili na ozadju oblačnega neba, ampak tudi v dejstvu, da je kot taka netransparentna glede lokacije svojega nastanka. Pa vendar le-ta kljub temu vsebuje potencial evociranja spominov o le-tem, saj ne gre za običajno družinsko fotografijo ampak fotokartico.

Slika 3.1: Freemantle



Vir: Stan (2015).

In s tem, sledeč Roganu (2005, 19), premišljen artefakt ritualne komunikacije, v kateri nobena podrobnost ni prepuščena naključju, saj tudi najbolj pomensko izpraznjeni primeri sami zase vselej posredujejo vsaj en ključni podatkovni niz. Preprosto danost, da so njihovi avtorji, prostori, v katerih so bile posnete, in kraji, s katerih so bile odposlane zares obstajali. In glede na to, da je razglednica služila namenu, zavoljo katerega je bila ustvarjena, prav te partikularne informacije upoveduje tudi njena z znamkami prelepljena ter s poštnim žigom overjena hrbtna stran. Navezujoč se na avtorjev pripis – besedilo, v katerem avtor le-te med drugim razkriva, da piše na produkt svoje lastne fotografske prakse, ustvarjen v upanju, da bo naslovnik razumel skrito sporočilnost le-te – je bila podoba najverjetneje posneta v 60 letih 20. stoletja v avstralskem mestu Melbourne.

Kot avtor Stan dodaja v otovoritvi svojega branja: »Nastala je 11. maja leta 1959. Še danes se živo spominjam, ko sem prispel v prvo mesto moje nove domovine, luko Freemantle, blizu Perth. Bilo je kot v snu, pozdravljalo me je na tisoče galebov, ki so oživiljali čisto in mirno okolico, posejano z neštetiimi lepimi lesenimi hišicami in vilami svojevrstne, toda prijetne izvedbe. Tropsko drevje, ugodna klima, vsega mnogo in povsod« (Stan, 2015).¹² Hall (1996a, 623), sicer piše, da je vsakršen tekst vedno procesiran v specifičnem časovno-prostorskem kontekstu. In kot nakazuje intervjuvančev gotov opis svojega prihoda v novo domovino, sedanje drži tudi za na staro fotografsko gradivo sidrane spomine. A orisano idilično slikanje Freemantla obenem vzbuja tudi druge implikacije. Še posebej v navezavi na argument Jonanne Sharp (2009, 12), da zahodne kulture, prek hierarhične definicije eksternih elementov in s tem vzbujanja občutka varnosti in pripadnosti, utrjujejo svojo interno zgradbo.

To pa utrjuje tudi moja teza, da stabilnost v prostoru omogoča utrditev spominov o le-tem, čeravno Stan govori o migrantski izkušnji, ki je kot taka pravi antipod stabilnosti, saj ne sestoji le iz izgube, ampak tudi pridobitve nove domovine. Podoba namreč nase veže prav začetek te zgodbe o uspehu. Ali vsaj eno izmed različic le-te, saj je, kot pišeta Haldup in Larsen (2003, 23), kot refleksivni, socialni performativni pojav konstruirana iz pripisanih želja in pomenov. Tako pa gotovosti, da ovekovečuje izkustvo Freemantla, ne gre zamenjevati za objektivno dejstvo. Saj gre za subjektivno refleksijo podobe, ki, kot trdi avtor, ni bila edina, ki jo je posnel v primerljivem časovno-prostorskem kontekstu. A čeprav je tako po Roganu (2005, 14), edina gotovost, ki jo je mogoče razbrati s fotokartice, dejstvo, da je bila 6. januarja s poštnega urada v Melbournu odposlana v Ljubljano, kjer je bila do nedavnega hranjena v škatli s pismi, fotografijami in starim denarjem, pa avtorjevih besed ne gre zanemarjati.

¹² Pri tem pa, po besedah avtorja, fotokartice le-ta ni oblikoval le z namenom posredovanja odkritih želja bratu in njegovi družini v Ljubljani ob sklepu starega leta, ampak tudi zaradi prikrite potrditve, da je z njim vse v redu.

Saj so kljub svoji zamišljeni kvaliteti ključne za razumevanje odnosa med vizualnim tekstom, spominom in percepcijo prostora. Če namreč fotografija sama zase kot *zographema* predstavlja dvodimenzionalno singularnost, v kateri so po Burginu (1982, 146), kolapsirani tako igralci kot tudi rekviziti in scenografija, je razglednica multimodalni amalgam le-te s tekstom, pa tudi kontekstom. Kot taka pa tako predpostavlja tudi ustrezno polisenzorično pismenost. Nabor predznanj, ki presegajo zmožnosti semiološke ekskavacije pomenov prav prek eskalacije evociranih spominov. In ki so, sledeč Halbwachsu (2001, 37–43), četudi samostojno pridobljene ali prenesene v komunikaciji vselej preoblikovane v družbenih okvirih skupnosti, ki jih pogojuje. Torej je smiselna kritična refleksija, da fotokartica poleg vpisanih informacij v sebi skriva tudi druge. Ter tako ne upoveduje le pozdravov ob sklepu starega z negotovostjo zaznamovanega leta in upanja za prihodnost ob začetku novega.

To pa potrjuje tudi avtor: »Bil sem daleč od domovine, a nisem še bil povsem na varnem in kakršna koli neprevidnost bi me lahko drago stala. Zato sem tudi napisal tako malo in v angleškem jeziku. Dovolil sem si, da moje delo pove več kot moje besede« (Stan, 2015). Sporočilnost, zgoščeno v iz žabje perspektive posnetem motivu galeba v polnem razmahu peruti, kompozicijsko po pravilu zlatega reza odmerjenem v desni gornji kot podobe. Auguralnem simbolu, ki v kontekstualni prizmi le-te meče širok spekter alegoričnih pomenov, kot so gibanje, svoboda in ne nazadnje odrešitev. Po pripovedovanju avtorja namreč njegovo lucidno srečanje z novim svetom ni bilo konec poti, ampak le zgodnje znanilo le-tega. Vendar pa kot slednji nadaljnje razkriva orisana igra prisotnosti in odsotnosti v podobi ni priklicala le pozitivnih, ampak je evocirala tudi bolj ambivalentne impresije, kakršno je na sogovorniku pustilo bivanje v začasnem domu – Wodonškem begunskem zbirnem taborišču Bonegilla:

Po 200 miljah vožnje z vlakom sem prispel 17. maja v zbirno taborišče Bonegilla. Blok 22 c. Tu sem preživel približno mesec dni. Spomnim se, kako tuje in obenem znano mi je bilo vse ob prihodu. Bil je sila nenavaden občutek. Nič ni bilo, kot je bilo, videz domačega in eksotičnega rastja, kriki živali, celo zrak ni bil pravi, a to je postal moj začasni dom in tekom skupinskih opravil na oklici sem se kaj hitro privadil na *blackboys*, evkaliptuse ter zvonko petje papagajev in *kookaburr*. A bolj kot flora in favna, celo bolj kot prostori, hrana in jezik, so me čudile podobnosti z domom. (Stan, 2015)

In kako tudi ne bi. Kot piše Foucault (1980, 98), se subjekti, sami na sebi, njihovo občutenje o prostoru in vedenje v le-tem kanalizirajo v intervenciji moči kot apropiaciji objektov, ki ga polnijo. Migrenska izkušnja pa tako ni reduktibilna le na izgubo in pridobitev novega doma, ampak kot taka vzpostavljena tudi prek bivanja v izolacijskih prostorih.

Kot so zbirni centri, ki v tranziciji nastopajo kot intervencija in z njo interupcija, v kateri individuumi zavzemajo trojno vlogo problema, žrtve in rešitve svojega shizofrenega obstoja. Vendar pa ta v podobi ne zavzema nikakršnega očitnega obstoja, niti ni opisana v besedju, ki jo dopolnjuje, kar nasprotuje moji drugi tezi, da fotografsko gradivo omogoča konstrukcijo fragmentiranih in na prikazano osredinjenih zamišljenih geografij krajev. Pri tem sicer velja poudariti, da je podoba, kot ugotavlja že Kracauer (1995a, 50), in nadgrajujejo Keenen (1988, 61), ter tudi Burgin (1982, 145), sama zase le z grobimi obrisi zamejeno platno, na katero se v diskurzivni prizmi kolektivitete projicirajo želje, pa tudi strahovi posameznikov.

Struktura zgodb, ki jih pri tem sidra, pa je v tako svojem bistvu veliko bolj odprta, kot se zdi na prvi pogled. Tako pa se tudi spomini po Halbwachsu (2001, 75), evocirani v družbeno pogojeni dialektiki realnega in imaginarnega na prikazano osredotočajo le uvodoma, do svoje končne razpršitve v množini narativnih niti, ki ne sledijo nujno niti samim sebi. Ter so posledično vizualnemu gradivu, ki jih pogojuje, bolj kot v svoji substanci zveste v svoji instančni spremenljivosti. Saj slično kot za družinsko fotografijo nasploh, argumentirata Haldrup in Larsen (2003, 25), ne reflektirajo stvarnega sveta, temveč ga rekonceptualizirajo in tako rekonstruirajo v službi zamišljenega. Čeravno ne nujno idealiziranega.

Zgradba je bila odprta, svetla in ves čas je vleklo. Vonj je bil vlažen, kovinski. Razdeljena je bila na *compartments*. Ko sem prvič ugledal svojega, sem bil presenečen, da me lahko prostor, pregrajen s tako presojnim pregrinjalom, navda s tako globoko utesnjenostjo. Sobica ni dopuščala nikakršne zasebnosti, vsak je ves čas vedel, kaj so delali in govorili drugi, pa čeprav za pregrinjalom niso bili nič več kot brezoblične sence in šepet neznanih in poznanih besed. Kot bi namesto v novi svet zakorakal naravnost v tiste temne prostore, ki sem jih pustil tako daleč za sabo. (Stan, 2015)

A mojo drugo tezo bi bilo preuranjeno zanikati le vzklic te diskurzivne neizpolnjenosti. Še posebej glede na to, da je bila prisotnost spomina na taborišče oživljena prav prek odsotnosti le-tega na podobi. Kot piše Barthes (1982, 26), prikrito priklicana prek nezavedne in s tem nedoločljive kvalitete fotografije, *punctuma*, kot subjektivnega kanala izkustva. V orisnem primeru utelešenega v nenavadni modifikaciji. Podroben pregled razglednice namreč razkriva, da počez čez njeno sicer gladko površino teče vrsta komaj vidnih, a na otip razpoznavnih vdolbin in prav odtis teh je v avtorju obudil vtis na taborišče.¹³

¹³ Enigmatičnih črtic, za katere se zdi, da v svoji križni postavitvi ne sledijo nikakršnemu redu, onkraj arbitrarne odmejitve, da prav vse ležijo pod okriljem galeba ter tako čez fotografijo izrisujejo enakomeren pas, ki označuje let morske ptice.

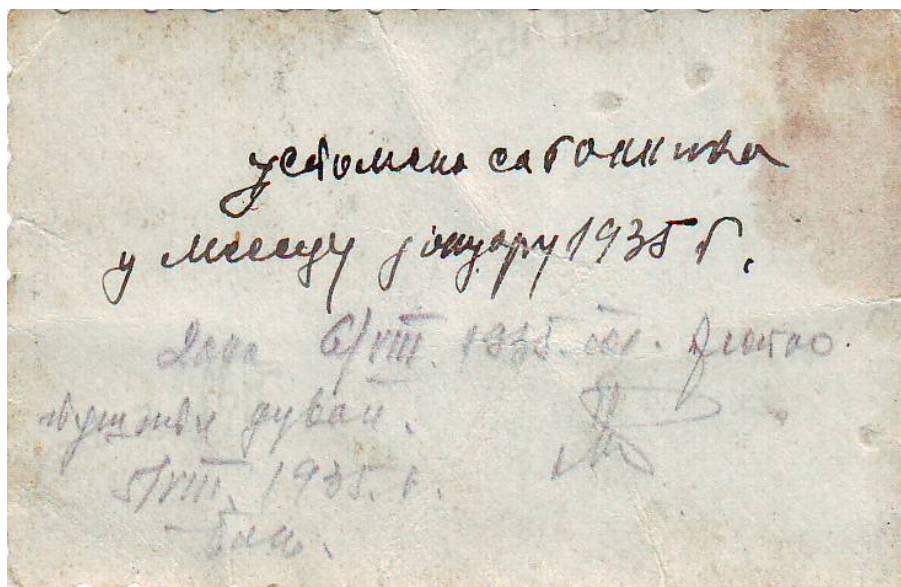
Spomin, ki je na sogovorniku pustil močan pečat. Ter, ki je tako, če grem sledeč Lefebvrovi (1984, 39), paradigmi, še korak dalje prešel iz v fotografsko materijo zgoščenih spektralnih prostorov reprezentacije prek v mnemonični formi razpršenih reprezentacij prostora vse do svojih praktičnih refleksij. Saj je, kot pravi sogovornik sam, odtlej tako v svoji zasebni apropiaciji prostora kot tudi v konstrukcijski karieri strmel k idealu »prijetno združeno s koristnim« (Stan, 2015).

3.2 Snežni kralj: Ritual fotografskega branja

Dialektika med stvarnimi podobami in njihovimi idejnimi in družbenimi refleksijami je torej, kot sem nakazal s prvim primerom, mnogobitna in neizenačljiva na en sam vse druge toalizirajoč dejavnik. Saj tako prostorsko-časovna umeščenost kolektivitet kot tudi fotografije in razglednice kot stvarni artefakti, ter spomini, ki jih le-te evocirajo, igrajo pomembno vlogo v konstrukciji zamišljenih geografij. A če je moja uvodna analiza amaterske razglednice in spominov njenega avtorja pričela razpredati ta hermetični konstrukt, pa pri tem ni pokazala, kaj se zgodi, ko eden izmed teh informacijskih virov umanjka. Kot pišejo Halbwachs (2001, 48), J. Assmann (2007, 50), in drugi, se namreč spomin oblikuje prav v preseku individualnih doživetij z informacijami, predanimi v intervenciji kolektiva. Torej je smiselno vprašanje, kaj obstane, ko so primarni viri izgubljeni v času in je vse, kar še ostane za njimi, le še nabor sekundarnih zgodb in fotografskih popredmetenj le-teh. Še posebej z ozirom na to, da je tudi sam pomen fotografije v režimu skopskega po Rose (2001, 6), oblikovan v soočenju podatkov, neposredno kanaliziranih v branju vizualnih reprezentacij in njihovih auralnih komplimentov. In prav slednje problematiziram v naslednjem primeru (glej slika 3.2).

Slika 3.2: Niš





Vir: Veronika (2015).

Podoba,¹⁴ ki prikazuje zbor trinajstih moških, ki sredi zasnežene pokrajine obkrožajo nekakšen bel doprski kip, v nasprotju s prejšnjim primerom ni idealno tipska amaterska razglednica, temveč stara družinska fotografija, ki je tej partikularni formi komunikacije približana tako v svoji vsebini kot obliki, saj njeno hrbtno strani plemeniti pripis. Kot tudi namenskosti, saj je bila sledeč njeni varuhinji Veroniki kot ena izmed trinajstih kopij s pošto poslana vsakemu izmed udeležencev na njej.

Kot pravi: »To je bila dedova slika. Kakor se spomnim, jo je imel v svoji zbirki, še preden sem se rodila, a se o njej žal ni na veliko razgovarjal. Vem pa, da je bila v kompletu z daljšim pismom. Tudi tistega ni več, ampak se pa spomnim, da mu ga je napisal nek prijatelj iz Srbije. Zelo mu je bilo drago« (Veronika, 2015). Tako pa fotografija kot prototipski primer uteleša dve po Roganu (2005, 19), med seboj globoko prepleteni rabi fotografskih razglednic. Kot spominkov in zbirateljskih predmetov – prvih darovanih in drugih prisvojenih, a obojih v službi akcije. Na eni strani simbolne daritve, po Baudrillardu (1993, 1), izvedene z namenom ohranjanja kohezije v partikularni kolektiviteti. In na drugi skoraj fetišistične defragmentacije razdrobljene preteklosti, po Benjaminu (2007a, 66), kulimnirajoče v katarzični anamnezi. In sledeč besedam sogovornice se zdi, da je tonirana fotografija služila obema.

Podroben pregled podobe razkriva, da je le-ta nastala v hladnejšem letnem obdobju. S čimer pa poleg zasnežene pokrajine resonirajo tudi bele pike, ki se izrisujejo čez obzorje. Čeprav tem ni mogoče določiti izvora, saj bi lahko šlo za deformacije, ki so nastale tekom časa, bi to lahko bile tudi snežinke, ujete v trenutku, ko je bila posneta.

¹⁴ Fotografijo v formatu 6,5 x 4 cm je Veronika hranila v družinskem albumu, ki ga je prejela od svojega deda.

Kot to meni tudi Veronika, je podoba nastala pozimi, v mesecu januarju leta 1935, v okolici srbskega mesta Niš in prikazuje njenega starega očeta Mira kot del zbora rojalistov, zbranih ob tromesečju od atentata na kralja Aleksandra I. Karadžordževića. *Topos*, ki ga tako upoveduje podoba, je skoraj v celoti izravnán in zasičen s snegom. Dekontekstualizirana in dehistorizirana zimska pravljičica, katere belo uniformnost motita le temna vdolbina, ki se vleče počez za hrbti akterjev, in tanek pas oddaljenega grmičevja, omejenega z žičnato palisado. Vzoredni motnji, ki skupaj tvorita iluzijo, da se za moškimi ne dviga zasnežena pokrajina, temveč visok bel zid.

A utvaro, ki je hitro razblinjena vzklic redkih dreves, ki rastejo iz nje. V nasprotju s tem pa so akterji, ki pokrajino okupirajo s svojo prisotnostjo, opravljeni v enostavna, temna oblačila. In tako v kompoziciji podobe tesno zgoščeni okrog bele doprsne skulpture le-to predpostavljajo kot stvarno središče fotografije. In hkrati njeno pomensko težišče, saj naj bi le-ta upodabljala padlega kralja. Pa vendar je prav ta skulptura ob branju fotografije v intervjuvanki vzbudila tudi največ nejasnosti:

Miro, moj ded po očetu, je bil rojalist. Zelo je spoštoval kralja. Tistega davnega oktobra 1934, ko je bil umorjen, je bil zelo potr. Tri mesece po njegovi smrti so se s kolegi dobili na posestvu enega izmed njih. Mislim, da je bilo to v Nišu. Skoraj gotovo je bilo tam, saj je tam živel njegov oče, moj praded, in tam je imel tudi veliko prijateljev. To je bilo neko zasneženo polje, ampak od kod se je vzel ta kip, pa ne vem. Mogoče so ga kar iz snega naredili, ampak ne. Mislim, da mi je ded enkrat omenil, da je to kip, ja, to je čisti doprsni kip kralja Aleksandra. To ni iz snega, je strokovno narejeno. (Veronika, 2015)

Četudi bi bila lahko skulptura z ozirom na njeno robato strukturo in grobo teksturo potencialno narejena iz snega kot prevladujočega materiala na mestu tega malega zborovanja, pa je varuhinja podobe Veronika prepričana, da upodobljeni *saborniki* svojega časa in dela v izdelavo le-tega ne bi vložili zavoljo kratkočassenja, saj bi tako tvegali omadeževanje spomina na padlega monarha. Spomina¹⁵ v smotru hranjenja, zaradi katerega so se zbrali in zavoljo katerega je bil posnet tudi pričujoči prizor.

¹⁵ V skladu s tem pa so tudi vsi preostali elementi fotografije totalizirani v tem vseobsegajočemu cilju. Spoštljivemu druženju ob smrti voditelja, ki je reflektirano tako v praktičnih, a bolj konservativnih opravah, ki jih nosijo. Povečini sestavljenih iz dvodelnih moških oblek in težkih zimskih plaščev. Kot tudi v zaprtih izrazih, ki se jim rišejo na obrazih in rigidni govorici telesa. Ne glede na stoječ ali čepeč položaj akterjev zaznamovani s sključenimi rameni. Obrambno držo, ki je še dodatno okrepljena z načinom, kako le-ti pozicionirajo svoje okončine. Moški, na fotografiji imajo namreč dlani ohlapno prekrižane, potisnjene v žepe ali kako drugače skrite, a navadno okupirane, ulete v trenutku delovanja. Pri tem je ta podoba žalujoče skupine še dodatno utrjena s spoštljivimi gestami nekaterih posameznikov, ki jo tvorijo. Kot na primer tistih, ki svojih pokrival ne nosijo na glavah, temveč jih spoštljivo stiskajo v dlaneh.

Tako pa plastično razkriva diskrepanco med videnim in vedenim. Kot namreč argumentira Burgin (1982, 146), podoba kot totalni kolaps scene, rekvizitov in akterjev ter celo gledišča v svoji površinskosti ne dopušča veliko prostora za interpretacijo o tem, kaj prikazuje, a obenem svoje bralce nagovarja prav k temu. Spomini, ki jih tako evocira, pa posledično niso omejeni le na sediment razberljivih impresij, temveč gradijo na podatkih, akumuliranih v predhodnih srečanjih s fotografijo. Interakciji, v kateri, kot pišeta Haldrup in Larsen (2003, 28), subjekti pomene s podob ne privzemajo le kot eterično abstrakcijo videnega, ampak kot korporalno projekcijo lastne materialnosti, ekspresivnosti in senzualnosti. Kot tudi spominov, pa čeprav utemeljenih le na semiološki bazi. Kot velja tudi za orisani primer fotografije, katere prenos je med tremi generacijami družine, ki jo je posedovala, akumuliral le dovolj znanja, za intervjuvankino opisno artikuliranje prikazanega, komplementirano z drugimi zgodbami.

Sporočilnost, da upodablja zbor rojalistov in kip kralja, medtem ko so druge informacije, kot so z izjemo sogovorkinega deda identitete drugih akterjev in odnosnosti med njimi, utonile v pozabo. Vendar pa ta entropija v medsebojni komunikaciji prenesenih podatkov ni presenetljiva, saj je, kot piše J. Assmann (2007, 50), ta kot način ohranjanja spomina nepopoln. Dogodka, ki ga podoba obeležuje, pa tako glede na starost in pomakanje živih in mrtvih objektov spomina, ki bi ga opomenomčili, pred pozabo ne more obraniti niti slednje. Še posebej z ozirom na dejstvo, da je intervjuvanka podobo za časa življenja njenega očeta in deda videla le nekajkrat. Kot je povedala: »navadno, ko so prišli na obisk sorodniki in znanci« (Veronika, 2015). In se tako udeležili druženj, ki jim sama kot otrok ni prisostvovala. Čeravno je bilo, kot je nakazala, slično obujanje spominov v družini del kontinuitete večjih in manjših svečanih trenutkov.

Ter s tem del performativnih običajev kot komunikacijskih akcij, po Connertonu (1989, 160), uokvirjenih kot nekaj neobičajnega. Rituala branja, v katerem podobe nastopajo kot v režimu skopskega, kanalizirane mikroreprezentacije makrokozmosa. Nevsakdanje predstave vsakdana in s tem simbolni artefakti strukturirani v družbenem inkubatorju družine. V kontekstu katerega so po Baudrillardu (1993, 1–3), rabljene kot sredstvo simbolne izmenjave oziroma po Barthesu (1982, 70), izrabljene v mnemoničnem dekodiranju preteklosti. Pri čemer rekurzivno pogojujejo strukturacijo družine in vlog posameznikov v njej. In, kot nakazujejo besede sogovornice Veronike, tudi imaginarija prostorov: »Tam sicer nisem bila nikoli, a ko sem se malo bolj začela posvečati družinski zgodovini, in sem po tem, kar sta mi o tej in drugih slikah povedala oče in ded, izvedela, da je bil ta del družine izvorno od tam, sem se malo podučila tudi o Nišu. To je staro, ponosno srbsko mesto« (Veronika, 2015).

Tako pa si je prek podobe kraja, v katerem sama nikoli ni bivala, in bežnih opisov le-tega, ki so ji bili preneseni v družini, oblikovala imaginarni *topos* slednjega. Spektralni palimpsest, narativno procesiran v seriji selektivnih apropiacij, rekombinacij in artikulacij diskurzivnih fragmentov, ki mesto Niš osmišljajo kot eden izmed izvornih krajev. Kot Tuanovo (1997, 188), zamišljeno strukturo, a ne nujno osnovano na nekem stvarnem izkustvenem jedru. Temveč, kot nakazuje ta primer, skupno vizijo sveta po Todorovi (1997, 17), oblikovano v pripovedniški tradiciji, in projicirano na površino posamične podobe. Baudrilljanski sen (1994, 6), neizenačljiv s stvarnostjo, v kateri je bila podoba posneta, niti z imaginarijem, ki ga sledeč specifičnim kodom in konvencijam sooblikuje. To pa potrjuje, da fotografija v skladu z mojo drugo tezo vpliva na zamišljeno geografijo krajev, še posebej, ko so le-ti doživeti le posredno v meditaciji reprezentacij in ne prek neposredne izkušnje življenja v njih.

3.3 Izgubljeni svet: Mnemonična rekonstrukcija prostora

Kot torej lahko, upoštevajoč predhodni primer, mnemonične impresije krajev z izgubo svojih živih subjektov deloma izzvenijo, pa lahko izginejo tudi prostori, o katerih so le-te pripovedovale. So podvrženi anihilaciji, a ne popolni, saj jih lahko pripadniki razpršene skupnosti, ki so v njih nekoč bivali, potencialno obudijo v imanentnost prav v spektralnem spektaklu podobe. Reprezentacije, kot Kracauerjevega (1995a, 48), mrtvega objekta spomina. Votle strukture, ki pa ob komplementu žive naracije omogoča izgubljenim krajem novo, čeprav nič manj zamišljeno obstojnost. Po Burginu (1982, 142–145), namreč slično srečanje subjektov z vizualnimi teksti, kot so fotografije in fotokartice – pa četudi v okviru skupnega branja ali celo poglobljene analize – ne gre razumeti kot popolnoma objektivno interakcijo.

Če grem po Bergerju (1982, 86), še korak dalje, pa je torej vsakršno zaporedno branje podob tudi njihova pomenska rekonstrukcija in kot taka nič manj kot *ad hoc* produkcija znanja o času in prostoru. Oziroma, sledeč Mohinku (2007, 144), na osnovi diskurzivnih fragmentov utemeljena arikualcija zamišljenih geografij. Kot to ponazarja tudi ta primer (glej slika 3.3). Fotografija, ki jo obravnavam, je tonirana upodobitev šestih mlajših deklet in treh starejših redovnic, ki postorjene v dve vrsti pozirajo na dvorišču nekega poslopja, medtem ko se v presvetljenem in deloma zamegljenem ozadju skrivajo obrisi samotnega drevesa in še ene večje zgradbe. Podoba je posneta v 9 x 6 cm formatu, po besedah sogovornika Janeza pa je bila ustvarjena leta 1931 pred dandanes že porušenem Karmelu v Selu pri Ljubljani, pri čemer prikazuje intervjuvančevo mati Rezko kot eno od učenk, ki so se šolale v Marijanišču.¹⁶

¹⁶ Fotografijo je sogovornik Janez kot druge v svoji lasti hranil prilepljeno v spominski knjigi skupaj z izrezki časopisnih člankov in drugimi podobami znanih in manj znanih osebnosti.

Slika 3.3: Karmel na Selu pri Ljubljani



Vir: Janez (2015).

Kot razkrivajo prazna drevesna krošnja in lažja oblačila učenk, je bila fotografija posneta v prehodnem obdobju kot ovekovečitev začetka učnega programa. Tako gre za klasično šolsko fotografijo, na kateri učenke stoječ okupirajo ozadje, učiteljice pa ospredje podobe. Oboje v senci večjega kompleksa, katerega večnadstropna struktura je na fotografiji odkrita le delno. V dvodelni, belo-sivi fasadi, ki zavzema levo polovico fotografije, in prikritem obrisu, ki je opazen v desnem. Sogovornik ob tem sicer ni posedoval znanja o podrobnih okoliščinah njenega nastanka, a je že iz površinskih nepravilnosti v izvedbi, kot sta izrazita osvetlitev in nagnjena ter v obrobju utesnjena kompozicija, mogoče sklepati, da gre za delo amaterskega fotografa in s tem domačo, a zato ne tudi nestrokovno produkcijo, saj fotografija z

zamegljenim ozadjem in izostrenimi obrazi subjektov kanalizira pogled prav na objekte, vzklíc katerih je tudi nastala, in seveda zgradbo, v senci katere stojijo.

Fotografije sicer po Rose (2001, 29), že v svoji stvarni inedksičnosti ne glede na njihovo družbeno pogojenost in diskurzivno reificiranost upovedujejo le nekatere prizore, druge pa zavračajo kot nevredne. Ter tako zastavljajo, kaj je pomenjeno in kaj prepuščeno pozabi. Kot je na primer pričujoči podobi uspelo ohraniti spomin prav na Karmeličanski samostan v Selu pri Ljubljani. Samostan, ki se je sledeč varuhu podobe »več kot stoletje v okviru graščine Selo ponašal z najlepšo cerkvijo v Ljubljani« (Janez, 2015). A, ki je v 50. letih prejšnjega stoletja doživel svoj neslavni konec v seriji ideološko-arhitekturnih posegov tedanje oblasti v podobo kraja. Politične ekskomunikacije redu, ki mu je zgradba služila, delnega porušenja le-te in rekonstruktivne sanacije njenih ruševin v stanovanjski kompleks.

Totalne dezinfekcije, ne tako različne od drugih velikih projektov upravljanja z življenjem, delom in delovanjem ljudi v določenem prostoru, ki so sledeč delom Benjamina (1999a, 460), Kracauerja (1972, 93), in Simmela (2002, 11), le-to v konstruktivni destrukciji tako prostorov, skupnosti, kot tudi spominov, vezanih na njih, privedli na rob obstoja. In s tem triumf racionalističnega imperativa kot uresničitve Kracauerjeve (1995c, 178), nočne more. Zadnji veliki *cul-de-sac* v razvoju zahodnih družb, v katerem je vsa heterogenost homogenizirana in sleherna kvaliteta kvantificirana. Množina subjektov pa, kot piše Foucault (2002, 14–15), v invertirani tiraniji vsevidnega očesa totalizirana v urejeno strukturo posamičnih, omejenih in zanemarljivih objektov, v kateri so odstopanja opredeljena, odmejena in odrinjena v praznino onkraj le-te. Ali še huje anihilirana. A ne dokončno, saj kot ponazarja orisani primer, že sam poskus izbriša družbenih kontura-struktur za seboj vselej pušča sledi. Utelesene v spominih in tudi v stvarnih reprezentacijah le-tega, med katere se uvršča tudi ta podoba. J. Assmann (2008, 111), bi sicer na tem mestu bržkone izpostavil, da materialni artefakti sami po sebi ne morejo sidrati tistih partikularnih vtisov preteklosti, ki so preneseni v intergeneracijski interakciji. Vendar pa pomena le-teh ne gre zanemarjati, saj je na odnosnost med pomenjenim in upodobljenim opozoril že Halbwachs (2001, 70). Slilno pa pričajo tudi Janezovi spomini.

To je bilo tam čez Zmajskim, nekdanjim Jubilejnim mostom, naprej od cerkve svetega Petra. Tam je stal nekoč samostan, sedaj pa le še ostanek, saj to lahko greste tudi še danes pogledat. Sam sicer že dolgo nisem bil tam, se pa spomnim, ko sem kot otrok ob nedeljah po tisti poti hodil na obisk k stari mami. Ulica je bila dokaj ozka, na levi, se pravi nasprotno od samostana, je stala za mojega časa vojašnica JLA, po pripovedovanju mame pa so bili tudi prej ti prostori od vojske. Od kraljevine SHS, še prej pa od avto-ogrske vojske, v kateri je bil tudi moj ded Korl. (Janez, 2015)

Poglobljeno znanje o preteklosti kraja, ki ga razkriva zgornji izsek iz intervjuja, resonira z mojo prvo tezo, da stabilnost družine v določenem *toposu* krepi živost spomina o le-tem. Saj sogovornika z Ljubljano veže ne le lastno bivanje, temveč transgeneracijska povezanost družine. Nakazana stabilnost intervjuvančeve družine v določenem spatialno-temporalnem okviru namreč implicira kontinuirano vlaganje stvarne, družbene in simbolne vrednosti vanj. In s tem, ne le sledeč Yi-Fu Tuanu (1974, 72), zamik v zamišljeni dihotomiji prostora in kraja, ampak, upoštevajoč Sharp (2009, 63), tudi vzpostavitev odnosov moči med posamezniki in skupinami, ki naseljujejo te zamišljene geografske konstelacije. Obenem pa osredotočenost Janezove pripovedi na izginuli samostan potrjuje tudi mojo drugo tezo, da je rekonstrukcija mnemoničnih geografij v branju fotografije prevladujoče zamejena na prikazano.¹⁷ Čeravno je fokus le-teh bolj na akterjih podobe kot na scenah, ki jih le-ti kolonizirajo.

Če konkretiziram, obravnavana fotografija o samostanki zgradbi ne pove veliko, razen dejstva, da je še bila v uporabi za časa, ko je bila podoba posneta. Veliko več pa je mogoče razbrati o redovnicah, njihovih varovankah in še posebej o implicirani odnosnosti med njimi. Ne nazadnje gre za podobo izobraževalne ustanove, kot enega od osnovnih prostorov kulturne, družbene in deloma tudi ekonomske produkcije in reprodukcije, ki kot taka svoj ideološki *loкус* plasira v stičišču svetega s posvetnim. To pa, sledeč po Haldrupu in Larsenu (2003, 23–28), kreacionalistični namenskosti utrjuje tudi ta podoba. Slika simbolno hierarhijo, v kateri so redovnice v svojih ikoničnih opravih predpostavljene nad ironično nič manj uniformnimi učenkami, odetimi v bele predpasnike in rute. Ter tako med njimi vzpostavlja rigidno odnosno zvezo, deloma razblinjeno le v govorici telesa in obrani mimiki. Čeprav namreč pokončna drža deklet ne nakazuje nujno samozavesti, temveč prej konotira pomene redoljubja ter poslušnosti, je njihova nasmejana obrazna mimika optimistična.

Morda ne povsem sproščena, saj so nasmeški inscenirani, a tudi ne zaprta.¹⁸ Kot so odprti tudi spomini, ki jih evocira fotografija, saj so le-ti, kljub zbranosti na upodobljeni prostor, sogovornika Janeza zanesli daleč pred in tudi za čas, v katerem je bil le-ta ujet v podobo, predvsem v otroštvo: »Na koncu ceste je bilo igrišče, kamor sem se kot otrok hodil družiti s svojimi prijatelji. No na drugi strani ceste pa je bila ena taka visoka, betonska ograja s kockastim vzorcem, ki je ograjevala stanovanjsko stavbo, v kateri so živeli ljudje. Najbolj mi je ostalo v spominu, da so vsako nedeljo vsi pekli meso in je cela ulica dišala« (Janez, 2015).

¹⁷ Janez je tako na primer posebno pozornost namenjal dejstvu, da je osrednja izmed upodobljenih redovnic, sestra Felicita Kalinšek iz samostana Šolskih sester sv. Frančiška Kristusa Kralja v Repnjah na Gorenjskem.

¹⁸ Podobno tudi njihove telesne bližine v prizmi utesnjene konteksta fotografije ne gre zamenjati za medsebojno naklonjenost, ampak le-ta kot sebinamenski produkt njihove utilitarne postavitve, kar inisuiraa popolno pogojenost subjektov vključitvi v vizualni spekter fotografskega objekta.

To pa potrjuje, da slikovno gradivo kot stvarni artefakt v nasprotju s pomisleki J. Assmanna (2008, 111), ali globljimi Kracauerjevimi strahovi (1995a, 48), ni pisano kot epitaf spomina. Saj je zmožno časovno široke, a na prostor osredinjene evokacije tako posamično pridobljenih, kot tudi v skupnosti prenesenih spominov. Tako pa so stare družinske fotografije in amaterske fotokartice v branju približane umetniškemu objektu. Kot sledeč Kracauerju (1995a, 52), pol-presojnim odsevnim površinam, ki svojih subjektov ne slikajo, kot so, ampak kot le-ti želijo biti. Ta transparenta kvaliteta fotografskega gradiva in tudi zgodb ter spominov, ki jih le-to sidra, pa je posledično razvidna tudi v zamišljenih geografijah, ki jih le-to sooblikuje. Kot namreč argumentira Lefebvre (1984, 175-191), telo spominov v družbeni dejanskosti niso le abstraktne refleksije izgubljenih ali najdenih prostorov, temveč tudi konkretne sledi le-teh, saj tok časa kot vsakršne linearne kavzalnosti odrešeno trajanje od prostora ni ločen, ampak le ločljiv.

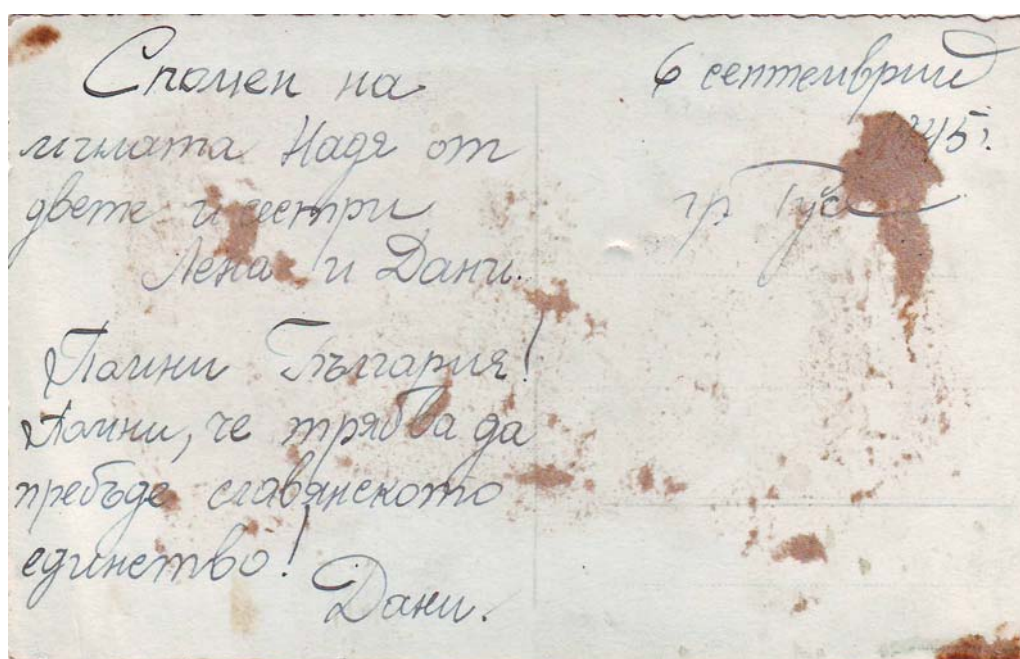
3.4 Ruse 1945: Sinteza zamišljenih geografij

Kot piše Lefebvre (1984, 39), je izkušnja konkretnega prostora in časa ritmični amalgam gibanja in gest, simbolov in občutenj, fizičnih teles in imaginarnih spominov. Povedano drugače, je fantazmagorični palimpsest ne le izživet, ampak oblikovan prav v imaginarnem kontekstu svojih reprezentacij. Izbranih upodobitev, ki pa jih, kot argumentira Baudrillard (1994, 6), ne gre razumeti kot zrcalo družbene dejanskosti, od le-te odvisen komplement ali celo njeno neodvisno zavrnitev, temveč kot igro estetske elaboracije, ki pa ne glede na to učinkujejo kot smernice zaznav individuumov o času, prostoru in samih o sebi. Fotografije, in še posebej, sledeč Roganu (2005, 19), fotografske razglednice so namreč vsaj v modaliteti skopskega dokaj neizpolnjeni, a zaokroženi diskurzivni fragmenti.

Pri tem pa po Barthesu (1982, 44), pogoj za razumevanje njihove objektivne sporočilnosti leži v sami vpletenosti bralca v družbeno, politično in kulturno življenje, v kontekstu katerega so bile ustvarjene. Tako pa za masko neposredne sporočilnosti podobe navadno stoji posredna interpretativna shema bralca, ki osredotoča diskurz o preteklosti. In ga obenem, če si izposodim Foucaultev (2008, 7), koncept redčenja, s tem tudi opredeljuje, overja in predvsem omejuje. Če ponazorim na primeru, (glej slika 3.4), 14,5 x 8,5 cm v rjav odtenek tonirane fotografije, ta prikazuje dve mlajši ženski, ki nasmejani stojita v rečni plitvini, metem ko se za njima dviga del kamnitega obrežja, nedaleč stran pa se v ozadju širi gozd.¹⁹ In ni presenetljivo, da je njena varuhinja Nadja ob soočenju njo pripoved pričela prav z opredelitvijo slednjih. Kot je povedala, je bila amaterska fotografija posneta takoj po 2. svetovni vojni ob ožjem delu

¹⁹ Hrbtna stran fotografije pri tem razkriva datum 6. september 1945 in v ruščini s cirilico zapisano posvetilo.

Slika 3.4: Obrežje Donave pri Rusah



Vir: Nadja (2015).

struge reke Donave v okolici mesta Ruse in upodablja sestri Aleno in Dani, h katerima je intervjuvanka kot mlado dekle hodila na nedeljska kosila v času svojega bivanja v tamkajšnjem internatu. Kot pravi: »V Ruse sem šla s svojo teto Marijo takoj po osvoboditvi Srbije. Vse skupaj je potekalo kakor neka pionirska poletna šola ali kolonija za otroke, ne vem več natanko. Vem, da je teta živela v eni veliki vili, ki je stala nekako stran od našega internata. Tam smo otroci spali, jedli, imeli pouk v ruščini in srbohrvaščini, edino ob koncih tedna pa so nas v kolonah odpeljali ven do bolgarskih družin« (Nadja, 2015).

Ob odhodu domov pa sta ji sestri podobo podarili v trajni spomin in kot taka je dolgo ostala hranjena v družinskem albumu, ki katalogizira njeno življenje v Bolgariji. Prostor, kamor se pri tem postavlja podoba, je splošna gozdna lokacija, posejana z idiličnimi elementi, kot so z drevjem prerasla pokrajina in divje s skalami posejano nabrežje. Tako pa se v svoji motiviki odmejuje od *in medias res* utrinkov življenja, kot so le-ti po Haldrupu in Larsenu (2003, 23), značilni za družinsko fotografijo, po Roganu (2005, 7), pa za lokalne fotokartice. Ter se tako približuje kompaktnim prototipom po Sharp (2009, 85), značilnim za reprezentacijske prakse množičnega turizma. Slika idealizirano vizijo sveta, v kateri je po Saidu (1979, 58), narava osmišljena kot primarni *topos*, zaznamovan z označevalci avtentičnosti, nedolžnosti, a obenem tudi potencialne nevarnosti.

A le deloma, saj prikazano okolje ni povsem prosto sledi, ki jih je za seboj pustila človeška roka, pa čeprav so zato ti redki razpoznavni objekti subjekti nenehne konflikcije. Tako pa ne gre le še za enega izmed monolitnih poskusov reprezentacije neokrnjene narave, saj je imaginarij, ki ga podoba upoveduje, tranzitiven. Predmet rekonkviste, v kateri se red pretvarja v kaos, fiksno v fluidno in družbeno v naravno. Kot je na primer na pol porušen kamnit zid, ki kot insinuira podoba izgublja bitko s koreninami obrežnega drevja. In s tem tranzitivni prostor po Todorovi (1997, 119), v svoji hibridni idejni shemi kontrastiran kot skoraj orientalistično-ocidentalna singularnost.²⁰ Avtomatizacija, v kateri je, sledeč Derridi (1994, 6), očitno, prisotno in spektakularno kolapsirano v prikrito, odsotno in spektralno.

V tem zamišljenem kontekstu fotografija vzbuja občutek, da je bila posneta kot spontana obtežitev mladostniškega preživljanja prostega časa v naravi v družbi prijateljev,²¹ morda celo v okviru turistične izkušnje, in s tem, kot pišeta Haldrup in Larsen (2003, 25), v službi še posebej teatralne različice pogleda. Vendar pa ni tako, saj je sogovornica v internatu kot dvanajstletno dekle preživela dobro letno dni. Fotografija pa stoji kot širši opomin na ta čas in kot ožji prikaz ene izmed redkih priložnosti, ko le-ta ni bila v oklici internata. Nestabilni prostor in čas, ki je gotovo vplival tudi na to, kateri spomini so se ohranili in kateri ne. Saj so se ji, kot povzema Nadja, v spominu bolj kot bivanje v tujini ohranili drobci potovanja.

²⁰ S čimer pa resonira tudi nasprotujoče si vedenje akterk, ki kolonizirata ta idilični prostor. Dani maneč si dlani zavzema osrednji del podobe, pri čemer pozira nagnjena proti objektivu kamere, na obrazu pa se ji riše nasmešek, ki konotira pomene sproščenosti, veselja, mladostne razigranosti. Alena pa pokončno stoji ob desnem boku svoje sestre, pri čemer sta njena telesna govorica in izraz na obrazu v kontrastu s sestro bolj netransparentna, kar posledično meče širok spekter možnih pomenov – od zadržanosti do nejevolje. A te in druge posredne diskrepance razvođenijo vzklic osrednje vzporednice med dekleti – bosonogim brodenjem po rečni plitvini, ki ga je mogoče brati ne le kot sestrsko preživljanje prostega časa, temveč tudi neposreden sitk z okolico.

²¹ To ugotovitev utemeljujejo tudi njuna vsakdanja oblačila, saj Dani na sebi nosi klasično enodelno obleko s kratkimi rokavi, ki poudarja praktičnost, medtem ko Alenina bela bluza, temno krilo in drugi elementi, kot sta zapestnica na levi roki in cvet, ki ga skriva v pričeski, poudarjajo estetskost.

Kot pripoveduje sogovornica:

Mati me je peljala nazaj do Beograda, kjer me je prevzela s paketom teta Marija, potem smo pa tam bili vodeni na postajo in z vlakom naprej. Vožnja je trajala zelo dolgo, ljudje so vmes kar spali, smrčali, bilo je zatohlo in vroče in v glavi mi je odmevalo kolesje lokomotive du-du-du-dum, du-du-du-dum. Imela sem samo en lep krem plašček in potovalko z nujnimi potrebščinami, ki mi jo je spakirala mati. No to je v varstvo prevzela moja teta, mene je pa odložila v internatu, ampak nazaj pa nisem dobila nič. Kot je povedala, ji je nekdo še isti dan, ko se je vselila v svoj apartma v vili, vlomil v njene prostore in vse to ukradel. Si morete misliti! Sramota! (Nadja, 2015)

V nasprotju s tem poliseznoričnim opisom potovanja pa je na upodobljeni kraj hranila le spomin videnege. Četudi sama ni ujeta v podobo, je bila namreč sledeč njenim zagotovilom udeležena v njenem nastanku: »Saj nekaj se mi sanja. To je bil en tak plitev rečni rokav sredi gozda. Takšno pohajkovanje do Donave je bilo drugače prepovedano, pravzaprav nismo brez spremstva smeli niti onkraj dvorišča internata, tako je bilo takrat, tako da je moglo biti to tukaj res nekaj posebnega« (Nadja, 2015). Kot torej kažejo te besede, ta v dejanskosti ni ohranila vtisa na ta izgubljeni prostor, ampak ga je prej rekonstruirala prav na osnovi podobe, čeravno morda v svoji nepravi inkarnaciji. To pa potrjuje mojo prvo tezo, da stabilnost družin v prostoru služi utrditvi spominov. In to prav v svojem zanikanju, saj je Nadja v časovnem intervalu, v katerem je bila fotografija posneta, živela prostorsko dokaj razgibano življenje. Obenem pa prav slična semiotična evokacija določene, čeprav neizpolnjene impresije preteklosti potrjuje mojo drugo tezo, da so spomini ter posledično percepcije izgubljenih krajev v branju vizualnih tekstov kanalizirani razdrobljeno in osredinjeni na prikazano.

Kot piše Berger (1972, 2), videno ne predpostavlja le vedenja, temveč tudi obratno. Ta dialektični moment pa je, sledeč Halbwachsu (2001, 70), še posebej izrazit prav v primeru odnosa vizualnih in mnemoničnih reprezentacij. Oziroma formo in materijo le-teh. Družinske fotografije in iz le-teh oblikovane razglednice pa v le-tej nastopajo kot sidrišča spomina ter tako zbrana v kuvertah, škatlah, spominskih knjigah, albumih, in drugih arhivih potrjujejo, poustvarjajo in, kar je še pomebnjeno po A. Assmann (2008, 99–102), predpostavljajo *topos* naracij, in sicer tako v svoji stvarni kot tudi družbeni in simbolni dimenziji. Kot v svoji poststrukturalistični, a zato nič manj romantični refleksiji fotografske umetnosti, piše Barthes (1982, 9), koncentrirajo impresije preteklosti in jih slično stvarnem aparatu *camere lucide* projicirajo v širokem spektru intimnih vtisov in bledih obrisov. Ter seveda senc, saj izkustvo soočenja s fotografijo kot *spectrum* po Barthesu (1982, 9), implicira tudi srečanje s fantomi preteklosti, ki jih le-ta evocira.

Ali kot ob tem razkriva sogovornica:

Mesta nisem videla veliko. Smo imeli zaradi varnosti omejeno gibanje. Pa še med otroki je krožila ena pravljica, da ponoči po reki na splavih plujejo ciagni, ki z žaklji lovijo otroke in jih prodajajo naprej v Giurgiu, Romunijo. Sicer pa tako ali tako nisem bila veliko zunaj, ker so me že ob prihodu popikali insekti, jaz pa sem si spraskala kraste in sem mogla kar naprej hoditi v ambulanto. Tisto nekaj malega, kar sem izvedela o Rusah, sem zato slišala od te družine. Od drugih pa ne veliko, saj je bilo druženje z domačini prepovedano. Niti z otroki, ki so bili tako kot mi v domovih, se nismo smeli pogovarjati. Celo lastna teta mi je bila tujec, ker je delala v enem. Kot da nisem bila z njo. (Nadja, 2015)

Če torej ob sklepu tega poglavja in s tem prvega sklopa mojega dela povzamem osrednje ugotovitve le-tega, so se stare družinske fotografije in amaterke fotokartice, resonirajoč z mojima prvima tezama, izkazale kot posredni katalizator spominov o izgubljenih prodorih. Še posebej v primerih, ko le-ti niso bili pridobljeni tekom neposredne izkušnje življenja, dela in delovanja v le-teh. In tako ne le ohranitve impresij preteklosti, ampak, kot piše Halbwachs (2001, 70), prenosa podatkov, vzpostavljenega v specifičnih družbenih okvirih. Kot je v primeru fotografij in razglednic njihovo skupno branje v družini. Oziroma implicitne izgradnje le-teh. Odnos subjektov do sveta, ki jih obkroža, kot tudi objektov, ki ga polnijo, in ne nazadnje samih sebe, je konec koncev nenehno razvijajoč se proces artikulacije. Kot piše Derrida (1998a, 158), kontinuirane kontestacije asociacij, v kateri so nove, neuravnovešene informacije utešene z že pridobljenimi.

4 Kronotopika fotografske naracije

Kot sem pokazal tekom predhodnega sklopa, je odnos starih družinskih fotografij in še posebej tistih, ki zavzemajo formo amaterskih razglednic s, v komunikaciji prenesenimi spomini in s tem percepcijami izgubljenih krajev, še kako porozen. Te indeksične površine so namreč kot družbeni konstrukt kanalizirane sledeč sebi lastnim vodilom in strmeč k zadostitvi vnaprej določenih namenov kolektivitete, ki jih je ustvarila. Pri tem pa, kot piše Rogan (2005, 2), sleherna izmed njih deluje kot stvarni artefakt, *agens* akcije in obenem kulturni nosilec, omejen v svojih zmožnostih prenašanja informacij. Če ne celo nedoločen, a ne izpraznjen, saj so podobe po Burginu (1982, 142), zmožne integracije različnih, morda celo nasprotujočih si zgodb. Ter po Chalfenu (1987, 135), buditi vtis trajanja ali vsaj strategizirajoče se iluzije letga. Utvare, uresničene v svojih posledicah, kot je med drugim tudi rekonstrukcija izbranih, razdrobljenih in po Barthesu (1982, 91), lažnih vtisov. Vendar pa ne vselej, saj o fotografiji kot objektu in hkrati aktu produkcije in prezentacije ni mogoče razmišljati onkraj meja osmišljajočih kontekstualnih okvirov. Če je bil torej namen prejšnjega sklopa razkriti okvirno dinamiko med prostorom, spominom in podobo, pa v tem sklopu problematiziram prav slednje. Pri čemer poleg splošnih okoliščin njihove stvaritve in posamičnih opisov skupnega branja izrisujem kronotopike zamišljenih geografij, kot jih podobe poustvarjajo v spominu.

Mutatis mutandis ostrim pogled na časovno-prostorsko dimenzijo fotografske naracije. To se morda zdi nebulozno, saj naracija, četudi po Deleuzu (1997b, 26), ohlapno opredeljena kot v času zaokrožen razvoj pozicij, premikov in premorov, vsebuje sebi lastno trajanje. Ter s tem kvaliteto, ki je fotografiji kot mediju nedosegljiva. Pa vendar so na možnost teh vizualnih reprezentacij, da ne le posedujejo pomene, ampak jih uokvirjajo, ter pri tem kanalizirajo pozornost občinstva, opozorili tako Barthes (1982, 5), kot deloma tudi Benjamin (2007b, 217), in drugi. Če abstrahiram, je podoba kot trenutek, ločen od časa in prostora, sama zase res nezmožna pripovedovanja, vsaj onkraj razširitve definicije tega fenomena *ad absurdum*. Vendar pa kljub temu poseduje potencial oblikovanja pripovedi v svojih bralcih. Prek priklica ali celo stvaritve spominov v skupnem branju, v katerem vizualni tekst zavzema tako vlogo objekta pripovedi, zgodbe in pripovedovalca, ki se v pogledu razkriva svojim subjektom. Rituala branja, izvedenega v interakciji inkorporacije ali inskripcije, prve kot aktivnega delovanja in druge kot pasivne, a trajne sledi (1989, 72). Ta ustvarjalna dimenzija medosebne interakcije pa ni omejena le na eksplicitno ritualne različice le-te, temveč nasprotno – po Bakhtinovi (2010, 342), dialoški imaginaciji implicirana kot del komunikacije nasploh.

Bakhtin (2010, 284), ugotavlja, da so ne le akterji, akti in agensi delovanja v fiktivnih zgodbah, ampak tudi v faktični dejanskosti priklicani v obstoj v zaporedju izjav. Upovedani prav prek bolj ali manj resničnih tekstov in tako tudi sami v svoji mutabilni substanci strukturirani kot kontinuirano razvijajoči se diskurzivni artefakti. Ter posledično ujeti v že skoraj metafizično dialektiko materije in abstrakcije. Morda najprodorneje zaobjeto v Derridajevi (1998a, 158), malce totalistični instanci »il n'y a pas de hors-texte«. V tej artikulaciji vsakdana pa igra, sledeč Mohinkeju (2007, 99), in tudi Sharpu (2009, 92), ter Todorovi (1997, 104), branje, in tudi pisanje tekstov, kakršne so med drugim fotografije in fotokartice, še kako pomembno vlogo. Če ne drugače, že v sami evokaciji spominov, saj le-te, sledeč Deleuzu (1997b, 20), idealizirane in nematerialne refleksije preteklosti niso nič manj resnične kot družbena dejanskost, v kateri se vzpostavljajo.

Še več, kot piše Halbwachs (2001, 48), v svoji epigramski diskusiji kolektivnega spomina ima ta potencial manifestacije povsem stvarnih posledic. Ta shizofrena dvojnost virtualnega in aktualnega obstoja pa ne plemeniti le spominov, ampak tudi tehnologije, ki jih hranijo. Popredmetenja, katerih bogata zgodovina sega od posamičnih zapisov, slik, spomenikov in skupnih akropol pa vse do sodobnejših sredstev reprodukcije realnosti, kot so fotografije ter njihovi razni derivati. In brez intervencije, katerih bi bilo nemogoče razmišljati o zgodovini nasploh, saj po J. Assmannu (2008, 109–118), vztrajno odklanjajo vzgibe, tako naravne kot tudi družabne, in še pomembneje mnemonične atrofije. Kot piše Barthes (1982, 19), je namreč podoba kot oblika, katere vsebina je pridobljena v službi pogleda, zgodba sama zase. Overjena v kvantiteti obče spoznavnih pomenov *studiumu*, a upovedana predvsem v naključni intenziteti *punctuma*, ki svoje referente večno obuja kot reference minljivosti (1982, 77–90).

Z drugimi besedami je semiotična enota časa, prostora in smisla, kanalizirana prek izbora, opredelitve in osmišljanja njenih subjektov, katere sporočilnost ostaja zamejena v preseku imaginarijev ne le njene proizvedene, ampak tudi predstavitve. Kot piše Deleuze (1997a, 27), v svoji razširitvi Bergsonove epistemologije vedenja kot zaznavanja podob sporočilnost komunikacijskih tekstov ni vsebovana le v njihovi paradigmatški strukturi, kot se le-ta realno izpostavlja pogledu. Temveč prav v triangulaciji slednjega z interpretativnim okvirjem bralca glede na njegovo širšo ekonomsko, politično in kulturno umeščenost. Tako pa je tudi vizualni tekst, kakršna sta fotografija ali razglednica, mogoče razumeti kot narativno strukturo, vzpostavljeno v prostorsko-časovnem kontinuumu v smotru evokacije partikularnih pomenov ali kot to konceptualizira Bakhtin (2010, 84), kronotop. Temu sledeč pa je moja tretja teza, da fotografsko gradivo služi kot kronotopska singularnost v narativni konstrukciji spomina.

Ter s tem sidrišče narativnega procesiranja impresij prostorov, ki so bili izgubljeni, a katerih vizija je bila ohranjena v podobah. In bila tako, če si sposodim Baudrillardove (1994, 18–21), besede, žrtvovana objektivu fotoaparata v transparentnem, celo spektakularnem zlitju reference z referiranim. Hipnemu razkritju mehanskemu očesu, ob hkratnem zakritju le-tega, kot tudi spektralizaciji svoje lastne preteklosti in prihodnosti. Kronotop je sicer po Bakhtinu (2010, 251), mogoče razumeti kot osnovno enoto naracije in obenem optiko analize le-te. Saj ga slednji na eni strani definira kot konkretni spatialno-temporalni okvir, iz katerega se kanalizira reprezentacija, ter na drugi abstraktno refleksijo le-tega. Zamišljeni konstrukt, ki v sebi inherentno nosi reprezentirano (2010 255). Tako pa je kot kronotop mogoče brati tudi fotografije in fotokartice, saj le-te po Roganu (2005, 4–5), kot multimodalni amalgam teksta, konteksta in slike v optiki naracije združujejo reprezentacijo z reprezentiranim.

Čeravno torej ne gre zanikati, da so fotografije kot Kracauerjeve (1995a, 47), mehanske poustvaritve zamišljene dejanskosti, zamrznjene v času in izvržene iz prostora svojega nastanka, pa ta sicer utemeljena pozicija naivno spregleda, da branje podob ni pasivno vpijanje upodobljenih obrisov, ampak, kot piše Barthes (1982, 88), aktivna komunikacijska praksa razbiranja sintagmatskih vsebin. Zgodbe in spomini, ki jih sidra fotografsko gradivo, pa tako niso omejeni le na čas in prostor, kolapsiran v ničnost podob. Čeprav so z njimi vsekakor odmejeni. Kar je morda še bolj izrazito v primeru tistih, ki so ustvarjene v formatu razglednic, saj le-te po Roganu (2005, 1), privzemajo vlogo vpletenih objektov komunikacije o premikih in premorih ljudi. Kot razgledi v čas in prostor obe dimenziji svojega obstoja razvijajo tako v svoji vsebinski kot tudi oblikovni in namenski naravnosti.

Še več, same zase ne upovedujejo le videnega, ampak se kot v svoji kritični elaboraciji Barthesove pozicije, piše Derrida (2003, 57), tudi nevidno, nasluteno, celo nezamisljivo, saj se v svojem *punctumu* izvijajo v metonimijo. Tako pa podoba ni le implozija časa in prostora, kot piše Kracauer (1995a, 50). Ampak obenem sledeč Barthesu (1981, 91), tudi eksplozija le-tega, saj hkrati stoji kot transcendenten trenutek večnosti in kot hipna zaustavitev življenja upodobljenih subjektov. Njihova simbolna usmrtitev, prek v ničnem času izvedene redukcije v nepremičen kup objektov, ki polnijo prostor podobe, a katerih preteklost, sedanost in prihodnost ostajajo odprte v naraciji. Temu sledeč pa je moja četrta teza, da družine, ki hranijo fotografsko gradivo predhodnih bivališč, prostor, čas in lastno mobilnost v slednjih dojemajo longitudinalno uovito same vase. Saj, kot ugotavlja že Foucault (1986, 25), podobno kot prostor ni en sam, tudi čas ni mogoče razumeti kot enovito fiziološko razsežnost.²²

²² Kot namreč slednje, navezujoč na Bergsona, dopolnjuje Deleuze (1997b, 68), je čas čisto transgresivno trajanje.

Kot ugotavlja Bergson (1982, 163), je izkustvo stvarnosti vzpostavljeno v interakciji imaginarija spatialnosti z realno izkušnjo temporalnosti. S tem pa ni mišljen čas kot določljivo fiziološko stanje, katerega posledice so po Lefebvru (1992, 8), utelešene v vidnih in nevidnih spremembah v prostoru. Diahroni časovni tok namreč po Lefebvru (1992, 13), ni nič več kot tragična inskripcija prostora, medtem ko časovnost, ki jo v ospredje postavlja Bergson, presega slično determiniranost z ritmi družbene dejanskosti. Saj, kot k temu dodajajo Foucault (1986, 22), Deleuze (1997b, 68), in Luckmann (1983, 67), čas ni en sam, ampak množina časovnosti. Bergson (1910, 36–45), tako razločuje med heterogeno in homogeno časovnostjo, Luckmann (1983, 83), pa slednje pluralizira v konstruktivistični topologiji interne, družbine, biografske in histografske časovnosti. Pri tem interna časovnost kot Luckmannova (1983, 74), najbližja ustreznica Bergsonovi liriki intuitivnega trajanja sledi nedoločljivim ritmom pospeškov in upočasnitev. Družbena časovnost pa se vzpostavlja kot samorefleksivna sinhronizacija heterogenih trajanj individuumov v homogeni čas kolektivitete. Ali, kot o tem piše Bergson (1910, 73), mehanizirane redukcije trajanja v geometrični prostor – serijo premikov in premorov nihala ure v smotru vzpostavitve simultanosti – ter s tem urjene objektivne kavzalnosti med množino različnih akterjev, ki tvorijo družbo. In brez intervencije, katere bi le-ta po Durkheimu (1893, 28), bržkone zapadla v kaos.

Tej dvojici pa Luckmann (1983, 87), dodaja še biografski in histografski čas kot nekoliko bolj diahroni kronotipiji, v okviru katerih je življenje in delo posameznikov od rojstva do smrti narativno procesirano v čas za njimi. In ki sta kot taki, sledeč Luckmannu (1983, 87), medkulturni unverzalniji, saj je, kot namigne v ogibu Heideggerjeve (1996, 227), ontologije smrtnosti, končnost obhoden del človeškega obstoja. Vsaj v delni transcendenci, vzpostavljeni v sledih človeškega delovanja. Fotografije in fotokartice pa v slednje vstopajo kot transgresija. Kot multi-modalna pripoved, ki je sicer, sledeč Ricoeurju (2009, 103), že sama po sebi inherentno mimetična. In je obenem več kot to, saj kot spektakularna singularnost, sledeč Derridajevi (2003, 53), argumentaciji v svojem *punctumu*, narativno izkrivlja prostor in čas. Se skriva za iluzijo, da razkriva nepremično, neposredno in predvsem z ideološkim balastom sedanjosti ter pričakovanji prihodnosti, neomejeno gledišče v preteklost. Ter tako v sebi spektralizira ne le predmet svojega prikaza, ampak tudi metodo le-tega in celo svojo lastno končnost. Pri tem pa se ta utvara dokaj hitro razblini ob podrobnejšem preizpraševanju le-te. Saj je konec koncev prav interpretativni okvir partikularnega branja po Barthesu (1981, 91), tisti določujoči dejavnik, ki dokončno predpostavlja globlje pomene fotografskega gradiva v vsej svoji površinskosti in tako zamrznjene trenutke navidezno nabreka v trajanje.

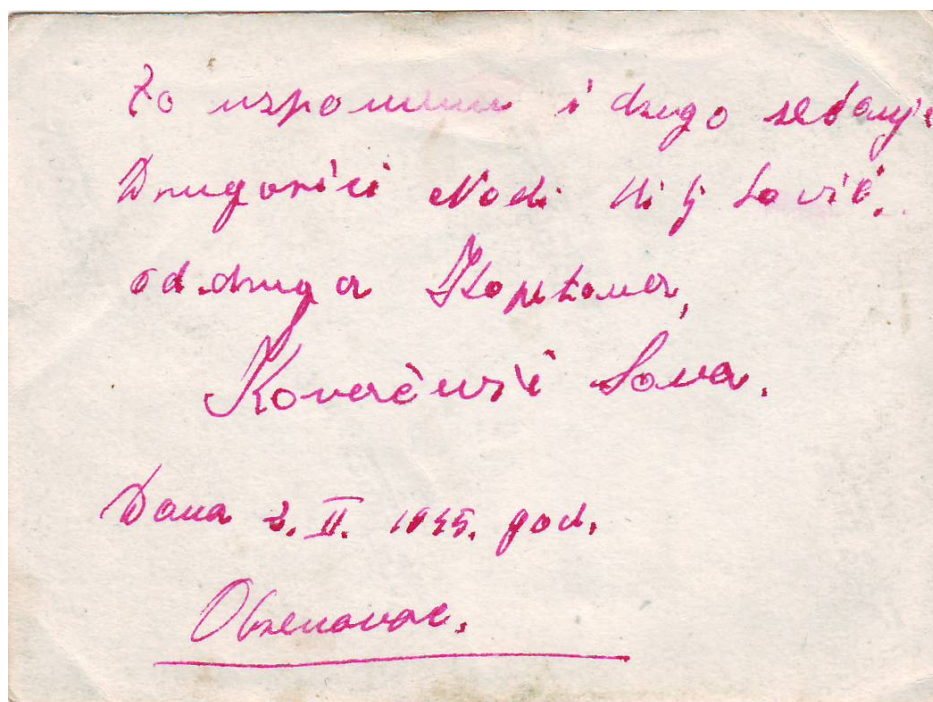
4.1 Zadnja zima: Kronotopika vizualne naracije

Kronotop Bakhtin (1981, 255), sicer zastavlja kot zaokroženo celoto – prostorsko-časovni okvir, v katerem je zgodba razvita od svojega začetka do konca. Vendar pa se tako omejena konceptualizacija, vsaj v primeru fotografij in razglednic, izkaže kot nezadostna. Res je namreč, da je posamična podoba površinska instanca in posledično ni nič več kot čas, kolapsiran v upodobljeni in s tem dokončni prostor, vendar pa, kot piše Burgin (1982, 146), le-ta v svoji substanci nikoli ni povsem dokončna, saj je vselej kanalizirana v specifičnem kontekstu. Kot morda najpreprosteje ponazarja Rose (2001, 6), v triadi prostorov produkcije, prezentacije in podob samih na sebi. Posledično pa tudi kronotop podobe ni le dokončni prostor, zamrznjen v le-tej. Temveč v naraciji odprta pluralnost razširjena tako na neprikazano kot tudi na vse, kar je v trajanju vizualne produkcije vodilo do njenega nastanka, in celo tisto, kar se je nanjo usidrilo v naknadnih branjih. Zgodbah in spominih, ki so jim ta indeksična popredmetenja časa in prostora služila kot *topos* manifestacije. In s tem investicije pomena, ki, kot argumentira Halbwachs (2001, 23), predstavlja osrednje vodilo v komunikaciji hranjenega spomina. V smotru konkretizacije le-tega pa kot prvi primer (glej slika 4.1), analiziram fotografijo v črno-beli tehniki, ki prikazuje skupino osmih mlajših moških, ki opravljeni v vojaške uniforme pozirajo sredi zasnežene pokrajine, medtem ko so v ozadju razvidne puste krošnje bližnjega gozda, manjši kup padlega vejevja in nekakšna oglata struktura.²³

Slika 4.1: Zabrežje pri Obrenavcu



²³ Fotografija je bila hranjena v albumu intervjuvankine matere, ki ga je le-ta prejela po njeni smrti.



Vir: Nadja (2015).

Že bežen pregled podobe razkriva, da je le-ta posebna. Fotografijo bodisi zaradi površno odmerjene goriščne razdalje, majhnega 9 x 6 cm formata ali celo njene splošne starosti pesti zamegljenost. Saj z le-te ni mogoče jasno razločiti potez obrazov nekaterih vojakov, kot tudi ne njihovih našitkov, odlikovanj in drugih identificirajočih znakov. Vsebina podobe je tako razkrita šele v posvetilu na njeni hrbtni strani, ki pripoveduje, da gre za četrti bataljon 21. Slavonske udarne brigade pod vodstvom komandanta Save Kovačevića. Slednje pa je potrdila tudi sogovornica Nadja, sledeč kateri je bila fotografija, ki jo je prejela od svoje matere, posneta 2. februarja 1945 in upodablja partizansko četo, ki je med 2. svetovno vojno izvajala vojaške operacije v vasi Zabrežje v okolici srbskega mesta Obrenovac.²⁴

Orisani preplet teksta, konteksta in slike tako nakazuje pomensko globino spatialno-temporalnega okvira fotografije, pri čemer pa nobena izmed izpostavljenih modalitet ni reduktibilna na preostali. Če tako podoba bralca *ad hoc* sooča le z brezoblično četo vojakov, katere subjekti so posledično deindividualizirani v urejen kup uniformiranih objektov, in je torej osmišljena prav prek komplementarnih informacij vsebovanjih v inskripciji in inkorporiranimi v pripovedi njene varuhinje, pa tudi le-ti ne bi mogli obstati sami zase. Vsaj ne v obliki, v kateri se vzpostavljajo v orisanem primeru. Fotografija namreč tako tekst kot tudi kontekst zgodbe rekurzivno investira z vrednostjo, ju, sledeč Taggu (2008, 2–8), potrjuje in tako v branju veže v enovito narativno enoto časa, prostora ter smisla.

²⁴ Pri tem ji kredibilnost poleg fotografije podeljujejo tudi vojne depeše 28. divizije. Saj je bila, kot piše Bosiočić (1981, 241), prav 21. Slavonska udarna brigada, ki ji pripadajo borci na fotografiji, na ozemlje Zabrežja napotena že 23. oktobra 1944 kot garnizonska milica z nalogo čiščenja ostankov protipartizanskih vojaških sil.

V tem primeru osvobojeno ozemlje podeželske Srbije med zadnjo zimo druge svetovne vojne. Kar pa resonira z mojo tretjo tezo, da fotografija v narativni rekonstrukciji spominov deluje kot kronotopska singularnost. Po Derridaju (2003, 53), pričeta v kolapsu reprezentacije z reprezentiranim in posledičnem izničenju obeh v enem navidezno transparentnem trenutku posnetka, ki pa ostaja onkraj subjektivne optike branja nedovršen. Če konkretiziram, brezoblična četa na podobi ni le deindividualizirana, ampak tudi dekontekstualizirana. Kot je na primer mogoče iz pozicij subjektov, čeprav zabrisanih, razbrati odnosno strukturo čete in celo določiti njihovega kapetana – kot jedro, okrog katerega se le-ta kanalizira, a ki se od nje hkrati tudi stvarno odmejen prek partizanske oficirske sablje kot objekta, ki nase veže pozitivne označevalce moči in avtoritete, a je podobno odnosnost mogoče razbrati med prikaznimi akterji in razvidno okolico, ki jo kolonizirajo. Oziroma manjka le-te, *topos*, v katerega so namreč umeščeni, je prazna zimska pokrajina, osiromašena kakršnih koli razpoznavnih geografskih prvin, ki bi naključnemu bralcu namignili *loкус* podobe. Še huje, pri tem jo bremeni ista hiba, kot tudi prikazane partizanske borce, saj je prav tako zamegljena. V resonanci s tem pa je moten tudi upovedan spomin intervjuvanke o tem kraju:

Jož, res ne vem, mislim, Raška, samo ne piše Obrenovac, tako da tega ne vem, mogoče Zatrežje. Takrat smo se veliko selili naokoli, nisem prepričana. Vem pa, da smo skupaj s staršema in sestro nekaj časa živeli pri neki vdovi, medtem kot je moja mama pomagala v njenem gostišču, ki je stalo čez cesto od njene hiše. Tam notri so se, preden je bilo ozemlje osvobojeno, zbirali Nemci. Saj drugače so bili mirni, ampak pijača naredi svoje, tako da skoraj ni minil dan, da ni kakšen pijan prepeval Lili Marleen. Pa tudi kaj hujšega je bilo. (Nadja, 2015)

Kot razkriva ta izsek, je Nadja sicer ohranila spomin o nekem kraju, a ne določenem. Niti določljivem, saj je pripoved amalgam spomina iz otroštva, združen z materinimi zgodbami. In s tem brikolaž epremalnih prostorskeosti in časovnosti, ki hkrati mejijo na otroško utopijo in njeno sprevrženje v vojni distopiji. A ostajajo sidrane v heterotopičnem in s tem po Foucaultu (1986, 25), izgubljenem neпростoru. Lokacija posnetka pa je tako izvzeta iz konteksta in pripisana praznini. In če sledim Barthesu (2003, 57), celo dehistorizirana, saj upodobljeni borci v tako vase uovitem kronotopu podobe ne stojijo sami zase, temveč se mitološko elektrificirajo kot poosebitev totalitete zmagovitih vojnih sil. Nadja je povedala: »Moja mati bi znala povedati kaj več, ker so mene kmalu potem poslali naprej v Bolgarijo, tako da nisem bila dolgo tam, tisto nekaj, kar se spornim in kar mi je povedala mama, pa je bilo res kot v filmu, še najbolj ob umiku Nemcev, ko so ti v zrak pogнали skladišče municije, ki je stalo na koncu ulice. Jož, kako se je to treslo in grmelo! Kot bi bil konec sveta« (Nadja, 2015).

Če abstrahiram, je torej realne okvire podobe združila z virtualnimi, kar pa ne pomeni, da njena refleksija medvojnega življenja ni resnična, le da, kot za sleherni imaginarij piše Mohinke (2007, 256), ni dokončana, temveč kontinuirano spreminjajoča se pripoved, ki je tekom časa marsikaj pridobila, a tudi izgubila. To pa utrjuje mojo četrto tezo, da družine, ki si lastijo podobe izgubljenih krajev, prostor, čas in svojo lastno mobilnost v okvirih le-tega zaznavajo razširjeno. Kot pišeta Bakhtin (1981, 20), in tudi Ricoeur (1990, 52), namreč narativnost že sama na sebi implicira časovnost. *Raison d'être* pripovedovanja kot aktivne komunikacijske forme pa je, kot argumentira J. Assmann (2007, 38), pozicioniraje individuumov v dialektično mrežo pozicij in kontrapozicij do sveta, drugih ljudi v le-tem in ne nazadnje samih sebe. Tako pa je nedokončna, kot so to tudi druge shematike katalogizacije življenj posameznikov, prek katerih le-ti, sledeč Luckmannu (1983, 87), historizirajo svojo avtobiografsko časovnost. Kot so to tudi idealizirana vizualna popredmetenja sveta v obliki fotografij in razglednic ter ambivalentne zgodbe, ki jih le-te sidrajo. Intervjuvanka pravi:

Bili so veseli, a tudi žalostni trenutki. In tudi taki, ki bi jih najraje pozabila. Pa ne gre, so prav ti najbolj trdoživi. No eden takih je bil, ko smo se otroci enkrat igrali za hišo, nakar smo zaslišali neko tuljenje. Pa smo šli pogledat in tam so imeli partizani ujete nemške vojake. Eden je bil še zalo mlad in jih je kar po kolenih prosil za življenje, jaz ga sicer nisem nič razumela, ampak, joj, kako je jokal. »Ne me ubiti, ne me ubiti«. Grozljivo. No, oni so ga pobrali in ga s skupino odvedli naprej. Ne vem, kam so šli, najbrž k reki. Mati mi je nekoč povedala, da so tam nekje izvajali usmrčitve. (Nadja, 2015)

Kot nakazuje orisana diskrepanca med travmatičnim spominom intervjuvanke in idealistično naracijo fotografije, so torej spomini, ki jih evocirajo podobe, pa četudi navadno osredotočeni na prikazano, razpotegnjeni tako v času kot tudi v prostoru ter celo pomenu. Tako primer sooča zgodbo brezkompromisne garnizonske milice z junaškimi liki partizanskih borcev, ki sproščeno stoječ ali čepeč zavzemajo poze, se pri tem držijo za komolce ter tako s fizičnim stikom sporočajo medsebojno povezanost. Ne umanjajo pa niti nasmeški, ki nakazujejo, da se v družbi drug drugega dobro počutijo. Kot nakazujeta razgibana govorica telesa in odprta obrazna mimika, so le-ti na slednji zbrani ob nekakšnem prijateljskem postavljanju, najverjetneje ob obeležitvi bližajočega se konca vojne. To sporočilnost fotografije pa utrjujejo tudi križajoči pogledi posameznikov.

²⁵ Saj pogled objektivu vrača le pet izmed osmih vojakov, medtem ko sam z levega profila fotografiran kapetan Kovačević in dva soborca, ki mu stojita ob desnem boku, zrejo vstran. To sicer insinuira, da je podoba nastala v trenutku, ko so posamezniki onkraj vidnega polja kamere opazili neko dognanje, vendar pa je izpostavljeno križanje pogledov verjetneje produkt arbitrarne odločitve subjektov samih, ali pa celo vnaprej pripravljenega scenarija, morda prav z namenom vzbujanja sličnega vtisa.

Pri tem pa nobena od obeh skrajnosti ne privzema prednosti nad drugo, temveč nasprotno obe soobstaja uoviti v, v naraciji razširjenem kronotopu podobe. Če je namreč le-ta po Barthesu (1982, 90), in Derridaju (2003, 53), skrit v metonimiji punctuma. In s tem ireduktibilen na svojo paradigmatsko pomenskost, ampak razkrit šele v množini sintagmatskih refleksij. Pa se le-te, kot kaže primer, na trenutke ne le dopolnjujejo, temveč si tudi nasprotujejo in se celo kritično preizprašujejo.

4.2 Toronto ?: Med reprezentacijo in reprezentiranim

Fotografsko gradivo torej lahko kot vizualna površina, suspendirana v ničnosti, in tako z, v trajanju razvito strukturo pripovedi nekompatibilen medij, v partikularnih okoliščinah preseže omejitve svoje ahistorične platforme. Ter tako svojim skrbnikom omogoči ne le hranjenje, temveč tudi oblikovanje in posredovanje zgodb. Na videz eterično transcendenco dvodimenzionalnih reprezentacij v narativno trajanje, ki pa je v stvarnosti dosegljiva že s skoraj mehanskim kombiniranjem teksta in slike, procesiranjem le-tega v smiselno sosledje in ne nazadnje osmišljanjem sličnega multimodalnega kompozita z auralno komponento.

Ter, ki kot taka v skopofilno-ekshibicionistični dejanskosti ni le mogoč, ampak skoraj vseprisoten del vsakdanjega življenja. Bodisi po Deleuzu (1997b, 68), v svoji pripovedni namenskosti razvit v skrajnost kinematografske umetnosti, po Taggu (2008, 2), Chalfenu (1987, 49), in Rose (2001, 20), oblikovno utelešen v množini albumov in drugih vizualnih arhivov ali celo po Burginu (1982, 142), in Ricoeurju (1981a, 165), vsebinsko izživet v interpretaciji tekstov nasploh. Ritualu branja, katerega narativno strukturo v pričujočem poglavju problematiziram na primeru vizualne produkcije (glej slika 4.2), in s tem tudi prezentacije treh mlajših otrok.

Deklice, opravljene v enodelno nabrano obleko in dekliški klobuček, ki v rokah stiska plišastega medvedka. Dečka, ki poleg nje stoji v kratkih hlačah, jopi in ribiški kapi. In še enega otoka, ki v belem otroškem pajacu in ujemajoči kapi sedi na travi pred njima in ki mu kot najmlajšemu izmed trojice ni mogoče določiti spola. Vseh treh, pozicioniranih v tesni trikotni kompoziciji na nizko pokošenem travniku poleg presvetljene oddaje. Medtem ko prostor nedaleč za njimi, onkraj ozke pešpoti in mladega drevesa okupirajo trije starejši avtomobili. 14 x 9 cm podoba je zanimiva, saj podroben pregled zaplate blaga, poleg katere se nahajajo njeni subjekti, razkriva s fino pisavo izpeljano besedo Mar-²⁶ katere pomen je, žal,

²⁶ Verjetno začetek imena, katerega zaključek ostaja neznanka, ujeta onkraj vidnega polja fotografije. In s tem uganka, saj enigmatična beseda, vzklic na otip gladke površine podobe na eni strani vzbuja občutek, da je izvezena v odejo in s tem neodtujljiv del prizora. Po drugi strani pa z ozirom na to, da zavzema pozicijo, vzporedno spodnjemu robu podobe, ter se posledično v že tako nagnjenemu zornemu kotu le-te prevaja v diagonalno lego namiguje, da je bila v podobo vnesena naknadno kot stvarna manipulacija le-te.

Slika 4.2: Park v Torontu



Vir: Janez (2015).

utonil v pozabo. A če odgovora na to izvorno vprašanje sogovornik Janez ni poznal kot tudi ne natančnega časa in kraja nastanka le-te – onkraj ohlapnih sklepov, da je bila posneta med obema vojnama nekje v Kanadi, domnevno v enem izmed parkov v mestu Torontu – pa je zato ponudil druge, nič manj pomensko osiromašene, a kljub temu pomembne informacije o podobi sami. Kot pravi: »Ta slika prikazuje moje bratrance in sestrično, vnuke moje pratete Johane. Johana se je z možem odselila v Kanado že pred 1. svetovno vojno, zato o njej in njenih, žal, ne vem prav veliko povedati. Samo tisto, kar mi je o tem povedala mama, in kar sem razbral iz njenih pisem in fotografij, ki jih je poslala moji stari mami« (Janez, 2015).

Ta otovoritev morda ne razkriva poglobljenega znanja o upodobljenih aktejih niti o krajih, ki so jih le-ti kolonizirali, kar na videz spodkopava moji tezi, da v naraciji longitudinalno razširjani kronotop podobe sidra mnemonične vtise prostora in časa. Ter seveda ljudi, ki so prvega izgubili in ki jih je neustavljivi tok drugega pustil za sabo. Pri tem ni mogoče zanikati, da je spatialno-temporalno okno, ki ga po Barthesu (1982, 26), in Derridaju (2003, 50), odpira to gradivo, že samo po sebi obsojeno na solipsistično shizofrenijo, saj obstaja le v miselnem toku spektatorja in posledični preslikavi slednjega v pripoved le-tega.

Ob umanjku slednjega pa podoba kot po Burginu (1982, 142), neizpolnjena diskurzivna shema ostaja pomensko osiromašena, kar se je, sledeč besedam Janeza, bržkone dogodilo tudi v pričujočem primeru. Kot pravi, ga namreč v mladosti »dediščina ni pretirano zanimala« (Janez, 2015). Vendar pa vsaj ena besedna zveza v tej skopi refleksiji varuha podobe implicira določeno kognitivno-emocionalno investicijo v to in druge fotografije, saj jih slednji dojema kot svojo dediščino. Oziroma ustvarjalca le-te, saj fotografije, fotokartice in druge slične ritualne komunikacijske forme ne pripovedujejo le o svetu, temveč ga sledeč prikazanemu poustvarjajo. Če konkretiziram, je intervjuvanec ob splošnem manjku informacij o podobi svojo zgodbo reducirjal na najosnovnejšo semiotično enoto prostora in časa, ki je vkodirana v njeno površino – park sredi poletja. Kot opisuje: »Glede na to, da so lahko napravljeni, je moralo biti enkrat poleti, za kaj se je šlo, pa ne vem. To bi vedela povedati moja mama. Verjetno so bili slikani kar tako, ko so šli s starši v park. Pač starši vedno hočejo imeti spomine na svoje otroke, ko so še majhni. Saj moja sestra je tudi ves čas s seboj nosila fotoaparat in slikala svoje otroke, ko so naredili kaj posrečenega« (Janez, 2013).

In res je glede na zasušen travnik, lahka oblačila otrok in spuščena okenska stekla na avtomobilih mogoče sklepati, da so bile dnevne temperature, v času ko je bila ustvarjena, relativno visoke. Ter je bila torej bila posneta v letnem obdobju. Najverjetneje opoldne, saj so sence, ki se na podobi rišejo pod drevesom in trupi avtomobilov, še posebej zgoščene. Pri tem še dodatno izstopa dejstvo, da tudi senc okoli otrok skoraj ni mogoče razbrati, kar pomeni, da je bil fotograf dovolj večšč, da je svoje subjekte posnel na enakomerni osvetljavi, bodisi prek premetene izrabe naravnih pogojev, uporabe bliskavice ali celo reflektorja.²⁷ Tako semiotično rekonstruirani kronotop pa je ob tem Janez usidral v širši kontekst pripovedi o prateti. Zgodbe, katere podrobnosti mu, kot priznava, niso bile predane v celoti:

Ko sem bil mlad, so me bolj kot to zanimale druge teme, predvsem šport, vem pa, da so znali starejši med nami kar veliko povedati o ljudeh na njih, še posebej ko so med seboj poizvedovali, kdo se je komu oglasil in če je bila komu poslana kakšna razglednica z denarjem. O krajih pa je bilo govora le okvirno, torej od kod so prišli in kam so se odselili. Saj to se ni spremenilo, še danes, ko se včasih okrog praznikov in rojstnih dni oglasim pri bratu in sestri, pa še pri kakšnim drugem sorodniku, takrat, še posebej če nas je zbranih več, na plan pritegnemo tudi fotografije. (Janez, 2015)

²⁷ Razmere torej, ki bi lahko vsem udeleženi v ustvarjanju fotografije vzbudile tudi nekaj nelagodja, kar resonira z relativno napeto telesno govorico otrok in resnimi izrazi na njihovih obrazih. Pa vendar s strani upodobljeni otroci ne vzbujajo vtisa, da bi jim okoliščine, v katere so bili postavljeni, neprijetne, ampak prej skeptično zanimanje. Še več, z ozirom na to ne namenijo nikakršne pozornosti vidni okolici niti nevidnemu objektivu kamere, ampak osredotočeno strmijo onkraj levega spodnjega kota podobe in se zdi, da se slednjega niti ne zavedajo. Ali vsaj, da je njihovo skupno pozornost odtegnilo nekaj drugega.

To apologetsko pojasnilo eksplicitno ne pojasnjuje reprezentacije same, niti objektov in subjektov, ki naj bi jih le-ta upovedovala, a vsekakor implicitno osmišlja manjko informacij o le-tej. Ter tako nakazuje tesno kronotopsko korespondenco med besedami sogovornika in podobo. Je namreč neposreden izraz obžalovanja in s tem utelesitev praznine, ki jo je za seboj pustila izguba nekaterih intergeneracijsko prenosljivih spominov. Saj se spomin, kot ugotavlja Halbwachs (2001, 48), čeravno priklican v živem miselnem toku posameznikov, oblikuje prav v intervenciji skupnosti, ki jo tvorijo. In kot je mogoče sklepati tudi iz besed intervjuvanca, je prav slednje v orisanem primeru delno zatajilo.

Kljub temu pa je iz tega pojasnila mogoče razbrati, da v svoji družini zaznava kontinuiteto skupnega branja fotografij. Rituala, v katerem fotografija kot fokus družinske komemoracije služi aktivaciji komunikativnega spomina. Ali, kot piše Connerton (1989, 72), s pravili vladovan splet aktivitet simboličnega karakterja v smotru manifestacije stvarnih posledic.²⁸ Kar pa se v konkretnem primeru branja prevaja v vzbujanje občutka kolektivne kohezije in, še pomembneje, kontinuitete, kanalizirane prek svečanih priložnosti, izvedenih v domačih prostorih ob rabi družinah artefaktov. Oziroma, kot se do slednje opredeljuje intervjuvanec, »dediščine« (Janez, 2015). Predane iz generacije v generacijo kot opomin, sledeč Benjaminu (2007a, 59), zasnovan, da v živem miselnem toku posameznika obudi izgubljeno vedenje. Ter tako na videz trajna vez, ki transcendira omejitve časa in prostora. In s tem daritev, po Baudrillardu (1993, 143–147), simbolno elektrificirana kot sakralni antipod profane stvarnosti.

Čeprav je, kot razkriva primer, intervjuvanec Janez v to partikularno komunikacijsko prakso in vizualne artefakte, okoli katerih je osredinjena, sprva investiral le malo pomena, posledično pa so bile tudi asociacije, ki jih je v podobnih druženjih nase vezala podoba deloma izgubljene in nadomeščene z drugimi bolj obrobniimi zgodbami:

V Kanado je odšla v iskanju boljšega življenja. In vsaj jaz sem dobil tak vtis, da je našla, kar je iskala. Vsaj denarja jim ni manjkalo, kar pogledajte te avtomobile, meni so, ko sem prvič videl to sliko, takoj padli v oči. Tukaj se je pa potem zgodila 1. svetovna vojna. Moj ded je bil vpoklican v vojsko in poslan na tromejo med Švico, Italijo in Avstro-Ogrsko, babica pa je ostala sama noseča z mojo mamo, kar pa v tistih časih ni bila ravno hvaležna situacija. Saj potem kasneje se je še enkrat poročila in je očim, ki je kot zelo pobožen človek, posvojil tudi mojo mati Rezko, ampak prvih nekaj let, ko sta bili še sami, jima pa ni bilo lahko. (Janez, 2015)

Kot je na primer ta vrednostna primerjava tetinega življenja v Kanadi kot idealizirani, a le z ohlapnimi vtisi osmišljeni obljubljeni deželi, kontestirana z bolj vsebinsko bogatimi spomini

²⁸ Idejno genealogijo te pozicije je sicer mogoče začrtati vse do zgodnjega funkcionalizma, saj že Durkheim (1915, 177), ugotavlja, da ritualizirane komunikacijske forme prek simbolne kanalizacije limenlnih oblik obstoja v posameznikih evocirajo stvarne posledice.

na življenje svoje matere v Ljubljani. Osamljen zaključek o nekem protoru in času, ki pa, kot pokaže Todorova (1997, 19), še zdaleč ni nedolžen, saj obarvan z ekonomskimi, političnimi in kulturnimi podtoni tvega popolno disasociacijo zamišljene geografije od prostora, ki naj bi ga opisovala. Iz tega pa je mogoče zaključiti, da branje podob kot aktivna komunikacijska praksa v svojih učinkih ni enovita. Kot ni enoznačna tudi komunikacija nasploh v vseh svojih inkarnacijah. Četudi se namreč fotografsko gradivo v le-tem vzpostavlja kot narativno sidrišče, prek katerega pripovedovalec pritegne pozornost poslušalcev, zastavi izhodišče pripovedi in jo tako kronotopsko uokviri, pa je sprejemanje posredovanjih pomenov, njihova interpretacija in s tem vzpostavitev odnosnosti med poslušalci prepuščena predvsem slednjim.

4.3 Pozdrav s primorja: Nevidni prostori

V skupnem branju razširjeni kronotop vizualnega gradiva je, kot sem torej pokazal tekom predhodnega primera, osredotočen na prikazano in hkrati odprt v svoji interpretaciji. Ter tako kot celota pripisan zamišljenemu, tako po Haldrupu in Larsenu (2003, 23), na nivoju utelesitve in, sledeč Berger (2009, 58), tudi predstavitve. Saj je objektivna sporočilnost te nedokončne medijske platforme dograjana v ireduktibilni multitudini subjektivnih projekcij. In je tako inherentno polisemična. Posledično pa so tudi tako rekonstruirane zamišljene geografije izgubljenih prostorov v svoji časovno-prostorski ozemljitvi veliko poroznejše, kot se zdi na prvi pogled. Kar pa ne pomeni, da je vloga fotografij in razglednic v evokaciji le-teh zanemarljiva, temveč nasprotno. Kot po Lefebvru (1984, 33), ni mogoče zankati dialektičnosti odnosa med praktično, reprezentativno in reprezentacijsko dimenzijo prostorskega, tako tudi odnosnost med, v fotografskem gradivu uokvirjenim časom in prostorom in mnogobitnimi mnemoničnimi refleksijami le-tega, ni ovrgljiva. Le-to pa kot kronotopska singularnost transformira dožemanje prostora, časa in umeščenosti svojih bralcev.

Kot je razvidno tudi iz pričujočega primera rjavkasto tonirane fotokartice (glej slika 4.3), dveh mlajših otrok. 13,5 x 8,5 cm podoba prikazuje deklico in dečka, ki drug od drugem stojita na travniku, medtem ko se za njima razkriva zamegljen obris lesene ograje. Z ozirom na to, da je bila amaterska razglednica posneta leta 1936 in je torej od takrat minilo že več kot tričetrto stoletje, bržkone ni presenetljivo, da je tudi spomin, ki je bil o le-tej prenesen njeni varuhinji Veroniki, že deloma zbledel. A ne povsem, saj kot pripoveduje, podoba prikazuje njeno mater Verico, ko je bila le-ta stara šest let, skupaj z bratrancem Veljkom. Kot pravi Veronika: »To fotografijo smo dobili nazaj, ko je umrla prateta Evica s Hrvaške. Mama mi je povedala, da je bila izvirno posneta poleti, ko sta jo njena starša, Franc in Marija, poslala na počitnice k Marijini sestri teti Angeli v Cirkvenico.

Slika 4.3: Crikvenica



Vir: Veronika (2015).

In kot nadaljuje: »1. februarja 1936 pa je bila kot razglednica poslana še Evici, da so se med sabo malo pohvalili, kakšne otroke imajo« (Veronika, 2015). Kot osredotoča pripoved, je bil prizor posnet na vrtu za hišo, v kateri sta imela stric in teta kot šolnika službeno stanovanje. Dom, ki v sogovorničini naraciji služi kot točka prešijta, ki v sebi totalizira množino mnemoničnih fragmentov o kraju, ki so bili nanjo preneseni v komunikaciji. Ter s tem idiosinkratično sidrišče zamišljene geografije le-tega, morda najjasneje reflektirano v sterilni impresiji, ki ji jo je o domovanju sorodnikov posredovala njena mati: »Mama mi je povedala, kako dobro so živeli. Cela družina je bila visoko izobražena, imeli so denar in vsi naokoli so jih spoštovali. Ah ja, to so bili drugi časi, takrat je biti učitelj še nekaj pomenilo. Res, da so imeli pamet podarjeno že v zibelko, a kar so v življenju pridobili, so pridelali s skromnostjo in pridnostjo in tak je bil tudi njihov dom. Tla iz lesenih dil in izrezljano bukovo pohištvo, ampak vse čisto kot iz škatlice« (Veronika, 2015). Ti izraziti poudarki skromnosti, pridnosti in delavnosti pa niso vsebovani le v tej s pridihom nostalgije obarvani pripovedi intervjuvanke, ampak se zrcalijo tudi v kronotopski pogojenosti obravnavane fotokartice.

Glede na to, da sta fokus razglednice predvsem otroka in ne omejena in zabrisana okolica, v katero sta postavljena, gre sklepati, da v slednjo ustvarjalci podobe niso investirali veliko pomena in da torej ni bila izbrana iz estetikih vzgibov, temveč iz utilitarne priročnosti. Pozicije, ki je, kot pišeta Haldrup in Larsen (2003, 23–38), posledica in deloma tudi vzrok za družinsko fotografijo tako značilni kvalitativni zdrs v kvantifikacijo prek reproduciranja posamičnih utrinkov iz vsakdanjega življenja, ki pa so si po Chalfenu (1987, 82), v svoji motiviki skoraj identični. A klub temu že sama izbira lokacije, v kateri je fotokartica nastala, sama zase nosi določene pomene. Je namreč z nizko leseno palisado ograjen domači vrt in s tem, kot piše Yi-Fu Tuan (1997, 118), prostor, ki v presojnem stiku z javnim predpostavlja zasebnost. In s tem imaginarij, v katerem je nepremična brezcilnost doma ujeta v nenehoma prokrastinirano konflikcijo s preostankom sveta v vsej svoji neustavljivi tranzitivnosti.

Še več, kot stik zasebnega prostora z javnimi predstavlja neizživeto soočenje homogenosti s heterogenostjo, ahistoričnost s historičnostjo ali, kot zapiše Tuan (1997, 9), celo svetega s profanim. Pri čemer eden ne more obstajati brez drugega, saj, kot argumentira Tuan (1997, 3), varnost in stabilnost prvega vzbuja zavedanje o svobodi in nevarnosti drugega in obratno. Obe imaginarni dimenziji, čeravno ograjeni druga od druge, pa se tako med seboj ne le simbolno dopolnjujeta, še več, druga drugi determinirata svoj nadaljnji obstoj. Slično predhodnim primerom pa tako fotokartica svoje akterje deloma dekontekstualizira, a ne v smotru mitologizacije le-teh kot generičnih vizualnih artefaktov. Temveč, nasprotno, v cilju simbolne elektrifikacije partikularnega stadija biografske časovnosti, v kateri sta idnividuuma upodobljena – otroštva.

V prikazani vrt kot idilični (ne)prostor tako dvojica vstopa kot diada plasiranih subjektov. Objektov pogleda kamere, ki sta bila sledeč njunim pričeskam in oblačilom za to priložnost posebej pripravljena. Saj nosita urejena oblačila,²⁹ v podobi pa ne umanjajo niti nasmeški in pokončna telesna drža. Oboje, sledeč Haldrupu in Larsenu (2003, 25), najverjetneje zapovedano v smotru zadostitve najmanjšemu skupnemu imenovalcu dobre družinske fotografije. A če sta njuna telesna govorica in obrazna mimika posledično enaka, pa se razlikujeta v svojem pogledu in s tem namigujeta še nekaj postranskih pomenov. Deček vrača pogled objektivu kamere, deklica pa gleda drugam.³⁰

²⁹ Deček kombinacijo pletenih kratkih hlač in jope z velikimi okroglimi gumbi, vzkič katere se zdi, da je bila razglednica posneta v prehodnem času pozne pomladi ali zgodnje jeseni. Deklica pa enodelno v podobi presvetljeno belo obleko, pri čemer ima lase uvezene z dvema belima pentljama, v rokah pa drži temno torbico.

³⁰ Svoj pogled in z njim deloma celotno telo nagiba k levemu zgornjemu kotu fotografije, kar insinuira, da je onkraj objektiva kamere nekaj pritegnilo njeno zanimanje.

Vendar pa podrobnejših podatkov o okoličinah posnetka ne vsebuje niti Veronikina pripoved:

Pravzaprav mi mama nikoli ni povedala, za kakšno priložnost je bila posneta ta slika. Mislim, da glede na starost niti sama več ne ve. Verjetno za spomin na čas, ki ga je preživela tam. Kot otrok je bila moja mama skoraj ista kot jaz. Drobna, neješčča in kar naprej bolna. Njena mati jo je zato, ker je pač mislila, da bo njena hčerka, če bo spremenila okolje, kaj bolj jedla in napredovala, kar naprej tudi po več mesecev pošiljala k dedku in babici v Ljubljano, pa k teti v Cirkvenico, pa tako naprej. Je imela veliko bolj razgibano otroštvo kot jaz. (Veronika, 2015)

Pričujoči izsek tako morda ne razkriva veliko o samem nastanku podobe, a kljub temu nakazuje resonanco med upovedanim in prikazanim. Ali po Rose (2001, 6), videnim in vedenim in tako daje težo mojima tezama, da družinska fotografija, oziroma v orisanem primeru amaterska razglednica, čeprav ozaljšana le z površinskim pripisom in s tem po Roganu (2005, 5), v svojih kapacitetah tragično neizkoriščena, svojim varuhom v skupnem branju služi kot kronotopska sidrišče, glede na katerega so spomini na prikazani prostor in čas razširjeno rekonstruirani. Saj, kot povzemajoč Barthesa piše Derrida (2003, 53), vsakršno slično multi-modalno združenje slike, teksta in pripovedi odpira nov razgled v zamišljeno dejanskost. V tem primeru reflektirano v interni topologiji domačega vrta, kot, po Tuanu (1979a, 402), strukturi, vertikalno predpostavljeni nad horizontalno praznino zunanjega sveta. *Lokus*, ker se narava sreča s kulturo, še huje je sama preobražena v le-to – podvržena dezinfekciji, ki je, kot pripovedujejo na upodobljenem travniku razvidni začetki divjega rasti, le deloma uspešna.

Pri tem pa ti drugotni pomeni ob zamrznitvi v fotografski razglednici ne izginejo, temveč le prepustijo primat svoje opredelitve narativnemu kontinuumu v smotru katalogizacije katerega, je bilo le-to izvedeno. Ne le kot Barthesovo (1982, 9), v trenutku posnetka zajeto potrdilo o prisotnosti izbranih akterjev v določenem prostoru in s tem označevalec odsotnosti drugih – kot je na primer v orisanem primeru sledeč miselnemu toku intervjuvanke nepojasnjeni manjko materinega drugega bratranca »Boža« (Veronika, 2015), ampak kot narativna izjava avtorja podobe o upodobljenih likih. In hkrati popredmetena vizija le-teh o samih sebi. Saj je, kot pišeta Haldrup in Larsen (2003, 28), performans družinske fotografije usmerjen prav v vzpostavitev in ohranjanje vlog posameznikov v družini in s tem družinske kohezije nasploh. Tako pa podoba kot tekst ni nič manj kot Bakhtinova (2010, 284), temeljna izjava. Ta preplet reprezentacije in reprezentiranega pa razkrivajo tudi sogovorničine besede.

Kot se spominja Veronika:

Kadar pride naokoli, se ob tem vedno razgovori o tujini. Najbrž, ker nimamo veliko podobnih slik, kot je ta. Ta potovanja so ji dala določeno razgledanost, ampak domov pa se je vedno vračala še bolj bolna. Zanimivo, da njena mama nikoli ni komplicirala in se bala, da bi se ji kaj zgodilo. To ji je zamerila in zato nas potem, ko je odrasla, se poročila in imela otroke, nikoli ni pustila nikamor, niti v šolo v naravi ne. Še najbolj hecno je bilo, ko je babica vsakič, ko smo bili z mamo in očetom na obisku, rekla: »Daj pusti ti ta malo kle dva dni, da jo bom jaz zredila,« mama je pa odrezala: »Ni govora, bo s pokvarjenim želodcem dam prišla«. (Veronika, 2015)

Kot je torej razvidno iz Veronikine zgodbe, fotokartica nastopa kot referenca odločitev in okoliščin svojih referentov, po Bergerju (1982, 2), osmišljena v naraciji, katere kronotopski okvir v sebi manhijesko zliwa tako vtise preteklosti kot tudi sedanjosti in celo prihodnosti. Ter tako po Luckmannu (1983, 87), gradi njihove partikularne avtobiografske časovnosti. V svojem *lokusu*, usidrane prav v zamišljene geografije kot narativne mreže prostorov, neprostorov in skupnosti, ki jih kolonizirajo, v katerih vsak element stoji izoliran sam zase in obenem neobhodno povezan v sistem kot celoto. Kot piše Durkheim (1915, 30), namreč delovanje posameznika ne more biti uresničeno, ne da bi posledice le-tega čutila celota kolektivitete. Tako pa so tudi te zamišljene geografije izražene kot fiksni imaginariji, četudi se v stvarnosti kontinuirano spreminjajo. Še več, v svoji navidezni zaključenosti implicirajo celo določljivo, skoraj usodno povezanost med totaliteto fragmentiranih elementov, ki jih polnijo. Iluzijo predestinacije, katere kavzalnosti pa ne gre iskati v absolutni od družbene dejanskosti odmejeni dikciji, temveč prej, kot piše Derrida (1998a, 153–158), relativnem kumulusu izbir in posledic, ki definirajo življenje ljudi v prostoru od njihovega rojstva pa vse do smrti.

4.4 *Pale of calais*: Nabrekli čas

Fotografije in razglednice torej omogočajo oblikovanje, osredotočenje, a tudi omejitve mnemoničnih impresij na splet vizualnih vzorcev, katerih pomenska globina je, kot piše Keenen (1988, 60), pridobljena šele v diskurzu. Elaboraciji v ritualu branja, ki v sebi nosi vrsto sekundarnih informacij. Zgodb, ki ne osmišljujejo le podob, kot so, ampak predvsem, kako jih dojemajo njihovi varuhi. In s tem nudijo primarni vpogled v specifične njihovega razmišljanja o svetu, ki jih obkroža – tako o prostoru bodisi izgubljenem ali najdenem kot tudi o času oziroma množini le-teh. Podoba namreč v svoji stvarni obliki po Kracauerju (1995a, 58), ne razkriva več kot natančno odmerjen trenutek pritiska na sprožilec. In še pri tem ostaja nezadostna, saj intenca fotografa le redko sovпада z instancnostjo trenutka, ampak nasprotno strmi k posredovanju substančnega sporočila.

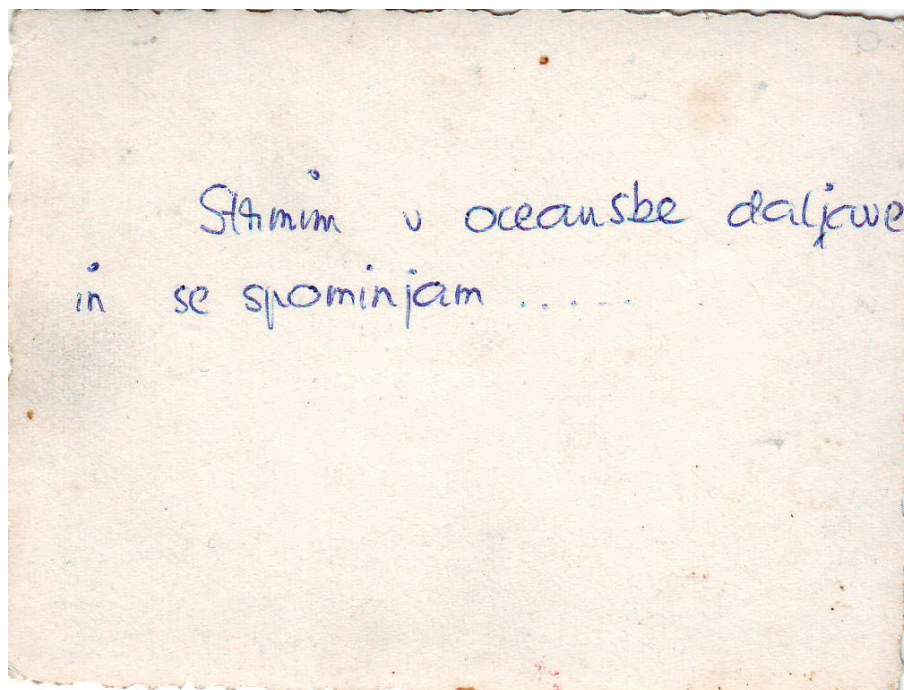
Pomenskosti, ki, kot pišeta Haldrup in Larsen (2003, 24), v okviru družinske fotografske prakse soustvarjajo koncepcijo te osnovne družbene enotne. Če abstrahiram, torej služi kot biografska shema, a le ob internem opomenomočenju le-te z eksterno vrednostjo. Kar pa, kot pravzaprav ugotavlja že Halbwachs (2001, 23), in navezujoč na slednjega J. Assmann (2007, 38), predstavlja osnovni pogoj intergeneracijskega prenašanja spomina. Podoba pa tako v svoji obliki, vsebini in namernosti ne pripada le mehanski kavzalnosti družbe ali mreži narativnih tokov Luckmannovih (1982, 74-87), biografskih in zgodovinskih katalogizacij le-te, temveč tudi relativnemu miselnemu toku posameznikov, ki jo berejo. In prav to narativno stapljanje časovnosti obravnavam na primeru (glej slika 4.4), upodobitve dveh moških na morski obali.

Sledeč Stanu je bila amaterska 8,5 x 6,5 cm fotografija posneta leta 1959 in ga prikazuje s prijateljem Jožetom na obali v okolici mesta Dover.³¹ Posneta je bila v trajen spomin na to pristaniško mesto, ki je po besedah sogovornika le-temu in njegovima prijateljema Jožetu in Petru, takoj za Calaisom, služilo kot ena od zadnjih postojank na potovanju proti novemu življenju v tujini. V tem smotru pa je bila tudi oplemenitenjena s krajšim pripisom na hrbtni stran. Fotografija je nenavadna, saj na prvi pogled deluje kvalitativno enoznačna. Tvorjena iz tematsko zaokroženih površin skalovja, vode in brezobličnega neba. Vendar pa, kot razkriva podrobnejša analiza, ta navidezna oblikovna osiromašenost ne pomeni tudi vsebinske.

Slika 4.4: Dover



³¹ Oblečena sta v lahke puloverje in hlače, torej prehodna oblačila, ki insinurajo hladnejše ali pa vsaj bolj muhasto vreme, s čimer resonira tudi ozadje fotografije, ki razkriva razburkano morje in oblačno nebo. Telesna govorica obeh akterjev je sproščena. Obrazna mimika pa ne raziva nasmeškov, temveč osredotočen pogled in nagubana čela akterjev, kar namiguje določeno napetost ali vsaj globoko kontemplacijo.



Vir: Stan (2015).

Kot je ob ponovnem srečanju s podobo, ki jo je pred več kot pol stoletja poslal svojemu bratu, povedal sogovornik, le-ta pripoveduje o sklepu poti. Zgodbe, ki se je pričela s športno motiviranim potovanjem iz rojstnega mesta Ljubljane v nemški Nuremberg, nadaljevala s spreobrnjenjem le-tega v dobro leto trajajoče migrensko delo in bila nazadnje vzklic rekrutacijskih pritiskov tedanje službe državne varnosti stopnjevana v politični prebeg. Kot slednje še dodatno pojasnjuje intervjuvanec Stan: »Zakaj sem zapustil deželo, ki tako okusno in neprisiljeno prijetno družijo s koristnim? Kako jasno mi odgovarja neki mislec: ›Put thousands together. Less bad, But the cage less gay‹ – ›stlačite tisoče ljudi v isti prostor, morda jim bo bolje, kletka pa bo še bolj žalostna‹« (Stan, 2015).

S temi besedami pa globoko resnoira tudi fotografija sama, katere kronotop je v trenutku posnetka zaprta, odprta obala, ki kot naravna »equidimenzionalna« struktura, sledeč Tuanu (1979, 402), evocira impresijo brezčasnosti. Tako se za hrbiti akterjev razprostira temačno obrežje, nasičeno z neznansko množico fiksnih skalnatih struktur, oba pa zreta naprej, kjer pred njima kot ujet trenutek fluidnega valovanja stoji nestalna morska gladina. Ti dve skrajnosti pa sta soočeni z eterično praznino nebesnega svoda nad njima. Še več, to bogastvo oblik je zaradi nagnjenega zornega kota, s katerega je bila fotografija posneta, postavljeno v partikularno odnosno kompozicijo. Oster preplet diagonal, v katerem se obrežje nagiba v levo, morje drsi v desno, presečišče obeh površin pa predstavlja najnižjo točko na obzorju fotografije, v katero pritiska oblačno nebo.

Vzklic te kvalitete pa leva stran fotografije nase sidra pomene kaotične svobode, a tudi napredka in prihodnosti, desna pa reda, a tudi utesnjenosti, nespremenljivosti in preteklosti – stari svet, ki mu v kontekstu Stanove zgodbe osrednji subjekt obrača hrbet, in novi, ki ga čaka nekje za morskimi valovi.³² Kot pravi intervjuvanec:

Mnogo sem zaslužil v tistem letu v Nemčiji, morda nad 30.000 DEM. Bil sem dober delavec, pridobil sem si simpatije raznih organizacij in nenadoma, preko noči me je obdal val radosti ob novici, da lahko odpotujem v Avstralijo, v deželo mojih sanj. Spomnim se, ko sem še zadnjikrat objel prekrasno panoramo Bavarske z njenim nizkim hribovitim reliefom, prepletenim z gozdnimi nasadi in rečicami, ki se vijugajo mimo nešteti vasi v nedogled. In zaklical »Adios!« taborišču Valka z vsemi temnimi in svetlimi spomini. Nikdar več se ne ozrem nazaj, kjer se človek tako hitro izgubi. (Stan, 2015)

Kot razkriva Stanova pripoved, vtisi o času in prostoru, ki jih v vizualni tekst evocira v svojem branju, niso opredeljivi le z Ricuorjevimi (2009, 32), posamičnimi refleksijami minule dejanskosti in tudi ne z Barthesovimi (1982, 91), družbenimi konstrukti, oblikovanimi v interakciji z od stvarnosti odjemno reprezentacijo. Res je namreč, da upovedane impresije povzemajo resnične dogodke, ki so zaznamovali kontinuum intervjuvančevega življenja in ki se po Bergersonu (1982, 163), kot *ad hoc* interval trajanja ireduktibilen na sleherno družbeno in stvarno kavzalnost manifestira v miselnem toku posameznika. Vendar pa življenje, delo in delovanje le-teh ni vzpostavljeno v družbenem vakuumu. Kot to po Halbwachsu (2001, 75), velja tudi za dialektiko spomina in pozabe, saj se le-ta kot vseživljenjski proces kanalizira v parseku več prekrivajočih se spatialno-temporalnih okvirov.

V naraciji razdrobljeni in vizualno pogojeni kronotop fotografije pa je posledično grajen tako iz mnemoničnih impresij, ki ki jih le-ta stabiliziral tekom življenja v Nemčiji, kot tudi podatkov, ki jih je o tem pridobil pred in predvsem po njem. To se morda zdi samo po sebi umevno, saj so zgodbe, ne glede na to ali se kanalizirajo iz realnih preteklih dogodkov ali povsem virtualnih imaginarijev sveta prihodnosti, po Halbwachsu (2001, 75), predmet nenehne rekonstrukcije v okviru družbene dejanskosti. Oziroma, kot slednje nadgrajuje Foucault (1977, 160), se v imanentnosti porajajo, se spreminjajo in razpadajo v kontinuirani kontestaciji pomenov in kotnapomenov.

³² Ta iluzija pa ni odmejena le na kompozicijo elementov, ki polnijo ozadje podobe, temveč je razširjena tudi na akterja. Moška, ki sedeč na večji skali opazujeta morske valove, sta tako upodobljena z vzporednega profila, tesno drug ob drugem, zato so meje med njima zbrisane. Stan namreč kot očesu kamere bolj izpostavljeni subjekt v podobi deluje kot izrazita prisotnost, medtem ko ostaja njegov prijatelj Jože skoraj povsem odsoten. Tako se prvi razkriva celoti, medtem ko levo nogo prižema k telesu, desno pa pušča, da iztegnjena visi nad morsko gladino, drugi pa skriva za profilom svojega prijatelja in je tako upodobljen le v delnem profilu obraza, roke in pokrčene desne noge. Vzklic slednjega, pa tudi podobnih oblačil, ki ju akterja nosita, pa fotografija evocira nepopolno, a zato nič manj bizarno utvaro, da na skali ne sedita dva človeka, ampak le en sam.

Narativnemu palimpsestu spomina po Ricoeurju (2009, 32), izenačljivem le sebi lastnemu stapljanju različnih časovnosti. Vendar pa to poraja vprašanje, kako slično kronotopsko odprtost ohranijo tiste zgodbe, ki so, kot v obravnavanem primeru, pogojene prav z omejenim glediščem fotografij, razglednic in drugih sličnih tekstov. In s tem materialnim objektom, ki, sledeč Kracauerju (1995a, 50), kot mehanski odtis upodobljenih subjektov ne poseduje vsebinske globine, še huje, tekom časa izgublja tudi na širini pomenov, ki so razberljivi iz nje, ter tako kot napredna mnemonična protetika spomin hrani v smotru pozabe. Odgovor na to ponuja kar Stan sam, saj svoj v spominu ohranjeni potopis argumentira ne le s pričujočo podobo, temveč s sledjo dokumentov, pisem in celo shranjenih vozniških kart:

Vidiš, z Jugoslavija Express sem se odpeljal preko Bona, Stutgarta, Liegeja do Bruxellesa, kjer je bila zadnja postaja evropskega kopnenega kontinenta Ostende. Od tod sem krenil do Calaisa in z malim parnikom v najbližjo luko britanskega imperija Dover. Potem pa z avtobusom v London, kjer so se v okrajih ravno začeli razcveteti pedantno urjeni sadovnjaki. Iz ene izmed mnogih luk Temze, Tilburyja nas je mali brodič zapeljal do prekooceanskega parnika Orion. In še istega dne smo izpluli in tega trenutka sem se zavedel, da postajam svetovni človek, človek brez čustev. (Stan, 2015).

Če torej ob v navezavi na to poslednjo misel podam še nekaj zaključkov in ob tem reflektiram pričujoči sklop, omejeni prostor in v ničnost ujeti čas podobe ne pomeni nujno pomenske osiromašitve spomina, ampak nasprotno služi v argumentaciji le-tega. Vizualno izhodišče, v naraciji razvito v selektivno vizijo izgubljenega sveta. Kar potrjuje tudi moji tezi, pri čemer delno osmislitev ponuja Barthes (1982, 91), v tezi, da fotografija kot epitaf delovanja svojih ustvarjalcev v aktivnem vodilu intimno razkriva tako referenta kamere kot tudi metodo transcendence slednjega v vizualno referenco samega sebe. Kar pa ne pomeni, da spomini pripadajo materiji, ki jih je priklicala v obstoj. Saj so po Deleuze (1997b, 27), čeravno izživeti v dejanskosti, idealistično odrešeni sleherne odvisnosti do slednje. Časovnosti, ki se temu sledeč ob branju podob simultano prepletajo v spominih, pa tako ne gre reducirati le na mehansko trenutnost družbe, ki jo je ustvarila, niti totalizirati kot del navidezno diahronih bio- in histografskih kompozicij, saj, kot piše Berger (2009, 55), podoba, čeprav družbeno pogojen stvarni artefakt, ostaja zaznana, dojeta in interpretirana prav v miselnem toku bralca.

5 Prostor, čas in identiteta

Če sem v uvodnem poglavju te študije prek navezave na dela Halbwachsa (2001, 37–43), in J. Assmanna (2008, 109), utemeljil povezavo med prostori, v katerih so bile fotografije in fotokartice posnete, in vtisi na te izgubljene kraje, kot so se le-ti oblikovali v spominu njihovih skrbnikov. In če sem v drugem sklopu misterij inherentno transformativnega odnosa med reprezentacijo in reprezentiranim, sledeč Barthesu (1982, 26), in Derridi (2003, 53), ozemljil v kronotopiji vizualne naracije, pa v zadnjem delu pogled s teh materialno osredotočenih, a v miselnemu toku individuumov evociranih impresij časa in prostora, ožam na topiko interpretativnih pozicij in kontrapozicij, ki jih slednji zavzemajo v le-teh, *mutatis mutandis* identiteti posameznikov. A ne kakršni koli subjektivni osmislitvi subjektov, saj je identiteta kot kontinuirana narativizacija le-teh v odnosnosti z multitudine drugih objektov diskurzivno neizenačljiv fenomen. Ali kot to v svoji hermenevitični opredelitvi interpretacije osmišlja Paul Ricoeur (1981a, 165), vselej začeta, a nikoli dokončana diskurzivna zanka razlag in razumevanja. In s tem dialektični proces ali, kot piše Hall (1996b, 2–6), artikulacija podobnosti in razlik, ki pa je ni mogoče reducirati na kakršen koli enovit označevalec. Saj se vzpostavlja v poroznem uovijanju internih determinant, kot sta spol in starost, z njihovimi eksternimi okviri, ki segajo od kulturnih, političnih, ekonomskih in vse do teritorialnih.

In prav odnosnost prostorske identitete posameznikov z vizualnimi nosilci prostorov, ki so bili izgubljeni, problematiziram v tem sklopu. Če je identiteto, kot zapiše Heidegger (1969, 25), mogoče v svojem nenehno razvijajočem se fenomenološkem jedru opredeliti kot mediacijo in sintezo množine odnosnosti, ki jih osrednja subjekt, potem prostorska identiteta ni nič manj kot definicija odnosa slednjega do svojega življenjskega prostora. Temu sledeč pa prostorsko identiteto za potrebe te študije, sledeč Rose (1995, 88), operacionaliziram kot posameznikovo osmilitvev odnosa z zaznanim krajem ali prostorom. Kanalizirano v preseku individualnega izkustva le-tega, spominov, ki jih o slednjem kultivirajo kolektivitete, ki jim slednji pripada, in drugih zgodb, s katerimi se le-ta sooča tekom svojega življenja. Upovedovanj stvarnosti, po Hallu (1999a, 516), segajočih od hegemonskih doks, njihovih alternativnih sprevrženj in seveda pogojni kombinatoriki obeh skrajnosti. Posamezniki namreč v oblikovanju svoje subjektivitete niso omejeni le na aktivno reinovacijo samih sebe niti na pasivno opazovanje ireduktibilne multitudine živih in mrtvih objektov, ki jih obkrožajo. Temveč v dialektiki internalizacije in eksternalizacije uovijajo samo družbeno dejanskost, katere del je tudi zaznavanje prostora in zamišljene usidranosti individuumov v le-tega.

Glede na to, da je življenje individuumov idelano tipsko procesirano v vrsti različnih spatialno-temporalnih okvirov, se sledeč moji definiciji prostorske identitete ponuja sklep, da le-ti tekom svojih življenj vzpostavljajo odnosnosti z različnimi prostori in kraji. In s tem, sledeč Sharp (2009, 117), gradijo večplastno identiteto. Pa vendar se zdi, da v kontekstu sodobnih zahodnih družb posamezniki vse težje definirajo svoj odnos do njihove okolice. Prostorska identiteta pa posledično postaja obrobna, če ne celo anahistoričen fenomen. Zabrisan v črni luknji univerzalizma, ki se, sledeč Baudrillardu (2002, 63–83), mnogobitno napaja iz različnih tehnološko-strukturnih sprememb v sami matriki sodobne družbe. Kot je, če konkretiziram vzklic vzpona novih tehnologij mediacije, vzpostavljena informacijska singularnost. In v le-tej proizvedeni splet globalnih in lokalnih tokov in kontratokov, nezamejenih le na podatke in dobrine, ampak tudi identitete posameznikov.

Advent pozitivističnega slavljenja ali po Baudrillardu (1994, 19), žrtvovanja posameznika, kot utemeljuje Foucault (2002, 14–15), tako s seboj ni prinesel le razpada kolektivitet, temveč tudi zapad imaginarijev, ki jih le-te sooblikujejo. Diskurzivnih vrednostnih polj, kakršna so, sledeč Tuanu (1997, 7), zamišljene geografije krajev in prostorov, kanalizirane v asociaciji pomenov kolektiva s stvarno matriko sveta. Ta, kot pokaže Tuan (1997, 3), namreč ni reduktibilen le na ogrodje geometrijskih razmerij, v katere so vpeti individuumi, ampak je tvorjen v konflikciji različnih, prekrivajočih se imaginarijev. Virtualnih in realnih geografskih konstelacij, ki pa se, kot v svojem razlikovanju prostorov in krajev nakaže Tuan (1997, 188), med seboj ločijo predvsem prek vrednosti, ki so jo vanje vložili posamezniki. Investicije pomenov, ki pa niso omejene le na pozitivne simpatije, ki jih individuumi gojijo do domačih krajev, temveč tudi negativne projekcije antipatije do tujih prostorov in obratno.

Dialektike topofilije in topofobije, ki eskalirana *ad absurdum* pripadnike partikularne skupnosti, osmišlja kot biološko ali kulturno, a vselej zamišljeno prvinske prebivalce določenega ozemlja. Jim samozadostno podeljuje namen upravljanja z le-tem. In tako, sledeč Tuanu (1979b, 81), ne oblikuje le-tistih subjektov, ki sestavljajo strukturo kolektiva, ampak tudi druge objekte, ki polnijo praznino onkraj slednjega. Ter ne nazadnje podoba krajev in prostorov, ki jih le-ti kolonizirajo. Orisana investicija pozitivnih ali negativnih pomenov pa ni le pasiven odziv na izkustvo specifične prostorskega, ampak, kot argumentira Lefebvre (1984, 39), aktivno sooblikovanje le-teh. Saj vsaka kolektiviteta ni le ustvarjena v prostoru, temveč slednjega tudi sama ustvarja. Odnos posameznikov s prostorom pa je temu sledeč kot eden izmed dejavnikov v procesu oblikovanja in ohranjanja njihove posamične in skupne identitete ne le dialektičen, temveč inherentno samo-definirajoč fenomen.

Ta cirkulatorna povezava prostora, kot na eni strani stabilnega ogrođa razločevanja, usmerjanja in s tem upovedovanja življenja, dela in delovanja ljudi, in na drugi spremenljive strategizacije le-tega, pa ne pojasnjuje le entropije, ki ji je v globalizirani stvarnosti podvržena prostorska identiteta, temveč tudi obstojnost nekaterih manifestacij le-te. Če po Lefebvru (1984, 33), drži, da je prostor kot strukturirajoča se instrumentalizacija praktičnih potreb skupnosti, idej njenih ustvarjalcev in predstav, ki jih ti oblikujejo o le-tem, potem je smiselna tudi inverzija te predpostavke. Torej da posamezniki prek rabe reprezentacij prostorov ne le vzdržujejo, ampak tudi oblikujejo zamišljene geografije le-teh, še posebej v primerih, ko so le-ti v stvarnosti nedostopni. Izrabe fotografij, razglednic in drugih tekstov, kot po Saidu (1993, 149–151), vzvodov artikulacije tako časovnih in prostorskih okvirov kot tudi temeljnih idej o kolektivitetah, ki se vanje sidrajo, in stvarnih vlog individuumov, ki jih tvorijo.

Impresij preteklosti po Halbwachsu (2001, 48), navdihnenih iz neposrednih izkustev, a preobraženih v posredovanju skupnosti. In tako ob fotografskem gradivu procesiranih kot zgodb, prek katerih posamezniki po Tuanu (1997, 118), zamišljene geografije bodisi zveličajo s pozitivnimi označevalci privlačnosti in ponosa ali obremenijo z negativnimi projekcijami odklonskosti in strahu. Ter tako prek definicije svoje povezanosti z njimi rekurzivno definirajo tudi same sebe. Temu sledeč pa je tudi moja zadnja teza tega dela, da fotografije in razglednice družinskim članom omogočajo ohranjanje skupinske kohezije in izgradnjo prostorskih identitet. Na povezavo med sebstvom in spominom sicer vsak zase opozarjata tako Halbwachs (2008, 109), kot tudi J. Assmann (2008, 111), saj kot skupno vodilo obeh procesov postavljata opomenomočenje v okviru časovno-prostorsko definiranega kolektiva.

Ozemljene skupnosti, katere izvršba iz domačega *toposa* in diseminacija po tujih, kot trdi Halbwachs (2001, 131), ne pomeni nujno prepustitve spominov pozabi. Kot tudi ne izničenja percepcij, ki so jih pripadniki le-te oblikovali o svetu in samih sebi. Nasprotno za seboj zapušča ruševino. Kot po Benjaminu povzema Adorno (1973, 164), alegorično konstelacijo, katere oblike ni mogoče izenačiti z nikakršno logično strukturo in katere namen ni razberljiv onkraj dejstva, da stoji kot stvarni, družbeni in simbolni epitaf minljivosti. Izgubljeni prostor kot singularnost, v asociaciji s katero se porajajo, stapljajo in razkrajajo spomini. In z njimi percepcije časa in prostora, družbe in posameznikov. Spomini namreč po A. Assmann (2010, 35–50), v imanentnosti niso nujno izraženi kot auralno zaokrožene naracije, ampak so lahko utelešeni tudi v režimu skopskega kot od svoje družbene dejanskosti in, temu sledeč, morda tudi od slehernega smisla odmejene impresije preteklosti. Ali kot kombinacija obeh skrajnosti, kot to po Barthesu (1982, 5), velja prav za tiste zgodbe, ki jih je mogoče razbrati s fotografije.

Glede na to da so zaznava, razlaga in razumevanje sveta, kot piše Berger (1972, 2), navadno vzpostavljeni prek pogleda – ter da v službi le-tega deluje tudi umetnost fotografije, kot po Taggu (1988, 4-7), ena od praks, prek katerih posamezniki v stvarnosti katalogizirajo svoje življenje in delo – je logičen sklep, da med fenomenoma obstaja resonanca. Še več, če sledim Heideggerjevi (1977, 3), koncepciji tehnologije kot dela človeške biti, potem se zdi, da fotografija v vseh svojih variacijah ni le napredna tehnološka protetika, v intervenciji katere se stabilizirajo v komunikaciji posredovani spomini in z njimi identitete posameznikov, ki jih hranijo, ampak tudi njihova materija. Osrednja kvaliteta vizualnih tekstov pa tako ni na videz neomejena zmožnost kvantifikacije slednjega, ampak prav kapaciteta podobe, da utemeljuje spomin. Zgodbo, katere usidranost v dejanskost je po Taggu (1988, 3), *a priori* insinuirana že z samim obstojem reprezentacije, ne glede na to ali se ta v svoji sporočilnosti nagiba bolj v realistično popisovanje stvarnosti ali romantično izkrivljanje le-te. In, ki je torej onkraj te bolj ali manj uravnotežene vizualne kombinatorike semantične poetike in semiotične proze v obstoj priključena ne le kot družbeno pogojeno pričevanje stvarnosti, ampak po Haldrupu in Larsenu (2003, 22–24), predpostavljane le-te. Tako pa fotografski objekt vsaj v miselnem toku subjekta ni le referenca izgubljenega referenta, temveč ekstenzija in izničenje le-tega.

Vendar pa slednje ne pomeni, da je sporočilnost vizualnega gradiva enoznačna. Če podobe po Barthesu (1982, 9), bralce v svoji spektralni namembnosti vzpostavljajo v troedini odnosnosti do svoje materialne forme, vsebinskih objektov le-te in celo objektivom kamere, pa je po Bergerju (1982, 86), sporočilnost, ki jo le-ta posreduje bralcu, relativno odprta. Kar pa je še posebej izrazito v primeru stare družinske fotografije in tudi amaterskih fotokartice izgubljenih prostorov. Kot s pogledom bralca določena instantna referenca namreč po Ricoeurju (2009b, 142), v svoji zaznani substanci uživa precejšno avtonomijo. Avtomatizacijo, po Burginu (1982, 142), pridobljeno v asimilaciji množine različnih in pogosto nasprotujočih si pogledov bralcev, ki pomene fotografskega gradiva odmejujejo tako do namer avtorja. Kot tudi od želja in strahov svojih referenčnih subjektov in celo od materije, ki jo pogojuje. Ta spektakularna sled izgube pa tako služi kot narativna točka erupcije, ki sočasno in brez izrazite medsebojne konflikcije orisuje avtonomen prehod naravnih in kulturnih sprememb. Le-te osmišlja v tematsko osredotočeni katehezi sprevrženja interne oziroma eksterne kulture ali celo vrnitve narave. Slično razdrobljeno in omejeno rekonstrukcijo zgodovine pa mnemonično potrjuje kot eno in edino stvarnost. Sidrišče spomina, ki kot tako eksplicitno predpostavlja dojemanje prikazanega časa in prostora, implicitno pa kot genealoški gradnik identitete v vsakem posamičnem branju potrjuje lastno odnosnost posameznika z le-tem.

5.1 Fotografija ruševine: Bit in čas

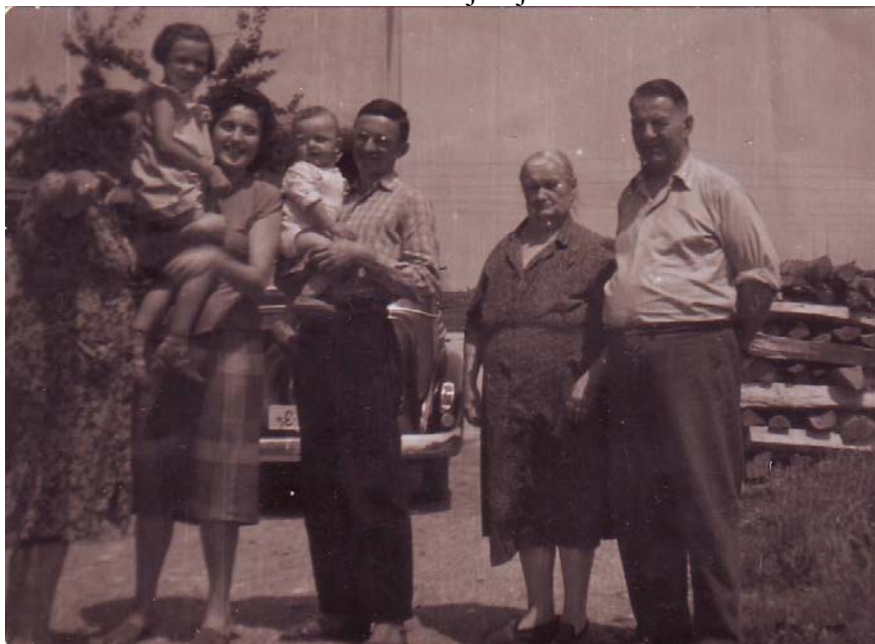
Da je subjektivno dožemanje prostora eden izmed potencialno pomembnih označevalcev, prek katerih tako posamezniki kot skupine oblikujejo svoje dožemanje samih sebe, je mogoče sklepati že iz dejstva, da človeška bit, četudi determinirana z razumom in v okviru družbe oplemenitenjena z na videz neomejenimi ustvarjalnimi potenciali, nikoli ni povsem odmerjena od intrinzičnih dispozicij. Kakršna je deloma, sledeč Rose (1995, 98), tudi težnja po ozemeljski celovitosti, varnosti in pripadnosti. Kot piše Tuan (1997, 4), je namreč človek teritorialno bitje. Kot produkt tako naravne kot kulturne evolucije pa lahko kaj hitro regresira po svoji genealogiji vse do zavržbe abstraktnega mišljenja in prepustitve magičnemu. Ter s tem zavzema ritualnih oblik dela in delovanja, ki po Rose (1995, 98), svojo skrajno utelesitev beležijo v nacionalizmu in tudi drugih maksimah moderne, ki v svojem vodilu ne delujejo vključujoče, temveč izključujoče ter se pri tem utemeljujejo z mitologijo izvirnega stanja.

A če je torej človeška bit povezana z okoljem, pa je ne gre posploševati kot naravno danost. Saj slična etiološka naturalizacija odnosa med prostorom in sebstvom ne le posplošuje interakcijo med le-tema, ampak ob tem prikriva tako posamično kot družbeno konstruiranost le-teh. Kot ugotavlja Heidegger (1969, 32), je namreč eden izmed določljivih lastnosti fenomena identitete, da le-te ni mogoče reducirati na instinktivno vzdraženost in tudi ne totalizirati v stabilno ogrodje racionalnega objekta. Nasprotno je razvijajoča se meditacija brez določenega jedra. Ali, kot, sklicujoč se na Foucaultev koncept fluidne identitete, piše Hall (1996b, 2), kontinuirana artikulacija odnosnosti z drugimi. Mutabilna struktura, katere rast, razvoj in razkroj so tako posamično kot družbeno pogojeni. Determinirani z množino stvarnih, družbenih in simbolnih tekstov, kot je tudi pričujoča podoba (glej slika 5.1).

Skupinska upodobitev razgibane, v vsakdanja oblačila odpravljene skupine, ki stoji na makadamu.³³ Pri tem pa se v ozadju vije nadaljevanje ulice, na kateri je parkiran starejši avtomobil. Ob robovih pa se rišeta obris drevesne krošnje in skladovnica drv, medtem ko čez nebo tečejo visokonapetostni električni vodi. Amatersko fotografijo je, sledeč Veroniki, posnela njena teta Maja. Kot pove datum na hrbtni strani, je bila posneta leta 1959, po besedah sogovornice: »Pred staro hišo na Poljski poti v Ljubljani kot del družinskega srečanja ob obisku strica iz Nemčije« (Veronika, 2015). V tem smotru pa je bil temu s pismom poslan tudi njen duplikat. Pri tem podoba sama zase morda ne razkriva veliko podatkov o samem

³³ V 6 x 9 cm formatu prikazuje komaj desetmesečno Veroniko, ki jo v naročju pestuje njen prastric Hinko, poleg njiju pa še Veronikino mati Verico, ki v naročju drži sestrično Gito. Medtem ko v levem delu podobe drug ob drugem stojita njena pradedek in prababica Franc in Marija. V desnem pa Hinkova in Gitina mati Margita in vzporedno za njo še Veronikin oče Cene, katerega prisotnost je na podobi nakazana le z delom obraza.

Slika 5.1: Ljubljana



Vir: Veronika (2015).

kraju, kjer je bila posneta, zato pa nudi kar nekaj namigov o času njene stvaritve. Glede na to da je bil prizor fotografiran v jasnih vremenskih pogojih, da njeno ozadje polni bujno rastje in da posamezniki na njej nosijo lahka oblačila, gre posledično sklepati, da je bila posneta v toplejših mesecih. Kot pripovedujejo odboj svetlobe na površini avtomobila in izrazite, a kratke sence, ki padajo za subjekti ter deloma čez obraze subjektov, najverjetneje v opoldanskem času, ko je bilo sonce najvišje na nebu. Zdi se torej, da gre za povsem običajno družinsko fotografijo, pa vendar je le-ta, sledeč sogovornici, posebna.

Je namreč zadnji ohranjeni prikaz dvorišča stare družinske hiše, ki je bila v 70. letih prejšnjega stoletja porušena z namenom izgradnje industrijskega objekta. Podoba je torej konkreten in na videz trajen vizualni označevalec spremenljivosti. Diskrepance med izživetjo preteklostjo in zavedeno sedanjostjo, katere osrednji znak razločevanja je prav ruševina. Kot piše Simmel (1959, 161), prostor oblikovno, vsebinsko in namensko preobražen v konfliktu volje in narave. Oziroma v pričujočem primeru kombinaciji zgodovinskih dejavnikov. Metamorfoze domovanja v ruševino in nato objekt proizvodnje kemičnih izdelkov, izvedene sledeč totalistični logiki politično-gospodarskega bloka v smotru tehnološkega napredka. Izgubljeni prostor, ki ga fotografija v nekoliko neuravnovešeni kompoziciji le deloma upoveduje v prikazanem dvorišču, a zato veliko bolj v svojem skritem ozadju. Pri tem se zaradi zasičenja akterjev v desni polovici podobe ta zdi polnejša, aktivnejša, a tudi težje razberljiva, leva stran pa v kontrastu s tem deluje prazno. Tako postavljeno kompozicijsko težišče podobe pa v kombinaciji z nagnjenim zornim kotom le-te evocira svojevrstno optično singularnost. Distanco, zaznano, opredeljeno in osmišljeno tudi v intervjuju:

Ta hiša mi je bila dom do mojega 10. leta, tako da sem bila na njo kar navezana. Ta slika ji nekako dela krivico, ker pravzaprav ne pokaže, kakšna je bila v resnici. Pa še vidi se, da sta moj stari oče in stric Hinko skregana. Franc je bil namreč partizan, zaveden Slovenec, in je sinu zelo zameril, ker se je poročil s tujko, banatsko Nemko. Hinko jo je spoznal leta 48, ko je služil vojaški rok v Srbiji. Takrat je bil star komaj 18 let, štorija je pa bila, da mu oče niti ne bi tako zameril, če bi bila samo Nemka. Olje na ogenj je prililo še to, ker je bila kar deset let starejša od njega. In ker ni hotel prekiniti z njo, sta se tako sporekla, da potem nista govorila skoraj celo desetletje. No, in prav na tem srečanju, ki ga prikazuje ta fotografija, sta se ponovno videla. (Veronika, 2015)

Ta elektrificirana odnosna dinamika pa je utrjena tudi v pozicijah drugih akterjev. Če elaboriram, stojita na desni strani podobe sogovorničina stara starša Franc in Marija, nekoliko distancirana od drugih subjektov. Na levi strani pa so zvršeni Hinko, Veronika, Verica, Gita, Cene in Margit, vpeti v sebi lastno interakcijo.³⁴ Še več, še posebej zadnja izmed njih sta predpostavljena drug čez drugega. In posledično v dvodimenzionalni prizmi podobe iluzorno kolapsirana v en objekt. Nemogočo sestavljenko, tvorjeno iz ženske in moškega, prve brez glave in drugega brez telesa, ki si, kot razkriva fotografija, nasprotujeta tudi v svojem delovanju. Tako pozicionirani akterji pa so, po Haldrupu in Larsenu (2003, 22), preobraženi in potrjeni v medsebojni dinamiki. In čeravno morda odnosne vloge, kot jih prikazuje

³⁴ V ozadju skuša Cene, kot le v svojem profilu razkrita motnja, s pačenjem razvedriti svojo hči Veroniko in jo tako pripraviti do nasmeška. V ospredju pa Margita s prtom kaže proti kameri, da bi drugim dopovedala, kam morajo gledati. A edini učinek obeh, v *a priori* na propad obsojenih poskusov je, da vežeta pozornost drugih.

fotografija, ne ustrezajo povsem dejanskosti, ki naj bi jo upovedovala, pa jih sogovornica bere kot neovrgljivo dejstvo: »Pač imela sta težave, saj katera katera družina jih pa kdaj pa kdaj nima, in na koncu sta se le pobotala« (Veronika, 2015).

Kot pišeta Burgin (1982, 145), in Derrida (1998a, 158), teksti, četudi nepopolni, niso le stvaritev prikazanih objektov, temveč ustvarjalci subjektivitete le-teh. Tako pa so prikazani akterji rekonstruirani, a ne le v medsebojni odnosnosti, ampak tudi v relaciji do prostora. To pa utrjuje tudi moja poslednja teza, da fotografije in kot ekstenzija le-teh razglednice, še posebej tiste, ki prikazujejo izgubljene prostore, služijo v izgradnji prostorskih identitet svojih varuhov. Ter s tem ohranjajo njihovo kolektivno kohezijo. Kot sicer pripoveduje Veronika, njen stari oče ni gojil le partikularne odnosne dinamike do svoje družine, temveč tudi do prostora: »Saj vsak človek rad ve, od kod prihaja in kam gre. Moj oče je bil tako po svojih dol vezan na Niš, moja mama pa, čeprav rojena v Ljubljani, po svojem očetu na Šentvid tam pod Šmarno goro. Stari oče Franc pa je šel celo tako daleč, da se je dal pokopati tam kot njegovi starši, čeravno svojega rojstnega kraja ni videl od mladosti, ko je odšel s trebuhom za kruhom v belo Ljubljano« (Veronika, 2015). Te besede nakazujejo izrazit občutek pripadnosti določenemu prostoru. Domačemu kraju, ki v naraciji intervjuvanke privzema vlogo izvirnega *toposa*. Izgubljenega tekom časa spričo utilitarne imperativa, iskanja boljšega življenja:

Ljubljana mu je dalo veliko in on ji je na svoj način tudi vračal. Tu je spoznal svojo ženo Marijo. Tu je dobil prvo zaposlitev na železnici in ker je bil priden, je hitro napredoval do strojevodje. In tu se je tudi navzel revolucionarnega duha in se tako leta 1922 skupaj z drugimi vidnejšimi komunisti veselil zmage Zveze delovnega ljudstva na volitvah v Ljubljani. Prvi dom si je ustvaril tam, nekaj naprej od Mostu poti Golovcem, kjer je fužinski grad, ampak tisto je bilo med vojno izgubljeno. Takrat se je umaknil v podzemlje in z drugimi borci deloval iz neke hiše, pod katero so skopali bunker, tam nekje, kjer je danes BTC. Po vojni pa je dobil to na Poljski poti in čeprav po vsem tem hiše svojih staršev v Šentvidu ni pozabil, se je vsaj meni zdelo, da je bil na to še najbolj navezan. (Veronika, 2015)

In torej ponovno najdenega v miselnem toku, kanaliziranem ob branju fotografije. A ne kot refleksije enega konkretnega prostora, kot je dom, ki ga upoveduje podoba. Ampak kot razkriva sogovornica abstraktnega brikolaža drugih prostorov, katerih izguba je bila bodisi primarno izkušena bodisi sekundarno prenesena v intergeneracijski komunikaciji. Spektralnega spektakla, v katerem osrednjo vlogo privzemajo fantomi prednikov, njihove lastnine in ideje, ki so jih vodile. In v asociaciji, s katerimi subjekti konstruirajo lastne identitete. Vendar le posredno, prek neposredne rekonstrukcije impresij o prednikih.

Kot argumentira Durkheim (1998, 158), namreč posamezniki v iskanju podobnosti in razlik z drugimi težijo prav k definiranju skupne preteklosti. In prav to je, kot to razširjuje Baudrillard (1993, 144), dosegljivo prav v sličnem ikonomanskem zveličanju minulega. V tem primeru ozemljenim le z inskripcijo zaznanih lastnosti preminulega prednika – kot je na primer navezanost le-tega na določen kraj – stvarno popredmetenih, družbeno osmišljenih in po Freudu (1917, 249), celo simbolno užitih v fantazmični inkorporaciji vidnega.

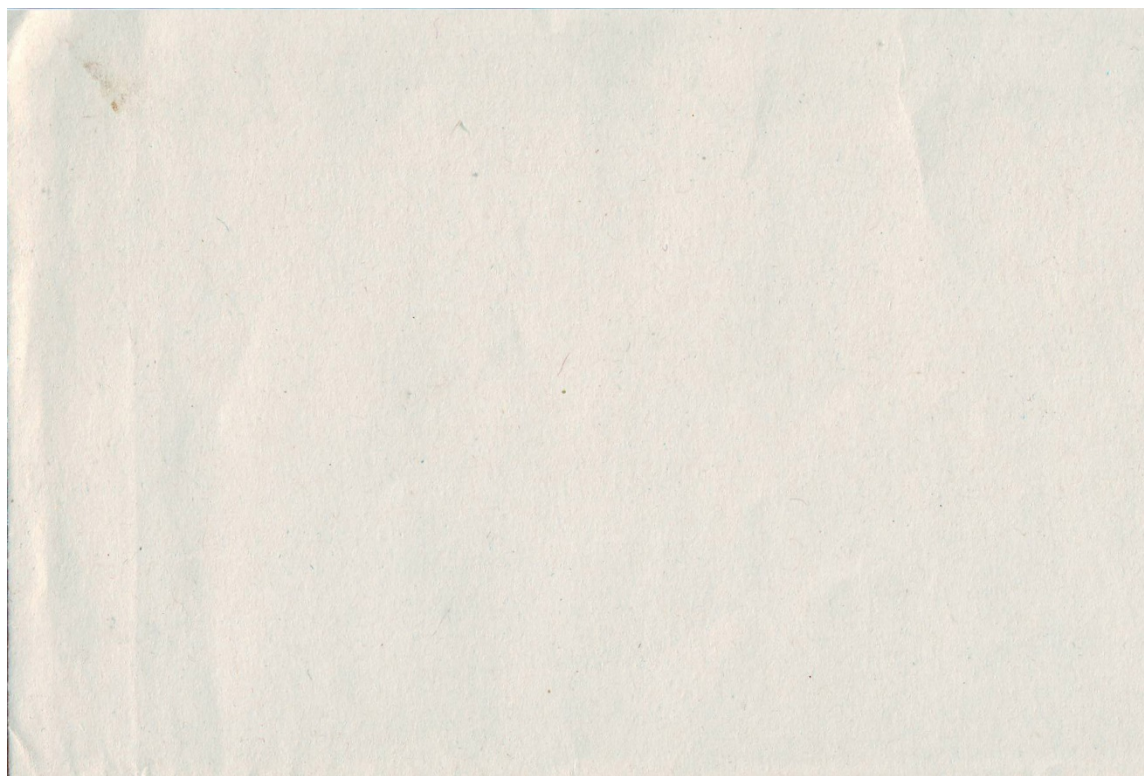
5.2 Janezova dediščina: Fotografija in identiteta

Če sem tekom prejšnjega poglavja pokazal, da določena povezava med prostorom in identiteto posameznikov nedvomno obstaja, pa sama potrditev resonance med obema fenomena ne razkriva njene večplastnosti. Kot je namreč določena avra kraja, sledeč Tuanu (1997, 187), kanalizirana kot eksternalizacija internih občutenj, pomenov in seveda spominov. Tako so tudi slednji, slično Halbwachsovi (2001, 37), konceptiji kolektivnega spomina, sooblikovani v množini družbenih, kulturnih in ekonomskih dejavnikov. Kot piše Rose (1995, 85–96), evocirani v stičišču individuumov s širšim kontekstom, ki ga le-ti kolonizirajo. Posledično pa identitete ni mogoče izenačiti z nobenim izmed njih, niti s še tako partikularnim, kot je v imanentnosti izvedena izkušnja določenega kraja ali prostora.

Kot je sicer lahko le-ta, slično predhodnemu primeru, izražena kot pozitivna identifikacija z določenim prostorom, bodisi izvornim krajem, novim domom, pridobljenim tekom migracijske izkušnje, bodisi po Rosu (1995, 90), celo tipom prostorsкости, je lahko nasprotno manifestirana tudi kot negativna usmeritev proti specifičnemu ozemlju in prebivalcem, ki ga polnijo. Še več, kot piše Rose (1995, 96), je lahko relacija med posameznikom in različnimi oblikami spatialnosti tudi nevtralna. In prav to bolj uravnovešeno dinamiko topofilnih in topofobnih pozicij obravnavam na primeru pričujoče upodobitve (glej slika 5.2).

Črno-bele fotografije štirih akterk različnih starosti, ki stoječ druga ob drugi pozirajo pred pročeljem neke zgradbe. Primer je poseben iz več razlogov, kot so na primer nenavadna mehka presvetlitev v temnejšem levem spodnjem kotu podobe, nekoliko utesnjena kompozicija in pa vrsta vzporednic med prikazanimi. Že bežen pregled fotografije namreč razkriva, da so si dame v samem izgledu v mogočem podobne. Tako v površinskih elementih, kot je ujemač videz oblačil in pričesk, kot tudi v bolj globljih lastnostih, kot sta vzporedna telesna zgradba in primerljiva struktura njihovih obrazov. Bolj stalnih karakteristikah torej, ki v kombinaciji s sporočeno govorico telesa in naklonjenim držanjem za komolce insinuirajo sorodstveno povezavo. In sledeč Janezu, ta amaterska fotografija res prikazuje družino.

Slika 5.2: Toronto



Vir: Janez (2015).

Kot ob tem povzema Janez: »No, to pa je tista teta Johana iz Kanade, o kateri sem vam pravil. To pa so njene hčere Florence, Josephine in Dolores.«

In kot nadaljuje: »Ta fotografija je mogla biti posneta nekje v 40. letih pred staro hišo v Torontu, mislim, da malo pred tem, ko so se selili v novo. Ker je tudi starejša od tiste druge fotografije, ker na tej so sestrične še mlade in še ni tistih otrok, ki so bili na prejšnji« (Janez, 2015). Podoba je bila torej posneta na vsakdanji lokaciji, ki je v omejenem kontekstu delno razkrita v visokem opečnatem pročelju in strehi nižje etaže, na katero se naslanja lesena ograja. A tudi prikrita v prizmi natančnih odmikov, premikov in zamikov, ki jim je podvržen sleherni pogled nanjo.³⁵

Kot piše Derrida, je sleherna arhivska površina spektralna (1998b, 84), kar velja tudi za fotografsko gradivo. Vendar pa je ta eterična kvaliteta v obravnavani fotografiji ojačena³⁶ in ne odmejena le na oblikovno strukturo podobe, temveč razširjena tudi na njeno vsebinskost in namenskost. Morda najizraziteje prav v gotovem pričevanju intervjuvanca o *lokusu* njene stvaritve: »Johana in njen mož Ferdinand sta v Kanado odpotovala s parnikom, mislim, da po liniji Trst–New York in potem naprej. No, to tukaj pa je njihova hiša v Torontu. Je kar velika, a ne? Pa saj sta si jo lahko privoščila. Ona je bila medicinska sestra, on farmacevt, tako da sta bila izobrazena človeka in sta dobro služila« (Janez, 2015).

Narativnemu sidranju fotografije v Toronto, ki samo po sebi sicer ni ovrgljivo, a tudi ne privzdignjeno nad kritično obravnavo. In celo vprašljivo, z ozirom na to, da je varuh podobe v primeru drugih fotografij, ki se napajajo iz enakega časovno-prostorskega konteksta, nakazal negotovost. A ne o slednji. In prav ta diskrepanca med nezavedanjem in zavedanjem, prikrita v posamični obravnavi podob, a razkrita v njihovi kontinuiranem branju, pojasnjuje kumulativno esenco ne le spominov, kot so le-ti evocirani v branju fotografij. Ampak tudi percepcij o prostorih, ki naj bi jih upovedovale, in s tem odnosnosti njihovih subjektov z le-temi. Kot pojasnjuje sogovornik:

Ja, pač najprej nisem bil prepričan, kako pa kaj se je šlo pri tisti fotografiji. Ste me ujeli malo nepripravljenega, pri tej je pa jasno napisano, da so na njej Johana, Florence, Josephine in Dolores. Pa tudi moja mama je Johano kot svojo teto poznala bolje kot pa njeno družino v Kanadi, zato mi je znala tudi več povedati o njej kot pa o njenih otrocih in vnukih. Tako da iz vsega skupaj bo kar res, da je bilo posneto v Torontu, tam, kjer so imeli hišo, in tista prejšnja fotografija najbrž prav tako. Bo kar držalo, da je bilo tako. (Janez, 2015)

³⁵ Podoba je bila oblepljena z okrasnim ovojem. Ker tega ni bilo mogoče odstraniti brez oškodovanja le-te, je ostal neokrnjen. Tako pa, žal, ni bilo mogoče razkriti, kaj se skriva na hrbtni strani. In prav iz tega razloga in tudi ker Janez ni ponudil še kakšnih dodatnih pojasnil, je opisana kot fotografija, čeprav bi lahko bila tudi razglednica.

³⁶ Eskalirana z estetskimi posebnostmi, kot sta na primer konvencionalna mehka osvetlitev akterk in nekoliko bolj nenavadna serija grafičnih anomalij, kot so oglat odboj sončne svetlobe z bližnjega okna na levi zgornji kot ograje in vrsta svetlih lis, nejasnih oblik, zgoščenih v temnejši polovici fotografije, ki so bile v slednjo verjetno nehotno ujete kot upodobitve dima, delcev prahu ali pa celo kot posledica stvarne deformacije filma.

Sledeč Rose (1995, 78), sta občutenje in s tem identifikacija s partikularno obliko prostorskega artikulirana prav prek reprezentacije. A ne kot v diskurzivnem vakuumu izolirane refleksije družbene dejanskosti, temveč nasprotno kot instance, ki svojo določujočo substanco pridobijo prav prek stvarnih, družbenih in simbolnih interupcij. Akumulacije pomenov, vzpostavljene bodisi prek mehanskih intervencij v strukturo medija, kakršni so pripisi, ali v primeru razglednic po Roganu (2005, 6), znamke, naslovi prejemnikov in pošiljateljev. Bodisi prek pomenske elektrifikacije le-tega v okviru kolektivitete, onkraj katere po Burginu (1982, 142), sleherna reprezentacija tvega zapad v brezpomenskost. Opomenomočenju, ki je, kot utemeljuje pričujoča od primera do primera vse bolj izrazita diskrepanca med neznanjem kot začetnim stanjem in znanjem kot končnim, dosegljivo že samo s simbolnim redom, v katerem so podobe narativno procesirane.

V tem primeru v kontinuiteto zgodbe življenja sorodnikov v Kanadi, osredotočene, osmišljene in overjene s podobo tete in nasmejanih sestričen, na dvorišču velike hiše. Pri tem pa le-ta v dejanskosti z izjemo pripisa ne razkriva nič več, kot da gre za običajno družinsko fotografijo pred neko zgradbo. Katere *raison d'être* gre iskati v ovekovečitvi nekega pomembnega dogodka, s čimer resonira predvsem videz individuumov na fotografiji. Johana je tako kot najstarejša izmed akterk izstopajoče oblečena v dolg plašč temnih odtenkov. Florence, Josephine in Dolores pa so opravljena v svetlejših balonarjah in ženskih jakne. Pri tem imata dve izmed njih na rokah bele ženske rokavice, vse štiri pa nosijo majhne, okrogle, koktail/Dior klobuke, ozaljšane s pajčolanom, pentljami in cvetjem. Podobno okrasje pa imajo pritrjeno na gumbnicah oblačil, zaradi česar upodobljene dame ne delujejo le podobno, temveč skoraj uniformno. Iz tega je mogoče sklepati, da je fotografija nastala ob še posebej prelomnem, morda že kar prazničnem trenutku. In s tem nevsakdanjem dogodku, ki pa ga je sogovornik Janez razbral kot potrditev lastnih prekonceptov o boljšem življenju v tujini:

Tam sta se jima rodile tudi vse tri hčere in ker se nikoli nista mislila vrniti v domovino, jih tudi nikoli nista učila slovenskega jezika. Pa saj to ni nič neobičajnega, saj niso edini iz družine, ki so se tako razbežali po svetu, potem pa pozabili na to revščino tukaj. Imam tudi sorodnike v Italiji in Argentini, po celem svetu, pa me poznajo samo takrat, kadar se spomnijo voščiti za praznike in rojstne dneve. Pa takrat, ko pridejo na počitnice, potem pa se hvalijo, kako jim gre lepo, hkrati se pa na moj račun »šlepajo v hotel Janez zastoj«, za nočitev in pitanje 14 dni pa pustijo 50 evrov za vbogajme. (Janez, 2015)

Projekcijo, izhajajočo prav iz manjka občutenj, pripovedi in drugih informacij o določeni prostorskega in s tem vzpostavitve nekoherentne odnosnosti z le-to in njenimi prebivalci.

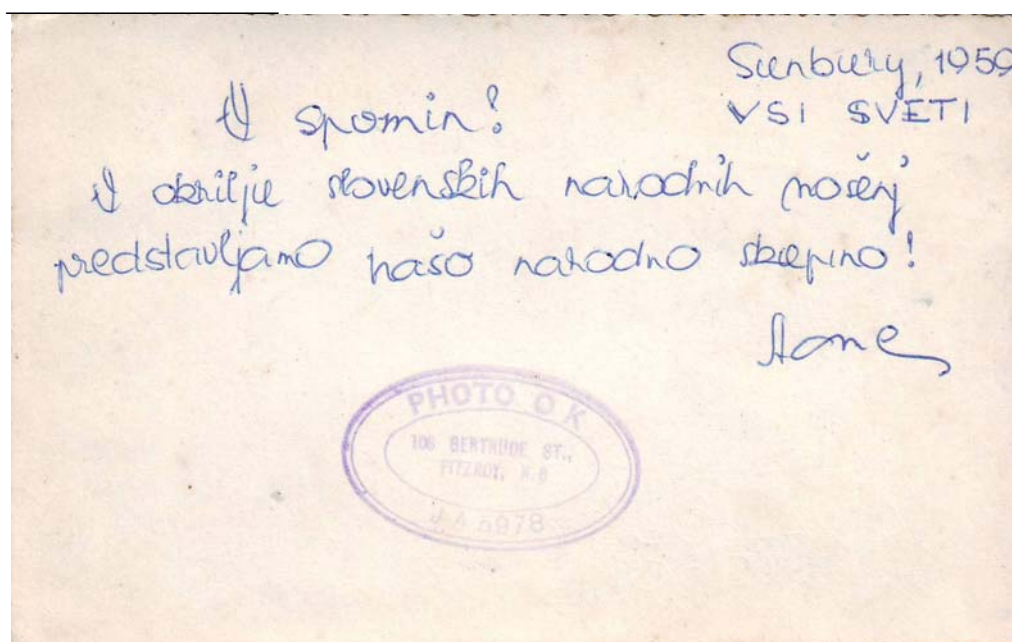
Odmejene le na vizualne reference in omejene drobce spominov, ki so se z njimi prenesli v komunikaciji. Slična nedefiniranost relacij med subjekti, ki si vizualne tekste lastijo, in objekti prikaza pa spodkopava mojo tezo, da reprezentacije izgubljenih prostorov utajujejo identiteto njihovih varuhov. A ne povsem, kot razkrivajo Janezove besede, le-ta – čeprav v svoji subjektivni interpretativni shemi morda povsem odmejen od realnega konteksta, na katerega se podoba nanaša – do le-tega ne ostaja povsem nevtralen. Še več, če grem po Taggu (1988, 3), in Baurdrillardu (1994, 3), še korak dalje, sogovornik tako v triangulaciji fotografij z izkušnjami, pričakovanji in zgodbami gradi svoj lastni virtualni komplement le-tem. Tujino kot mitološki protoprostor. Internalizirano obljubljen deželo, kjer so veliki dosežki pogojeni s »talentom, tveganjem in nekaj sreče« (Janez, 2015). In ki, kot sebi lastna kronotopska matrika, obstaja ločena od imanentnosti. A obenem po Saidu (1979, 22), vsaj v svojem vplivu ni nič manj resnična od le-te in množine eksternih subjektov in objektov, ki jo polnijo.

5.3 Slavljeni odposlanci: Prelomi v diskurzu

Prostorska identiteta individuumov se torej, sledeč predhodnima primeroma v intervenciji fotografskega gradiva, lahko konstituira kot pozitivna, negativna ali nevtralna odnosnost z določenim prostorom in njegovimi prebivalci. Pri tem pa, kot piše Rose (1995, 90), ni nujno vezana na rojstni kraj subjekta ali, še huje, prostore, iz katerih so izšli najstarejši poznani predniki le-tega. Saj kot je identiteta po Hallu (1996b, 2), v svojem bistvu spremenljiva, je variabilen tudi položaj kolektivitet v prostoru. In četudi artikulacija sebstva, kot po Heideggerju (1969, 25), kumulativna mediacija insinuira, da posamezniki navkljub odmejitvi od domačega kraja le-temu, z izjemo popolne dezinfekcije spomina, nikoli zares ne morejo ubežati, pa to ne pomeni, da so posledično obsojeni na stagnacijo.

Niti v primerih, ko v ta proces vstopajo fotografije in fotokartice kot stabilna vizualna shema. Tekst, ki sledeč Mohinkeju (2007, 9), osredotoča in stabilizira diskurz ter tako poenostavlja množino odnosnosti, glede na katere se lahko definirajo posamezniki. Nasprotno vodijo le reinovacijo le-teh v soočenju z novim kontekstom, saj je po Hallu (1996b, 2–6), definiranje podobnosti in razlik z drugimi samo po sebi nedokončno in temu sledeč zaključeno le v preseku arbitrarnih fikcij. Kot so poleg prostorske določenosti še družina, veroizpoved in narodna pripadnost. V konkretizaciji te refleksivne esence sebstva se opiram na črno-belo podobo (glej slika 5.3), ki upodablja skupino štirinajstih v slovenske narodne noše opravljenih akterjev, glede na višino razporejenih v tri vrste. Ob tem jim ob levi strani stoji v meniška oblačila opravljen moški srednjih let, za njimi pa praporščak, ki nad skupino

Slika 5.3: Sunbury



Vir: Stan (2015).

drži zastavo s podobo device Marije in napisom »Kraljica brezmadežna«. Medtem pa okolico podobe polnijo drugi dokaj raznoliki subjekti, ki so se naključno znašli v prizoru – od starejšega moškega, ki ob levem robu podobe hudomušno zre izza hrbtov skupine, do ženske, ki se je stoječ v profilu ter strmeč stran od skupine na le-tej znašla nehote, in drugih, katerih prisotnost fotografija razkriva le v njihovih oddaljenih obrisih. Podoba je bila, sledeč Stanu, posneta leta 1959 v mestu Sunbury v Avstraliji. Tako pa je zanimiva, saj v kontrastu z drugimi podobami v svojih očitni strukturi v Barthesovemu (1982, 19), *studiumu* ne prikazuje izgubljenega prostora.

Temveč izgubljene ljudi, ki so se izkoreninjeni iz starega konteksta ponovno našli v novem. In svojo izgubo teatralno izživel v okviru Slovenske narodne skupnosti. Podoba je v 13,5 x 8,5 cm formatu posnel profesionalni fotograf, pri čemer je bila kot priča njena hrbtna stran opremljena s posvetilom in nato odposlana s pismom. Sogovornik dodaja: »Fotografija je bila posneta šest mesecev po mojemu prihodu v Avstralijo, z njo pa sem želel staršem olajšati trpljenje, ki se jim ga povzročil z mojim odhodom. Tako so, če me že niso imeli ob sebi, imeli vsaj vpogled v moje življenje prek mojih pisem in fotografij« (Stan, 2015). Tako pa je podoba kot vizualna kompresija časa in prostora služila ohranjanju stika z družino. Premostitvi realnih ovir med sorodniki prek po Barthesu (1982, 26), in Derridi (2003, 57), v *punctumu* evociranim oknom v svet oziroma v eno izmed prototipskih imaginacij le-tega. V intervenciji teksta, slike in zgodbe kanalizirano virtualno dejanskost, ki po Baudrillardu (1994, 6), ne obstaja kot refleksija le-te niti kot njena negacija ali, še huje, substitucija. Ampak kot zamišljeni, a zato nič manj resničen prostor, v okviru katerega subjekti stojijo zamrznjeni, vse dokler niso ponovno priklicani v imanentnost.

Bodisi prek neposredne izkušnje bodisi posredne refleksije preteklosti prek spominjanja. Podoba namreč iluzorno stabilizira vtise tako individuumov kot tudi kolektiva, ki ga le-ti tvorijo, in s tem po Halbwachsu (2001, 48), vsebuje potencial za oblikovanje in ohranjanje spomina. V orisanem primeru na sogovornika, njegovo življenje v novi domovini in obenem kontestacijo starega v Jugoslaviji v fotografiji utelešeni v teatralni dialektiki starega in novega. Narodna skupina, ki se prestavlja na podobi, je tako prikazana dokaj heterogeno, prevladujoče sestavljena iz žensk, otrok in mladostnikov, ki so glede na medsebojno bližino in naklonjeno objemanje okoli ramen najverjetneje v tesni, v nekaterih primerih modra celo sorodstveni odnosni zvezi. Vendar pa kljub temu pripoveduje enovito zgodbo. Pripoved, razkrita v njihovem izgledu. Slovenskih narodnih nošah, ki namigujejo, da je bila fotografija posneta kot del nekega prazničnega dogodka.³⁷ Ob tem razkrivajo splošno namero skupine prikazati zamišljeno kulturo oblačenja preteklih časov v izgubljeni domovini.

³⁷ Hkrati pa razkrivajo tudi nekatere podatke o nosilcih samih. Moški in fantje so tako opravljeni v svetle srajce, temne telovnike in hlače, ki segajo do škornjev, ob tem pa imajo okoli vratu svetle rute, na glavah pa povečini temne kape, z izjemo dveh izmed starejših moških, za katera sta prihranjena črna klobuka. Pokrivali sta tradicionalno okrašeni s peresi, ki ju simbolno privzdiguje nad mlajše preostale člane skupine. Podobna razmejitev pa je izvedena tudi med poročenimi ženskami in mlajšimi dekleti. Če namreč prav vse nosijo podobne bluže, daljša nabrana krila, prekrita s predpasniki, pod katerimi imajo pod-krilo, okoli vratu pa poveznjene rute, okrašene s cvetličnimi vzorci, se med seboj ločijo prav po pokrivalih. Štiri izmed akterk tako nosijo bele *avbe*, ki pomenijo, da so že vstopile v zakonski stan, preostala dekleta pa v kontrastu z njimi temne rute. V ta urejeni kaos pa vstopajo trije akterji, ki jih ni mogoče definirati, saj so del skupine, a so hkrati od le-te tudi ločeni, kar utrjujejo tako njihove pozicije kot tudi sam izgled. To so v črnino odet duhovnik, uniformirani moški, ki na glavi nosi lahko čelado, in v moško obleko opravljeni praporščak Stan.

Toposu, do katerega pričajo sogovornikove besede, slednji goji dokaj ambivalentna občutja:

Nekoč, davno je že od tega, sem sklenil, da se moram seznaniti z zemeljsko oblo in izraziti svoj talent v stvarnosti, v svobodi. Takrat sem sklenil, da moram uspeti v svojih strmenjih in ciljih. Ali pa propasti z bolečim očitkom strahopetca, ki ga nikdar ne bi mogel izruvati iz zavesti. Prelomil sem z vsemi in odšel v svet, tja, kamor spadam in kjer sem našel tisto, kar sem tako dolgo iskal, zaupanje v samega sebe, v novo življenje. Kako široko so se mi odpirale oči in kako jasno sedaj vidim vse ob stiku z neizčrpanim bogastvom vsega, kar mi nudi svet. Brez šablon, etiket in hinavščine stremuške visoke družbe. (Stan, 2015)

A obenem tudi dovolj izrazito odnosnost, da jo je z drugimi akterji s to simbolično akcijo ne le eksternaliziral, ampak prek fotografije tudi ovekovečil. Oziroma kot to povzema sogovornik: »Moja domovina je Avstralija. Tu živim, delam, tu sem se poročil in si ustvaril družino. A na svoj izvor sem bil vedno ponosen in ga, kot vidiš, predstavljal z odgovornostjo in dostojanstvom« (Stan, 2015). In čeravno se morda ta trditev v kombinaciji s predhodnimi zgodbami intervjuvanca zdi, da se zapleta v kognitivno disonanco, pa ni tako. Saj prvi izsek iz pogovora predstavlja sogovornikov motiv, ki ga je vodil v prelom s staro domovino, drugi pa njegovo pojasnilo, kaj mu pomeni nova.

Tako pa obe pripoznava in osmišlja, a tudi arbitrarno diskurzivno procesira v binarni razmejitvi med staro in novo domovino. Ob tem pa ne zapada v nacionalistično zveličanje enega izmed kontekstov za ceno izničenja drugega. Ali, še huje, razvrednotenje obeh v brez-pomenski črni luknji kot po Baudrillardu (2002, 63), osrednjem tveganju univerzalizma. Temveč se zateka v reinovacijo samega sebe v relaciji z množino oseb, objektov in okoliščin, v katere ga je zanesla življenjska pot. Pri čemer med njih v smotru razrešitve disonance, ki jo evocira to hibridno dojetje lastne pozicije v prostoru, postavlja prelom.

Diskontinuiteto, premosteno le v reprezentacijah, korespondencah in spominih, ki jih slednje kanalizirajo v miselnem toku posameznika. In, ki je bila, sledeč paradoksalni dvojnosti topofilnih in topofobnih občutenj, premoščena tudi v pričujočem branju. Inkorporaciji, ki je, kot piše Freud (2005, 330), vedno predmet dialektike privlačnosti in odbojnosti. Kar pa, glede na to da podoba ne prikazuje izgubljeni, ampak najdeni prostor, reappropriiran za potrebe diaspore, z mojo tezo ne le resonira, temveč jo presega, saj nakazuje, da ne le slednje, ampak fotografsko gradivo nasploh utrjuje posamično identiteto in skupinsko kohezijo svojih varuhov.

Stan dodaja:

Mnogo je bilo znancev, Frank, Marie pa Joe z Bleda, ki danes živi v črnem okraju Melbourne. Za okrepčilo smo imeli sadno solato s smetano, icecream in to za več kilogramov, kajti tu ima vsakdo res čudovit apetit, sadje in zelenjavo pa lahko marsikdo pridela kar na vrtu. Tudi sam imam tako kot nekoč pred mano moj stari oče majhen kos zemlje. In tako imam vitamine vedno na dosegu roke, v dobri stari Ljubljani pa sem za nekaj dekagramsko kupico slične mase nekoč plačal dobrih 150 din. Vi pa boste še kar naprej prepevali: »Včasih je lušno blo, zdaj pa ni več tako«.

(Stan, 2015)

Kot piše Halbwachs (2001, 51), je sicer ena izmed karakteristik spomina, da pozitivne impresije preteklosti predpostavlja nad negativnimi. A kot razkriva primer, ima vizualni tekst potencial evokacije obeh, čeprav nasprotujočih si pogledov na preteklost. Kot kronotopska singularnost namreč po Barthesu (1982, 9), svoje subjekte interpolira v odnosnost z objekti prikaza. Kot priča tudi sogovornikova mnemonična refleksija lastnega hortikulturnega udejstvovanja z delovanjem starega očeta: »Nekoč je tam pod staro Trtnikovo češnjo premišljeval o svojih vnukih, engineers, a šele tu v Avstraliji sem dočakal njegove misli« (Stan, 2015). Tako pa fotografija in tudi razglednica individuume sooča ne le s prvinsko imaginacijo prostora, temveč tudi časa. Prve kot zamišljene geografije, konteksta brez koherentne oblike in jasne namenskosti onkraj samozadostnega obstoja kot matrika, v katero se sidrajo upodobljeni akterji. In druge kot protočasovne ničnosti v naraciji razpotežene v trajanje. Kontinuirano statičnost, ki vsaj v primeru družinske fotografije in fotokartice ustvarja iluzijo povezanosti med odmerjenimi družinskimi člani in, ki se, kot sleherna slična fikcija po Luckmannu (1983, 87), kaj hitro sinhronizira v komunikaciji z drugimi.

5.4 Pod površjem: Moč, znanje, prostor

Če sem tako v pričujočem sklopu pokazal, da člani družin, ki si lastijo stare družinske fotografije in razglednice izgubljenih krajev, v skupnem branju le-teh evocirajo mnemonične rekonstrukcije prostorov, na katere se le-ti nanašajo. Ter tako v relaciji s temi fiktivnimi topologijami preoblikujejo tudi svojo lastno dožemanje samih sebe in družine, pa ta četudi povsem smiselna proceduralna razdelava artikulacije prostorske identitete prek reprezentacij prostora pripoveduje le del zgodbe. Poudarja namreč izkušnje, občutenja in spomine o prostoru kot genealoške gradnike prostorske identitete, družbeno determinirane v ritualu branja. A onkraj slednjega ne pove veliko o drugih vplivih, ki so služili v oblikovanju le-te. In tako delno zanemarljivo, da so tako prostor, neposredna izkušnja le-tega in posredne v spominu vzpostavljene refleksije določeni z igro družbene moči.

Še več, po Foucaultu (1986, 25), samo doživetje prostora ni nič manj kot ponotranjenje zunanjih vplivov. Vladovanja kot eksplisitne intervencije moči v prostoru, prek katere so implicitno vodena življenja posameznikov (1980, 98). Tega sicer ne gre zanemarjati, vendar pa vpliv družbene moči, čeravno vseprisoten, ni vedno zaznan s strani subjektov le-te, kaj šele razkrit v njihovih avtobiografskih upovedovanjih preteklosti.³⁸ A prav v pričujočem primeru ni tako, zato slednje izpostavljam v obravnavi rjavkasto tonirane podobe (glej slika 5.3).

Slika 5.4: Ruse



Vir: Nadja (2015).

³⁸ Obenem pa *ad hoc* preizpraševanje le-tega tvega razvrednotenje izkušenj, občutenj in spominov ter, še huje, subjektov kot avtonomnih bitij. Saj gradi na monistični predpostavki, da je sleherni gradnik identitete mogoče izenačiti z vplivom določljivih družbenih dejavnikov in da je vzročno-posledična zveza med njimi vselej jasna.

Fotografije, na kateri je upodobljena skupina otrok in mladostnikov, ki z dvema mlajšima ženskama pozirajo v nekakšnem parku. Že iz tega kratkega uvoda je mogoče sklepati, da gre za šolsko fotografijo in res je tako. Glede na ozelenelo okolico, zasušena tla in lahka oblačila je bila 8,5 x 6 cm podoba posneta v toplejšem letnem obdobju oziroma, kot slednje dopolnjuje Nadja, »proti koncu šolskega leta, ko so se otroci že nekoliko ustalili v novem življenjskem okolju« (Nadja, 2015).³⁹ Podoba je bila posneta leta 1945 na dvorišču Ruškega internata in prikazuje prvo generacijsko skupino otrok in vzgojiteljev, ki so bili v okviru osnovnošolskega programa z ozemlja tedanje jugoslovanske republike Srbije za leto dni poslani v Bolgarijo.

Premeščeni iz domačega okolja v tuje v intervenciji družbene moči, saj so bili, kot je pojasnila intervjuvanka, večinoma izbrani po »določeni šabloni« (Nadja, 2015). Družbenem inženiringu na lokalni ravni, a ne le v restriktivnem smislu, kot redčenju življenjskih možnosti, temveč kot, navezujoč na Foucaulta piše Deleuze (1997c, 186), omogočanju določenih opcij nad drugimi. Kot namreč argumentira Rose (1995, 90), je dom, čeprav navadno idealiziran v imaginariju zahodnih družb, v stvarnosti pogostno vse prej kot idealen. A četudi je torej ta družbeno intervencionistična implikacija v kontekstu povojne Evrope še kako relevantna in gotovo velja za nekatere izmed akterjev s podobe, pa bi bila posplošitev le-te na vse prikazane napačna. Pa čeravno se kar sam ponuja zaključek, da je bila tudi sogovornica sama reden del tega eksperimentalnega programa, čemur ne nazadnje nemo pritruje tudi fotografija.

Fotografija, usidrana v gozdnato površino, prekrita z redkimi zaplatami nizkega rasta, katere ozadje skorja popolnoma zakrivajo drevesne krošnje, namreč svoje subjekte pozicionira v razgibani, a tesno prepleteni trovrstni kompoziciji. S čimer med njimi vzpostavlja močno odnosno zvezo. Občutek pripadnosti, ki je v orisanem kolapsu osebnih prostorov še dodano okrepljen z naključnimi medsebojnimi stiki in namernimi uniformnimi čepicami – titovkami, ki jih nosi večina udeležencev. Vendar pa temu ni tako, saj fotografija po Hallu (2005, 310), kot v režimu skopskega formatiran diskurzivni fragment, v aktivni komunikacijski praksi skupnega branja internalizira prisotne in eksternalizira odsotne auralne komplemente. In posledično v svojih bralcih kanalizira tako zavedne kot tudi nezavedne učinke. Tako pa je v tem primeru izpostavljeni poudarek bratstva in enotnosti kot takšen le eden izmed možnih interpretativnih zaključkov le-te.

³⁹ Podrobnejša določitev nastanka pa ni mogoče, saj ne vsebuje posvetila, ki bi ga razkrivalo, niti ni mogoče pričakovati od njene lasnice, da bo ohranila tako natančen spomin na dogodek, ki se je zgodil pred šestimi desetletji. Še več, vzklíc skoraj popolnemu manjku senc na njej se podoba izmika celo natančnejši določitvi dela dneva, ko je bila posneta. Pri tem gre vzročnost za to iskati v dejstvu, da jo je posnel profesionalni fotograf na uravnovešeni osvetlitvi, pri čemer je sledeč odblik od roba krila ene od akterk uporabil bliskavico.

Medtem ko intervjuvanka le-tega komplementira s svojim v imanentnosti evociranim spominom. Alternativno pozicijo, ki razkriva, da se skupini ni pridružila kot del šolskega programa, temveč na željo matere. In ob izrednem posredovanju tete kot ene izmed vzgojiteljic v smotru spremembe življenjskega okolja zaradi zdravstvenih težav:

Večinoma smo si bili tujci. Le redki so se med seboj poznali že od prej, ker so bili vsi ročno izbrani iz različnih krajev. Izbirali pa so profesorji in jaz sem se tako v to skupino vmešala prav prek tete Marije, katere drugi izbor je drugače prihajal iz Beograda. Po kakšnih kriterijih so izbirali, pa nikoli nisem izvedela. Najbrž so že dobili od koga povelje, kako in kaj. No, kakor koli, dali so nam titovke, nas odpeljali v tisti internat ali kaj in kar naenkrat smo bili pionirji, čeprav mislim, da nikomur izmed nas ni bilo jasno, kako in kaj. (Nadja, 2015)

Kot priča ta izsek, je torej sogovornica na osnovi svojih otroških spominov oblikovala sklep, da so bili drugi otroci od svojih domov začasno odvzeti ob posredovanju družbenih institucij. Sebi lastno interpretacijo, ki pa ne glede na njeno ozemljenost v stvarnosti temelji na fantaziji, obujeni iz množine mnemoničnih vtisov ob soočenju s fotografijo. Samopredstavitev časovnih in prostorskih elementov, ki, kot piše Kracauer (1995a, 61), ne razkriva nič več od tistega, kar je že poznano bralcu. A obenem dovolj, da, kot ugotavlja Barthes (1982, 7), le-tega interpelira v odnosnost z reprezentiranim. Zamišljenem pogledu, ki pa, kot ponazarja primer, ne temelji le na utopistkah doma in družine, ki so, sledeč Roganu (2005, 8), in Haldrupu ter Larsenu (2003, 25), značilne za družinske in turistične fotografske prakse. Ampak tudi distopičnih projekcijah strahov njihove izgube ob morebitnem soočenju s tujim kontekstom. Prostorom, v katerem se je, kot pripoveduje sogovornica, znašla prek izrabe sorodstvenih vezi in ki ji, vsaj sprva, ni bil le neznan, ampak celo »nedoumljiv« (Nadja, 2015). In čeprav se je ta spektralni vtis kot sleherni spomin po Halbwachsu (2001, 48), sčasoma uravnotežil v množini kolektivnih refleksij, pa nikoli ni povsem utonil v pozabo.

Tako pa je sogovornica, četudi vsebovana kot del upodobljene skupine, do le-te v času svojega bivanja tam vselej čutila določeno distanco. Te besede pa ne razkrivajo le notranje razdrobljenosti prikazane skupine, temveč tudi pojasnjujejo nekatere atipične prvine fotografije, ki jih je slednja kanalizirala v njeni sestavi. Predvsem v oziru na konsistentnost videza, telesne govorice in obrazne mimike njenih subjektov oziroma splošnem manjku le-te. Če tako nekateri akterji stojijo pokončno in se jim na obrazih rišejo nasmeški, drugi sključeno čepijo na kolenih in se kremžijo, spet tretji pa ostajajo brezizrazni v ozadju. A raznolikost skupine sega globlje od teh posamičnih posebnosti.

Še več, na osnovi oblačil udeležencev se zdi celo, da je sama tvorjena iz več manjših podskupin. Nekateri subjekti namreč nosijo domača oblačila, drugi pa pozirajo opravljeni v pionirske uniforme, pri tem pa si tudi slednje med seboj niso enake. In kot potrjuje naslednji izsek iz intervjuja, je bilo temu res tako, saj so subjekti združeni v podobi izvirali iz nič manj raznolike množice lokalnih kontekstov:

Pač, mi smo bili v nekakšnem bloku, meni je deloval kot vojašnica pa tudi disciplina je bila skoraj vojaška. Imeli smo majhne sobice, postelje so bile poleti prekrte z debelimi sivimi dekami, pozimi pa odejami iz gosjega perja. Pa zjutraj zgodaj vstajanje, pozdrav zastavi, pa, ko je profesor vstopil v razred, salutiranje »Za domovino s Titom! Naprej!«. Meni je bilo grozno, ker me je mama kar tako poslala tja, pa še prej mi niti z besedico ni omenila, kaj namerava. Sem mislila, da se nikoli več ne vrnem domov. In z drugimi je bilo isto, so bili od vsepovsod. Res grozno, potem pa, ko sem le dočkala vrnitev, se še dobro nisem obrnila, ko sva z mamo že harale v Slovenijo kar na živalskih vagonih. (Nadja, 2015)

Nadjina zgodba pa je, temu sledeč po Foucaultu (1977, 160), antihegemonko pričevanje, ki je kot tako deloma ubežalo preferenčnim interpretativnim okvirom družbe. In na osnovi česar je tudi sama definirala ter sledeč moji tezi v branju reprezentacije vzdrževala svoj odnos s prostorom. Ne v odnosnosti do domačega kraja, ki ga je zapustila, niti do Ruskega internata, ampak do tujosti, ki so jo le-ti utelešali spričo nenehne mobilnosti, ki je zaznamovala njeno otroštvo med 2. svetovno vojno. Povedala je: »Ne maram potovanj. Odkar sem z dvanajstimi leti prišla v Slovenijo, je nisem zapustila nikoli več. Tuji kraji me niso mikali nikoli poprej in tudi nikoli kasneje, ker najlepše je vedno bilo in bo doma« (Nadja, 2015). Če ob sklepu tega poglavja abstrahiram, je svojo prostorsko identiteto osnovala le na odnosnosti do nečesa, temveč proti le-temu. Kar pa ni presenetljivo, saj, kot ugotavlja že Hall (1996b, 11), identiteta ni nič manj kot reprezentacija individuuma o samem sebi, ki jo le-ta v interakciji z drugimi razvija tekom življenja. Ali, če si posodim Baudrillardove (1994, 32), besede, »prazen zaslon«. Iskanje ravnovesja med različnimi diskurzivnimi polji vplivanja. Objekti in vlogami, a tudi realnimi in virtualnimi konteksti, ki so ne glede na pozitivne in negativne konotacije svojo uresničitev našli na površinah fotografij, fotokartic in spominih, ki jih le-te evocirajo.

6 Zaključek

Kot sem zapisal v uvodnem poglavju, je edina gotovost fotografskega gradiva kot tudi sleherne druge instance končnost. Minljivost vsakršnih stvarnih, družbenih in simbolnih konstruktov kot po Heidegerju (1996, 255), edini izenačevalec njihove substance. In s tem prisotna odsotnost, ki tako za Ricoeurja (2009, 7), kot tudi Halbwachsa (2001, 78), uteleša aktivno vodilo njihove kontemplacije. Saj je, kot to ponazarja že Halbwachs (2001, 23), celo komunikacija spominov vselej tudi kontaminacija s pozabo. Z ozirom na to in na dejstvo, da se tudi ta študija vztrajno bliža koncu, pa je torej smiselna še zadnja refleksija le-te. Še več, kritični pregled dilem, ki so mi služile v oblikovanju le-te, sredstev, iz katerih sem pri tem črpal vsebine, in ne nazadnje zaključkov, do katerih me je privedlo preizpraševanje slednjih, ni le smiselna, temveč nujna za razumevanje relacije med reprezentiranim in reprezentacijo. Dialektike, ki vlada med gradivom, kot so fotografije in razglednice, spomini varuhov le-teh in njihovimi dojemanjem prostora, časa ter lastne pozicije v le-tem.

Prostorskosti, a ne kot totalistične geometrijske površine, vzpostavljene v okviru partikularnih teoremov znanosti, niti kot zdravorazumske imaginacije znanega, izraženega v relativni kontestaciji z neznanim. Saj po Heidegerju (1996, 79), oba imaginarija obstajata le kot abstrakciji človeškega mišljenja, dela in delovanja. Takšne in drugačne geografske konstelacije pa, kot pišeta Mohinke (2007, 9), in Todorova (1997, 12), tako ostajajo le še eden izmed poskusov zahodnih družb, da bi definirale same sebe. Se po Tuanu ozemeljsko determinirale tako prek topofilne reifikacije lastne strukture (1997, 188), kot tudi topofobne redakcije alternativ. Obrobja, koloniziranega tako s konkretnimi tujci kot po Simmelu (1971, 142–144), arbitrarno konturastrukturo družbe. Kot tudi bolj abstraktnimi fantomi, zmaji in drugimi pošastmi, ki polnijo praznino onkraj fantazmagoričnega horizonta stvarnosti.

In tako strukturirane ne le v smotru zadostitve praktičnih potreb družbe ali prostorskih praks, kot le-te opredeljuje Lefebvre (1984, 39), ampak tudi reprezentacij prostora kot ideološko-arhitekturnih projektov in reprezentacijskih prostorov kot izživetega sveta podob in simbolov. Fotografij, razglednic in drugih Saidovih (1993, 48), manipulativnih objektov ter z njimi spominov, ki jih le-ti vzbujajo. Zgodb, ki lahko, čeravno po Halbwachsu (2001, 157), kanalizirane v spatialno-temporalno določeni skupnosti, premostijo celo izvršbo le-te. Sledeč orisanim teoretskim temeljem pa je bilo tudi moje kratko popotovanje po mnemoničnih simulacijah prostora vodeno prav s fotografskim gradivom kot stvarnim simulakrom le-tega. Ter kvalitativno preizpraševano v triangulaciji metod semiotične analize in intervjujev z varuhi podob po Meinhofu in Galasinskiju (2000, 325), izvedenimi prav ob branju le-teh.

Prvi sklop študije je tako osnovan prav na Halbwachsovi (2001, 157), tezi o kontekstualni pogojenosti spomina, izpeljani v preseku idej J. Assmanna (2008, 109), in A. Assmann (2001, 34), ter Ricoeurja (2009, 32). Obravnavani tezi – da prostorska stabilnost družin omogoča utrditev spominov o prostoru in da fotografije, še posebej tiste, formatirane kot razglednice, omogočajo konstrukcijo na prikazano osredotočenih zamišljenih geografij krajev – pa sta bili potrjeni. Če reflektiram, so tako sledeč moji prvi tezi v intervjujih katalogizirani spomini o izgubljenih prostorih mnogobitni, a tudi manj koherentni in v nekaterih primerih celo površinski. Reducirani na najmanjši skupni imenovalac semiološko razberljivih pomenov časa, prostora in smisla. Kar pa ni presenetljivo glede na nestabilno časovno-prostorsko matriko, iz katere se napajajo. Vendar pa so obenem, sledeč moji drugi tezi, res osredotočeni na upodobljene posameznike in predmete, a tudi prostore, kjer so bile le-te posnete.

Osredinjeni na podobe, v branju katerih so bili priklicani v imanentnost. Pri čemer so si slednji med seboj podobni, saj podobe družijo motivika pročelij znanih in manj znanih zgradb, pokrajin in spomenikov, kot jo za te reprezentacije vsakdana izpostavlja že Rogan (2005, 5–7). Tako pa se bržkone zdi samoumevno, da te indeksične površine že s svojim obstojem delujejo kot partikularna sidrišča spomina, saj ustvarjalcem podeljujejo moč opredelitve in osmislitve ter tako izbire, katere vizije preteklosti se bodo ohranile in katere bodo prepuščene pozabi. A čeprav je torej fotografija zmožna usmerjene in po Barthesu (1982, 91), celo izkrivljene evokacije spominov, pa nikakor ni edina determinanta, ki določa spomin o prostoru in s tem izkustvo le-tega. Kontestirna je namreč ne le s skopskimi in auralnimi, ampak tudi eteričnimi, taktilnimi in drugimi senzoričnimi stimulansi, preučitev slednjih pa tako ostaja izziv za prihodnje raziskovanje.

Niti pri tem ni najvplivnejša, saj slična fotografska rekonstrukcija spomina in s tem zamišljenih geografij prevlada predvsem v tistih primerih, ko podoba obstaja kot edina stabilna referenca o določenem času in prostoru. In tako, upoštevajoč dvojico tez, ki vodita idejni tok mojega prvega sklopa, ni soočena z drugimi podatki, akumuliranimi v stabilnem stiku z le-tem. Kar pa ne pomeni, da je vpliv sličnih reprezentacij na dojemanje reprezentiranega sveta v dejanskosti zanemarljiv ali celo odsoten. Le da je prisotnost le-tega pogosto spregledana vzklic drugih bolj izrazitih narativnih jeder, na katere se posamezniki referirajo v oblikovanju svojih zgodb. Kot ugotavljata Burgin (1982, 146), in Keenen (1988, 60), ter ponazarjajo tudi primeri v tej študiji, namreč vizualni tekst služi kot narativno izhodišče. Točka, vzpostavljena v ničnem času in omejenem prostoru, ki, kot argumentira Kracauer (1995a, 58), ne razkriva nič več kot nekaj površinsko razberljivih vtisov.

A, ki, kot pokažem tekom drugega sklopa, vsebuje potencial akumulacije narativnih niti, tako iz časa pred njenim nastankom kot tudi po njem. Sledeč Bakhtinovi (2010, 342), kronotopični hevristici in spoznanjem Bergsona (1982, 163), Barthesa (1982, 90), in Derride (2003, 57), pri tem obravnavam tezi, da fotografija v narativni konstrukciji spomina deluje kot kronotopska singularnost. Ter da temu sledeč družine, ki hranijo fotografije predhodnih bivališč, prostor, čas in s tem svojo lastno mobilnost v slednjih dojemajo razpotegnjeno. Predpostavki, ki sta se, vsaj na omejenem naboru primerov, iz katerih se kanalizira moje delo, izkazali kot pravilni. Kot pokažem v kombinatoriki opisnih podatkov, pridobljenih v semiotični analizi podob z njihovimi vsebinsko razgibanimi interpretacijami, zbranimi v intervjujih, soočenje posameznikov z oblikovno omejenim prostorom in v ničnost ujetim časom podobe ne insinuira tudi vsebinske osiromašitve spominov, ki se jim ob tem porajajo.

Temveč sledeč tezama, ki krojita moj drugi sklop, potrditev prav teh spatialno-temporalno razpotegnenih mnemoničnih impresij. Oziroma njihovo utrditev v na videz fiksni, a v dejanskosti še kako fluidni strukturi zamišljene geografije kot eksplicitno občutenega, a zato nič manj opredeljivega duha nekega časa in prostora. Protočasovne in protoprostorske abstrakcije, ki, kot pokažem tekom pričujoče študije, v individuumih vzbuja implikacijo oprijemljive povezanosti z materijo, na katero se le-ta nanaša. In ki ji pri tem vztrajno pritrujejo tudi narativna sidrišča spomina, kakršne so na primer fotografije in le-tem podobne vizualne kompresije časa in prostora. Četudi namreč podoba kot medij ne vsebuje trajanja, kot po Ricoeurju (2009, 32), in tudi Deleuzu (1997b, 26), temeljnega pogoja za smisel in enovit razvoj naracije, pa sporočilnost le-te še zdaleč ni dovršena v samem trenutku pritiska na sprožilec fotografskega aparata.

Slednji namreč deloma zamejuje le splošno razberljive denotacije ali, kot slednje opredeljuje Barthes (1982, 26), žanrsko in družbeno determinirani *studium*, ne pa tudi povsem posamičnih občutenj, ki jih je fotografsko gradivo zmožno buditi v svojih bralcih. *Punctum* je po Barthesu (1982, 44), nekodirano sporočilnost podobe in s tem po Derridi (2003, 53), tisti določujoči dejavnik, ki podobi kot semiotični enoti omogoča, da v svojih lastnikih evocira širok nabor konotacij. Ne le o upodobljenih akterjih, rekvizitih in pa sceni, ki jo le-ti konstruirajo, ampak, kot to dokazujejo razvejane zgodbe intervjuvancev, celo o tistih elementih, ki so se izmuznili mehanskemu očesu kamere. Tako pa kot narativna singularnost služijo koz virtualna transgresija realnih ovir med gledalci in gledanim. Zato je v nadaljnjem raziskovanju smiselna preučitev te spektralne kvalitete podob in tudi drugih površinskih reprezentacij, kot je na primer filmska umetnost.

Fotografije pa, naj si bodo v celoti ali le deloma oblikovane kot razglednice, namreč prav v skupnem branju nabrekli kronotopu naracije gradijo zamišljene geografije (ne)prikazanih prostorov, jih pri tem utemeljujejo in, kot pokažem v poslednjem sklopu, definirajo v odnosnosti s svojimi bralci. Tako prek stvarnih označevalcev, vrisanih v samo površino fotografij in še posebej fotokartic. Kot tudi prek družbene odnosnosti med njihovimi viri in končnimi prejemniki po Baudrillardu (1993, 1), utrjeni že v samem aktu njihove predaje. In še pomembneje, investicije pomena, kot po Benjaminu (2007a, 66), anamneze, dovršene v obujanju spominov. Posledično pa, kot to potrjujem v svoji poslednji tezi, družinske fotografije in z njo domače razglednice družinskim članom omogočajo ohranjanje skupinske kohezije in izgradnjo prostorskih identitet. Kot pokažem v zadnjem sklopu, namreč varuhi podob do ljudi in krajev, ki jih le-te prikazujejo, navadno čutijo določeno odnosnost.

Podobe kot avtobiografska izjave (1983, 87), pa torej, sledeč moji tezi, potencialno res definirajo relacije svojih varuhov s časom in prostorom, v katerem so bile posnete. Vendar pa je tudi do te ugotovitve nujna določena mera kritične distance. Čeravno je proces oblikovanja sebstva posameznikov po Hallu (1996b, 2–6), kot dialektika identifikacije in diferenciacije, kanalizirana v preseku več diskurzivnih polj – ter tako deloma determinirana tudi s *toposom*, v katerega se le-ti kolektivno umeščajo – je, kot konkretizirajo primeri, s katerimi operiram, sama odnosnost s prostori, ki jih podobe ovekovečujejo, neenoznačna. Variabilna od primera do primera, vzklíc dejstva, da se vzpostavlja v širokem spektru tako pozitivnih kot tudi negativnih občutenj do prostorov oziroma, kot piše Rose (1995, 90), tudi oblik prostorsкости. Za katerimi pa se pogosto poleg povsem individualnih izkušenj skrivajo tudi globlji družbeni vplivi. Splet identitetnih politik (1995, 90), katerih edina konstanta je, da so le redko nevtralne.

Če torej v poslednjem sestavku tega dela na osnovi te kratke refleksije destiliram idejno jedro le-tega in tako poleg svojih sklepov osvetlim še nekatere sence le-teh, je ta kvalitativna študija služila tako osmislitvi konceptov prostora, časa, stvarnih in mnemoničnih reprezentacij le-tega kot tudi opredelitvi odnosa med slednjimi ter vpliva le-tega na zaznave subjektov o svetu in svoji lastni ozemljenosti v le-tem. Ta namen je bil tudi dosežen, kot sta bila z interpretativnim potencialom, ki ga je odklenil kumulus variacij posamičnih primerov, zadoščena tudi plemenita ideala produkcije znanj in omomenomočenja tistih odmevov preteklosti, ki jih je zgodovina preslišala. In čeprav je ta študija v svojem poglobljenem fokusu ostala omejena na realne sledi minulega, pa to ne pomeni, da ni aktualna, saj odpira razglede v zamišljene geografije. In s tem za nič manj zamišljene skupnosti konstitutivne konstrukte, ki se spričo adventa novih tehnologij selijo celo onkraj časa in prostora.

7 Literatura

1. Adorno, Theodor. 1973. *Negative Dialectics*. London: Routledge.
2. --- 1991. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.
3. Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
4. Assmann, Aleida. 2001. Vier Formen von Gedächtnis. Von individuellen zu kulturellen Konstruktionen der Vergangenheit. *Wirtschaft & Wissenschaft* 9 (4): 34–45.
5. --- 2008. Canon and Archive. V *Cultural Memory Studies*, ur. A. Erll in A. Nünning, 97–107. Berlin, New York: de Gruyter.
6. --- 2010. Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. V *Performing the Past. Memory, History, and Identity in modern Europe*, ur. K. Tilmans, Frank van Vree in J. Winter, 35–50 Amsterdam: AUP.
7. Assmann, Jan. 2007. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München : C.H.Beck.
8. --- 2008. Communicative and Cultural Memory. V *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ur. Astrid Erll in Ansgar Nünning, 109–118. Berlin, New York: de Gruyter.
9. Benjamin, Walter. 1999a. *The Arcades Project*. London: Belknap Press.
10. --- 1999b. Little History of Photography. V *Selected Writings*, ur. M. W. Jennings, (2): 507–530. Cambridge: Harvard University Press.
11. --- 2007a. Unpacking My Library. V *Illuminations*, ur. H. Arendt, 59–68. New York: Schocken Books.
12. --- 2007b. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. V *Illuminations*, ur. H. Arendt, 217–252. New York: Schocken Books.
13. Bakhtin M. Mikhail. 2010. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
14. Barthes, Roland. 1982. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
15. Baudrillard, Jean. 1993. *Symbolic Exchange and Death*. Thousand Oaks: SAGE.
16. --- 1994. *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press.
17. --- 2002. *Power Inferno*. Paris: Galilée.
18. Bergson, Henri. 1908. *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps a l'esprit*. Paris: Alcan.
19. --- 1910. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London: George Allen & Unwin LTD.
20. Berger, John. 2009. *About looking*. London: Bloomsbury Publishing.

21. --- in Jean Mohr. 1982. *Another Way of Telling*. New York: Pantheon Books.
22. Bosiočić, S. Bogdan. 1981. *21. Slavonska udarna brigada*. Beograd: Vojnoizdavački zavod.
23. Burgin, Victor. 1982. Looking at photographs. *Thinking Photography* 1 (2): 142–153.
24. Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot versions of life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
25. Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
26. Deleuze, Gilles. 1997a. *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
27. --- 1997b. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
28. --- 1997c. Desire and pleasure. V *Foucault and His Interlocutors*, ur. A. Davidson I., 185–186. University of Chicago Press.
29. Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of the Mourning and the New International*. London: Routledge.
30. --- 1998a. *Of Grammatology*. Baltimore: JHU Press.
31. --- 1998b. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
32. --- 2003. *The Work of Mourning*. Chicago: University of Chicago Press.
33. Durkheim, Émile. 1893. *De la division du travail social: étude sur l'organisation des sociétés supérieures*. Paris: Alcan.
34. --- 1915. *The elementary forms of the religious life, a study in religious sociology*. London: London : G. Allen & Unwin.
35. Foucault, Michel. 1977. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. New York: Cornell University Press.
36. --- 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. London: Harvester Press.
37. --- 1986. Of Other Spaces. *Diacritics* 16(1): 22–27.
38. --- 2002. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. London: Routledge.
39. Freud, Sigmund. 1917. Mourning and Melancholia. V *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, ur. J. Strachey, 237–258. London: Hogarth Press.
40. Hall, Stuart. 1996a. The Global, the Local, and the Return of Ethnicity. V *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. ur. S. Hall, D. Held , D. Hubert, K. Thompson, 623–625. Hoboken: Willy-Blackwell.
41. --- 1996b. Introduction: Who Needs »Identity«? V *Questions of Cultural Identity*, ur. S. Hall in P. Du Gay, 1–17. London: SAGE.

42. --- 1999. Encoding/Decoding. V *The Cultural Studies Read*, ur. During Simon, 507–517. New York: Psychology Press.
43. --- 2005. Introduction. V *Visual culture: The reader*, ur. J. Evans in S. Hall, 309–316. Thousand Oaks: SAGE.
44. Halbwachs, Maurice. 2001. *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia Humanitas.
45. Haldrup, Michael in Jonas Larsen. 2003. The family gaze. *Tourist studies* 3 (1): 23–45.
46. Heidegger, Martin. 1969. *Identity and Difference*. New York: Harper & Row.
47. --- 1971. Building Dwelling Tinking. V *Poetry, Language, Thought*, ur. A. Hoftstadter, 141–160. New York: Harper & Row.
48. --- 1977. *The Question Concerning Technology*. New York: Garland Publishing.
49. --- 1996. *Being and Time*. New York: State University of New York Press.
50. Janez. 2015. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 25. marec.
51. --- 2015. *Karmel na Selu pri Ljubljani*. Ljubljana, 25. marec.
52. --- 2015. *Park v Torontu*. Ljubljana, 25. marec.
53. --- 2015. *Toronto*. Ljubljana, 25. marec.
54. Kant, Immanuel. 1881. *Critique of Pure Reason*. London: Macmillian and Co.
55. Kracauer, Siegfried. 1972. *Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of his time*. Vienna House.
56. --- 1995a. Photography. V *The Mass Ornament*, ur. T.Y. Levin, 47–64. Cambridge: Harvard University Press.
57. --- 1995b. The Mass Ornament. V *The Mass Ornament*, ur. T.Y. Levin, 75–88. Cambridge: Harvard University Press.
58. --- 1995c. The Hotel Lobby. V *The Mass Ornament*, ur. T.Y. Levin, 173–185. Cambridge: Harvard University Press.
59. Keenen, Catherine. 1988. *On the Relationship between Personal Photography and individual memory*. *History of Photography* (22): 60–64.
60. Lefebvre, Henri. 1984. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
61. --- 1992. *Éléments de rythmanalyse: introduction à la connaissance de rythmes*. Paris : Syllepse.
62. Leibniz, G. Wilhelm. 1989. *Philosophical Essays*. Indianapolis: Hackett Publishing.
63. Luckmann, Thomas. 1983. Remarks on personal identity: Inner, social and historical time. V *Identity: Personal and Socio-Cultural*. A symposium, ur. A. Jacobson-Widding, 67–91. Uppsala: Almqvist & Wikse.

64. Meinhof, H. Ulrike in Dariusz Galasinski. 2000. Photography, Memory, and the Construction of Identities on the Former East-West German Border. *Discourse Studies* 2 (3): 323–353.
65. Mohnike, Thomas. 2007. *Imaginierte Geographien. Der schwedischsprachige Reisebericht der 1980er und 1990er Jahre und das Ende des Kalten Krieges*. Würzburg: Ergon-Verlag.
66. Nadja. 2015. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 18. marec.
67. --- 2015. *Zabrežje pri Obrenavcu*. Ljubljana, 18. marec.
68. --- 2015. *Obrežje Donave pri Rušah*. Ljubljana, 18. marec.
69. --- 2015. *Ruse*. Ljubljana, 18. marec.
70. Newton, Isaac. 1846. *Principia: the mathematical principles of natural philosophy*. New York: D. Adee.
71. Podpečnik, Jože. 2014. Ljubljanski sokol in slovensko sokolsko gibanje do prve svetovne vojne. V *Naša pot: 150 let ustanovitve Južnega Sokola in sokolskega gibanja*, ur. T. Pavlin, N. Mahne-Čehovin, U. Jernovič, B. Jošt in . Ferenc, 8–24. Ljubljana: Collegium Graphicum.
72. Park, E. Robert, Ernest W. Burgess in Roderick D. McKenzie. 1984. *The City*. Chicago: University of Chicago Press.
73. Rose, Gillian. 1995. Place and identity: a sense of place. V *A Place in the World?: Places, Cultures and Globalization*, ur. M.B. Doreen in P.M. Jess, 88–129. Oxford: Open University.
74. --- 2001. *Visual methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.
75. --- 2010. *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Farnham: Ashgate.
76. Rogan, Bjarne. 2005. An Entangled Object: The Picture Postcard as Souvenir and Collectible, Exchange and Ritual Communication. *Cultural Analysis* 4: 1–27. Oakland: University of California.
77. Ricoeur, Paul. 1981a. Metaphor and the main problem of hermeneutics. V *Paul Ricoeur hermeneutics and the human sciences*, ur. J.B. Thompson, 165–181. New York: Cambridge University Press.
78. --- 1981b. The hermeneutical function of distanciation. V *Paul Ricoeur hermeneutics and the human sciences*, ur. J. B. Thompson, 131–144. New York: Cambridge University Press.
79. --- 1990. *Time and Narrative, Volume I*. Chicago: University of Chicago Press.
80. --- 2009. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
81. Said, W. Edward 1979. *Orientalism*. London: Penguin.
82. --- 1993. *Culture and Imperialism*. Toronto: York University.

83. Sharp, P. Joanne. 2009. *Geographies of Postcolonialism: Imagining the World*. London: SAGE.
84. Simmel Georg. 1959. The Ruin. V *Georg Simmel, 1858-1918: A Collection of Essays*, ur. K.H. Wolff, 259–266. Columbus: The Ohio State University Press.
85. --- 1971. The Stranger. V *On individuality and social form*, ur. D.N. Levine, 143–149. Chicago: University of Chicago Press.
86. --- 2002. The Metropolis and Mental Life. V *The Blackwell City Reader*, ur. G. Bridge in S. Watson, 11–19. Malden: Wiley-Blackwell, 2002.20.
87. Stan. 2015. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 4. februar.
88. --- 2015. *Dover*. Ljubljana, 4. februar.
89. --- 2015. *Freemantle*. Ljubljana, 4. februar.
90. --- 2015. *Sunbury*. Ljubljana, 4. februar.
91. Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
92. Todorova, Maria, 1997. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
93. Tuan, Yi-Fu. 1974. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.
94. --- 1979a. Space and Place: Humanistic Perspective. *Philosophy in Geography*, (20): 387–427.
95. --- 1979b. *Landscapes of Fear*. New York: Pantheon Books.
96. --- 1997. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.
97. Veronika. 2015. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 25. februar.
98. --- 2015. *Crikvenica*. Ljubljana, 25. februar.
99. --- 2015. *Niš*. Ljubljana, 25. februar.
100. --- 2015. *Ljubljana*. Ljubljana, 25. februar.

Priloge

Priloga A: Transkript intervjuja - Veronika, 57 let

Povejte mi kaj o vaši prvi izbrani fotografiji?

Ne vem prav veliko, je že dolgo od takrat. To je bilo posneto pred staro hišo na Poljski poti v Ljubljani, kot del družinskega srečanja, ob obisku strica iz Nemčije. Leta 1959, junija če se ne motim. Jaz sem sicer na tej sliki še otrok, tako da se ne spomnim za kaj natanko se je šlo, vem pa povedati, kdo je na sliki, pa malo tistega, kar mi je bilo povedano o njej. Zdaj, če grem lepo po vrsti od desne proti levi sta ta par ob robu moja pradedek in prababica Franc in Marija, potem je moj stric Hinko, v bistvu je bil stric moji mami, tako da je bil meni prastric, ampak jaz sem ga kar tako klicala, to je ta z očali, ki drži v naročju dojenčka. No ta otrok, to sem jaz, na moji levi pa sta še moja mati Verica in v njenem naročju moja sestrična Gita. Od nas, ki smo tu fotografirani, smo žive samo še me tri, pa še teta Maja, ampak na tej je ni videti. Tukaj čisto ob levem robu pa se malo slabše vidi, pa sta še moj oče Cene in Hinkova žena Margita.

Kaj mi še lahko poveste o fotografiji? Morda veste kdo je fotograf in ali je bila edina fotografija posneta s tega srečanja, ali jih je bilo več?

Edina, kakor jaz vem. Čeprav je bila narejena kopija za Hinka, ki mu jo je mama poslala s pošto v Nemčijo. Kdo je pa fotograf, pa ne vem natanko, mogoče kateri od tistih, ki jih ni na sliki, Franci ali pa Jera. Ne, samo to ne bo prav, ker Franci, je že od leta 1930 živel v Rusiji, kamor je šel študirat, ker je bil za Sovjete, Jera je pa živela z družino na Hrvaškem. Tako da bo kar delo moje tete Maje. Hranila pa jo je moja babica, v eni taki škatli. Ko pa je umrla leta 1960, pa je to škatlo s to fotografijo dobila moja mama, samo njej se to zdi navlaka, tako da bi najraje vse stran zmetala, pa sem zato jaz prevzela.

Vi torej ne delite tega mnenja z njo?

Seveda ne, saj to so spomini. Meni se zdi, da je od vsega skupaj ohranilo še premalo, sploh po mamini strani. Vem, da je imela babica še kakšen album. Saj najbrž je še kje založen ampak jaz imam trenutno samo to. Pa saj tudi to je nekaj. En majhen del zgodovine. Saj vsak človek rad ve od kod prihaja, in kam gre. Moj oče je bil tako po svojih dol vezan na Niš, moja mama pa čeprav rojena v Ljubljani po svojem očetu na Šentvid, tam pod Šmarno Goro. Stari oče Franc, pa je šel celo tako daleč, da se je dal pokopat tam kot njegovi starši, čeravno svojega rojstnega kraja ni videl od mladosti, ko je odšel s trebuhom za kruhom v belo Ljubljano.

Ljubljana mu je dalo veliko in on ji je na svoj način tudi vračal. Tu je spoznal svojo ženo Marijo. Tu je dobil prvo zaposlitev na železnici in ker je bil priden, je hitro napredoval do strojevodje. In tu se je tudi navzel revolucionarnega duha in se tako leta 1922 skupaj z drugimi vidnejšimi komunisti veselil zmage Zveze delovnega ljudstva na volitvah v Ljubljani. Prvi dom si je ustvaril tam, nekaj naprej od Mostu poti Golovcem, kjer je fužinski grad, ampak tisto je bilo med vojno izgubljeno. Takrat se je umaknil v podzemlje in z drugimi borci deloval iz neke hiše, pod katero so skopali bunker, tam nekje, kjer je danes BTC. Po vojni pa je dobil to na Poljski poti in čeprav po vsem tem hiše svojih staršev v Šentvidu ni pozabil, se je vsaj meni zdelo, da je bil na to še najbolj navezan.

Povejte mi kaj o prostoru kjer je bila posneta ta fotografija?

To je bilo posneto v Mostah, tam kjer zdaj stoji Olma. Kar je to tukaj, je bilo dvorišče, dovoz, tam na desni pa je bil vrt, na levi pa greznica, kjer se je nabiral gnoj. Joj, kako je smrdelo, sploh marca, ko smo skupaj obdelovali zemljo. No, še malo naprej, tam za tistim avtomobilom pa je bila štirna, ker so dolgo časa hodil po vodo, ker vodovoda ni bilo napeljanega vse do mojega rojstva. Ampak to je samo obrobje, večji del hiše se sploh ne vidi, kar je škoda, ker je bila res taka lepa stara hiša.

Pravite, da je bila hiša porušena. Mi lahko poveste še kaj več o tem?

Jaz sicer temu nisem bila priča, ker sta si moja starša že prej uredila novo stanovanje. Kakor pa vem, je bila to ednina hiša, ki so jo porušili, najbrž ker so rabili prostor za tisti industrijski objekt, ki je zdaj tam. Sosedove Glavanovo, Mahkotovo in Lavričevo pa so pustili pri miru. Mama je bila zaposlena kot računovodkinja v časopisu Dnevnik, in ravno takrat so mladim družinam nudili kadrovska stanovanja, tako da sta ga z očetom vzela kot podnajemnika. Prav tako sta se znašli tudi teta in babica, ki sta zaprosili za kredit in si kupili enakovredno stanovanje v Mostah. Prababica je v tem času že umrla, tako da je edino praded vztrajal skoraj do konca v tej hiši, vsaj dokler se ni nanjo dokončno usedla država, in ga izselila v nadomestno stanovanje. Saj ne rečem, saj je dobil dobro stanovanje, ampak meni je bilo te stare hiše žal. Je bila najstarejša tam, se mi zdi, zato je pa tudi bila porušena. Ampak res škoda, da je ta fotografija edina, ki jo še imam od tam, in še na tej se je nič ne vidi.

Mi lahko obrazložite ta vaš občutek?

Ta hiša mi je bila dom do mojega 10. leta, tako da sem bila na njo kar navezana. Ta slika ji nekako dela krivico, ker pravzaprav ne pokaže, kakšna je bila v resnici. Pa še vidi se, da sta

moj stari oče in stric Hinko skregana. Franc je bil namreč partizan, zaveden Slovenec, in je sinu zelo zameril, ker se je poročil s tujko, banatsko Nemko. Hinko jo je spoznal leta 48, ko je služil vojaški rok v Srbiji. Takrat je bil star komaj 18 let, štorija je pa bila, da mu oče niti ne bi tako zameril, če bi bila samo Nemka. Olje na ogenj je prililo še to, ker je bila kar deset let starejša od njega. In ker ni hotel prekiniti z njo, sta se tako sporekla, da potem nista govorila skoraj celo desetletje. No, in prav na tem srečanju, ki ga prikazuje ta fotografija, sta se ponovno videla. Sej ne rečem, pač imela sta težave, saj katera družina jih pa kdaj pa kdaj nima, in na koncu sta se le pobotala. Ampak na fotografiji je ostalo tako kot je. Pa nič zato, mi je pa zato ostal vsaj spomin.

Kdo vam je prvič povedal to zgodbo?

To, mi je povedala mama, ko sem jo pač enkrat vprašala o tej fotografiji. Pač saj nekaj sem uspela razbrati že sama ker sem poznala okolje iz svojega otroštva, ampak sorodnikov, sploh Hinkota in drugih iz tujine, pa nisem poznala, dokler niso ponovno prišli na obisk. Samo to je bilo prvič potem, ko je nastala ta slika šele v 70. letih, potem pa so pričeli prihajati na obiske nekje na vsakih 5 let. Vmes za praznike, ko je pisal se je pa tako hotel oddolžit, da je v čestitko novoletno, božično ali pa rojstnodnevno vedno poslal 20 DEM. Ko pa je prišel v Jugoslavijo, takrat 70. leta, sploh pa potem ko sem že jaz imela svojo družino pa je začel nosit stare cujne in čokolade iz Nemčije, kakor, da mi nimamo denarja, da bi si kaj privoščili. Res, da smo v prejšnjem sistemu živeli skromno, ampak miloščine pa tudi nismo rabili. Meni je delovalo kakor, da smo Rdeči križ, da nam odpadno robo nosijo.

Pa ste na teh srečanjih tudi pogledali to, ali pa morda katero drugo fotografijo?

Včasih, ampak Hinko ni bil tak nostalgичen tip. Je bil bolj praktičen. Tak gastarbajterksi tip. Pa kar škrt. On je bil tako varčen, da vsakič, ko je prišel na obisk, ali ko so se peljali čez Slovenijo naprej na počitnice v Grčijo, Francijo ali kam drugam, svoje familije ni hotel peljat v hotel, ampak so svoj avto dal kar na, železniški postaji na tovorni vlak, oni pa so se preden so šli z nočnim vlakom naprej, namesto, da bi šli v hotel a eno noč, nakužvali v eno in pol sobno stanovanje tete Maje v Mostah, ki ga je kupila s svojo mamo. Potem se jih je pa šest stiskalo v eni sobi. Teta pa je že ob petih zjutraj vstajala in kuhala cele pojedine, vključno z malicami za na pot. Za nagrado pa ji je vsakič, ko je tako zapravila eno tretjino plače, rekel: »Na, tako si se dobro odrezala, da ti dam 5 DEM, za priboljšek«. (smeh)

Kakšno pa je vaše mnenje o tem času?

Dobro. Živelo se je veliko boljše kot pa zdaj, tisti, ki smo takrat gor rastle smo vsaj imeli kaj od življenja, smo imeli prihodnost. Danes je pa, no saj vsi vemo kako je. Ane.

Česa pa se spominjate o hiši, pred katero je bila posneta ta fotografija?

Bila je taka dolga eno-nadstropna hiša. Mi smo imeli prvo nadstropje, ki je bilo sestavljeno iz dveh stanovanj, v enem sta živela pradedek in prababica, v drugem pa moja babica, mama, teta Maja in jaz. Oče takrat še ni stanoval z nami. Na hodniku smo imel zunanji betoniran umivalnik, kjer se je hodilo po vodo, tam pa je bilo tudi stranišče, takšno leseno, 40 centimetrov visoko z lesenim pokrovom, prave kopalnice pa ni bilo, tako da smo se morali umivat kar na dvorišču v lavorju. Nad nami je bilo samo še skupno podstrešje dostopno z leseno lojtro. Pod nami v pritličju, pa so bili stanovanjski prostori, kjer sta živeli dve družini, Jezerškovi in Perparjevi. Potem pa je bila še visoka klet, taka, da je imela pol-okna na dvorišče, kjer so bila samska stanovanja enega para, dveh sester in še ene babice, ki je imela otekle vodeničaste noge. Tam je bila tudi drvarnica, vsaka stranka je imela svojo, razen pradedka Franca, ki je imel, če se prav spomnim svoje prostore v prvem nadstropju, ko si prišel po lesenih stopnicah, takoj na desni, zraven vhodnih vrat na hodnik, kjer smo mi stanovali. No in on je tam imel drva pa premog, mi smo pa morali v klet hoditi. V kleti je bila tudi pralnica, in to taka starinska na drva. Bil je en velik vzidan železen kotel, ki je imel spodaj peč, ki si jo mogel zakuriti, da je voda zavrela in si lahko opral perilo. Od zadaj pa je imel speljan dimnik, ki ga je bilo potrebno potem čistiti. In smo zato imeli vsak mesec na obisku dimnikarje. Na enak sistem pa so bili narejeni tudi zidani štedilniki po kuhinjah. To se vam najbrž danes zdi nekaj čisto tujega, ampak takrat je bilo še 59. leta vse na premog in drva. Tudi naša pečka je bila taka, smo jo imeli na levi steni kuhinje, na desni pa so bile masivne lesene kredence. Se še danes živo spomnim kaj je bilo kje ker je mama tri dni ponoči zaklepala špajzo v kuhinji, ker sem bila menda predebela in sem ponoči na skrivaj hodila jesti, zdravnik pa ji je svetoval, da se bom le tako odvadila. Pa se je še prehitro obrnilo, ker sem potem, ko sem začela rasti, hitro shujšala, in karkoli sem pojedla, se me nič več ni prijelo.

Ali mi lahko zaupate še kakšno od teh zgodb?

V sami hiši se je dogajalo to, da so bila vsakokrat enkrat na teden, vsako soboto čistine akcije. Vsakič je ena družina prišla na vrsto za čiščenje hodnika, parketa, tistih težkih dil, šip, okolice, in tako naprej. Komplet čistilna akcija. Tam je bila tudi ena uta v kateri je bil pes, en tak majhen črn mešanček, ki je kar naprej lajal, Lajko, mislim da mu je bilo ime. Tam na vrtu pa je bila tudi ena dolga miza s klopjo za katero so vsak dan, okrog četrte ure kofetkale

gospodinje. Bile so res sosede, take ta prave, če je kateri kaj manjkal, je brez težav potrkala na vrata pa dobila jajca, moko, sladkor, karkoli. No in pač otroci smo včasih malo ponagajali, skril posodo, ali pa psa zvalili v hišo, da je delal nered, pa še kaj.

Vi kar povejte, kar vam pride na misel.

No, tukaj pa nastopim jaz. Bilo je enkrat poleti, bila sem stara dobrih 6 let, morda več, ampak tam nekje, ko je stara mama kuhala kavo, sem iz otroške nagajivosti v vrelo vodo vsula eno žličko soli. (smeh). Ja saj veste kako je to, sem si rekla: »Zakaj hudiča pijejo kavo, a jo bodo zdaj spet popile«. No babica pa ni vedela za to, je pa v vrelo vodo kot običajno dodala eno žličko sladkorja, in potem dve liči kave. Ko je bila končana, jo je servirala v porcelanaste skodelice in postavila na mizo. Ko pa sta sosedi okusili to čudežno mešanico, nista hoteli užalit babice, pa sta kar prisiljeno pili, babica, pa tudi ni hotela dajati vtisa, da je kaj narobe. Samo meni so naročile, naj grem po vodo, da so poplaknile. (smeh)

Kako zelo se je po vašem mnenju do danes spremenilo to okolje v katerem je bila posneta ta fotografija?

Zelo, takrat so bila tam naprej polja, vrtovi, ko so kmetje imeli zemljo in jo oddajali zdaj je pa vse pozidano, drugačno. Nastala so nova naselja, zrasle so trgovine, industrija pač.

Vam ob tej fotografiji na misel pride še kakšna zgodba?

Ne, to bo kar to, kar vem o njej. To bo vse.

Dobro, potem pa predlagam, da si ogledava vašo naslednjo izbrano fotografijo. Kaj mi lahko poveste o tej?

Ja, no to je pa moj ded po očetovi strani. Miro, mu je bilo ime, njegovi pa so bili iz Srbije. On je ta tukaj, ta na sredini, ki ima na glavi kučmo. To je bila dedova slika. Kakor se spomnim, jo je imel v svoji zbirki še preden sem se rodila, a se o njej žal ni na veliko razgovarjal. Vem pa, da je bila v kompletu z daljšim pismom. Tudi tistega ni več, ampak se pa spomnim, da mu ga je napisal nek prijatelj iz Srbije. Zelo mu je bilo drago. Tisto nekaj malega, kar mi je povedal o njej, pa je, da je bilo to posneto kot na nekem zborovanju, leta 1935. To je bilo malo po tem ko je bil izveden atentat na kralja Aleksandra Karadžordževića v Marseillu. In so se potem takrat nekaj mesecev po tem zbrali v žalovanju. In prav s tem namenom so se tudi fotografirali, vsak pa je potem v spomin na to srečanje dobil kopijo te slike.

Kako pa ste pridobili to fotografijo?

Ta fotografija je bila že od kar pomnim v enem starem družinskem albumu, ki ga je mojemu očetu dal njegov oče. To je taka stara knjiga, s trdimi rjavimi platnicami, potiskanimi z zelenimi vzorci rož, zvezana s trakovi, in sestavljena iz takega grobega rjavega papirja. Kakor karton izgleda, ampak ni karton je papir. Ko je pa oče umrl, pa sem ga podedovala z njegovimi stvarmi jaz, samo jaz tega albuma danes v celoti nimam pri sebi. Sem ga dala bratu da ima še on kaj od tega. Sem pa zato iz te zbirke vzela to in še nekaj drugih fotografij.

Kaj mi še lahko poveste o okoličinah nastanka te fotografije?

Nastala je pozimi, pa saj to se že vidi iz fotografije same. Piše pa, na zadnji strani, da je bilo januarja, 1935. Takrat je bilo posneta, 6. avgusta pa je bila nato poslana s pošto mojemu dedu. Kdo jo je posnel, pa res ne bi vedla, mogoče kakšen prijatelj, ali pa so koga najeli, kaj pa vem. Se niti ne spomnim, da bi deda kdaj vprašala kdo je fotografiral, se mi najbrž ni zdelo pomembno. Vsaj ne tako kot to, kdo je na sliki, kdaj je bila posneta, pa za kaj se je pravzaprav šlo. Veste Miro, moj ded po očetu, je bil rojalist. Zelo je spoštoval kralja. Tistega davnega oktobra 1934, ko je bil umorjen, je bil zelo potr. Tri mesece po njegovi smrti so se s kolegi dobili na posestvu enega izmed njih. Mislim, da je bilo to v Nišu. Skoraj gotovo je bilo tam, saj je tam živel njegov oče, moj praded, in tam je imel tudi veliko prijateljev. To je bilo neko zasneženo polje, ampak od kod se je vzel ta kip, pa ne vem. Mogoče so ga kar iz snega naredili, ampak ne. Mislim, da mi je ded enkrat omenil, da je to kip, ja, to je čisti doprski kip kralja Aleksandra. To ni iz snega, je strokovno narejeno. Mogoče so ga s seboj prinesli iz kakšne bližnje hiše. Mislim, mi je kar malo nerodno, da še zdaj ne vem zagotovo. Jaz sem sicer, ko sem prvič kot otrok videla to fotografijo, sklepala, da je iz snega. Ker je pač vse naokrog sneg, pa tudi videti je kot, da sneži. Ampak ker gre za žalno slovesnost, se mi to nekako ni ujemalo.

Kdo vam je zaupal to zgodbo?

Večino sem izvedela od očeta. Nekaj podrobnosti pa tudi od deda, kadar je prišel na obisk. Samo on se z nami ni rad razgovarjal o tem, mogoče ob kakšni svečani priložnosti, še posebej kadar so se zbrali še drugi sorodniki. Ampak tudi takrat ni bil preveč zgovoren. Vem, da sem ga nekajkrat povprašala, kaj pomeni ta fotografija, in sprva niti sam ni vedel, šele ko je malo bolj podrobno pogledal, sploh to, kar piše na zadnji strani, pa je samo na kratko povedal, da bil to zbor v spomin na kralja, da je bilo v Nišu in da so šli potem naprej še do Oplenaca, do grobnice v cerkvi Svetega Jurija. Kaj več kot to pa ne. Res ne vem česa se je bal, ker nihče

drug razen mogoče strica Hinkota v naši družini ni tako kompliciral okrog preteklosti. Pri nas kadar pridejo sorodniki na obisk brez problema ven privlečemo albume, pa kakšno rečemo tudi na to temo, ampak tak je pač bil.

Mi lahko opišete, kako so navadno potekala slična srečanja ?

Pač, za kakšna praznik ali rojstni dan, je prišel malo naokoli, zato, da smo si segli v roko, si čestitali, izmenjali darila, potem pa smo se usedli za mizo, popili kakšno kavico, ali pa kaj pojedli, in se malo pogovorili kako in kaj. Tako kot običajno to gre ob takšnih priložnostih. Samo kot sem že povedala Miro o preteklosti ni maral govorit. Drugače pa je danes kadar se podobno skupaj zbere družina skoraj isto, samo da pač še malo več porečemo na temo tistih, ki jih ni več med nami in takrat pridejo še kako prav tudi takšne in drugačne fotografije, ali pa kakšna stara pisma, pa drugi predmeti, ki imajo kakšno posebno osebno noto. Vsaj veš kdo je kdo, pa kako so bili videti, ko so bili mlajši, in kaj jim je hodilo po glavi, če pa slučajno ne veš, je pa gotovo kdo v družini, ki se na to spozna, in ti lahko pomaga.

Kaj pa mi lahko poveste o kraju kjer je bila posneta ta fotografija?

Nekaj malega pa že. Tam sicer nisem bila nikoli, a ko sem se malo bolj začela posvečati družinski zgodovini, in sem po tem kar sta mi o tej in drugih slikah povedala oče in ded izvedela, da je bil ta del družine izvirno iz tam, sem se malo podučila tudi o Nišu. To je staro, ponosno srbsko mesto.

Povejte mi kaj več o tem.

Kaj jaz vem. To mesto je obstajalo še iz rimskih časov, pa tam se je začel srbski narodno osvobodilni boj proti Turkom, in je nekaj časa potem služilo kot glavno mesto Srbije. Pa tam čez je tudi tekla Orient Ekspres. No, kot je meni pravil oče, njemu pa njegov ded, moj praded Lukas, je ta imel tam hišo, prav tam ob železnici ker je bila cela družina polna ajzenponarjev. Tako, veliko dvo-nadstropno. To je bila taka stara železniška postaja. Oni so stanovali v enem stanovanju v drugem nadstropju, v drugem pa je živel šef postaje. Spodaj pa je bila čakalnica za potnike, zunaj pa na eni strani železnica na drugi pa vrt ograjen s tako nizko leseno ograjo, za katero je bilo nasajeno nizko grmičevje. Sej se spomnim, da sem nekje imela tudi fotografijo te postaje, ampak je bila v tistem albumu, ki sem ga dala bratu, on pa ne vem kam je to potem spravil. Razen tega pa o pradedu in njegovih ne vem prav veliko. On je namreč umrl med drugo svetovno vojno, je staknil rano na kolenu in je prišlo do zastrupitve. Edino to kar je še o njem pravil oče je to, da sta s prababico enkrat prispela na obisk k njegovim tam

nekje pred vojno, takrat enkrat preden je oče začel hodit v osnovno šolo. Je pravil, da je bil zelo strog. Pa, da je imel zelo rad pikantno hrano. Spomnim, se, da je oče vedno kadar smo doma za kosilo jedli kaj bolj začinjenega pripomnil, kako rad je Lukas jedel feferone.

Morda veste kaj se je potem zgodilo s to hišo?

Ja, moj ded je bil samo eden od petih otrok, kako jim je že bilo ime, Mile, Stojan, Drago, pa še ena hčerka je bila, Dragica. No moj ded je bil najmlajši, tako da je po smrti staršev hiša prešla v roke najstarejšemu Miletu, ki je bil prav tako kot ostali bratje železničar. Ded je do takrat že tako ali tako prišel živeti v Slovenijo, kjer se je poročil z mojo babico, in si tukaj ustvaril družino, z drugimi sorodniki pa potem ni imel več veliko stika. Moj oče pa še manj s svojimi bratranci in sestričnimi, tako da meni ni ostalo nič več kot samo te fotografije in pa tisto nekaj zgodb, ki so mi jih povedali o njih. Tako da vem samo to, da so ti ljudje obstajali, in približno kje in kako so živeli za tistega časa, kaj se je pa potem dogajalo naprej pa ne vem. Sploh pa ne kaj je bilo s hišo, me ne bi čudilo, če je bila med vojno uničena.

Mi lahko razložite ta vaš občutek?

Pač, ker je minilo že tako veliko časa. Pa glede na to, da je bila hiša že stara, sklepam, da jo je najbrž doletela podobna usoda, kot je tisto od mamine družine v Ljubljani, o kateri sva govorila prej. Pa še po tistem malem, kar je povedal ded, so se stvari tam dol sploh med obema vojnama razvijale prav po filmsko. Same vojne, plazovi, poplave in druge katastrofe. Vem, da dokler je bil Miro še živ, je vsakič, ko se je spomnil na svoj rodni kraj potarnal, da po vseh teh letih niti enkrat ni šel pogledat kako stojijo stvari.

Ali potemtakem do tega kraja čutite kakšno navezanost.

Jaz sicer kakšne posebne osebne navezanosti s tem krajem ne čutim, ker sem rojena v Ljubljani, in sem Niš in druge kraje v katerih so živeli sorodniki od deda podoživela samo skozi zgodbe. Vsekakor pa čutim, da je zgodovina moje družine prepletena s tem krajem, tako da bi rekla, da ja, vidim določeno povezavo.

Sta vam vaš oče ali ded o tem kraju povedala še kakšno zgodbo?

Ja eno pa vem. Vem da je ded enkrat šel obiskat svoje starše v Niš. Ko je imela njegova mati rojstni dan. Moja babica mu je spekla torto in to je s seboj odnesel na vlak. Bilo je pa to enkrat pozimi, takrat, ko je bil ravno najhujši mraz in tako močni snežni naleti, da je tisti vlak sredi poti obtičal na progi. Potem pa so vsi potniki skupaj s tisto torto zmrzoval na vlaku,

dokler jih niso prišli rešit. Bilo je tako zelo hladno, da je deda dobil ozeblino, in je potem prišel domov z gnilimi prsti, potem pa je moral ne vem kako dolgo hoditi k zdravniku, da so mu jih rešili. Drugače pa to ni edina nesreča, ki jo je imel dokler je še živel tam. Je imel kar smolo sploh s slabim vremenom. Ob neki drugi priložnosti je prišlo do hudih nalivov in poplavl, tako da je bila cela proga pod vodo. Moj ded Miro, pa je ravno takrat na nočni izmeni za nadzor proge, in ker je obstajalo tveganje, da bi voda nanek hlobo, kako drugače poškodovala progo in povzročila še kakšno hujšo nesrečo, je šel s trzino pogledat, če je vse v redu. In je spet obtičal sredi proge, tokrat sam, sredi noči. Pa še laterna mu je nehala svetiti. In je tako moral do jutra počakati kar tam v vodi, preden se dovolj zjasnilo, da je lahko spet našel pot domov. Je imel res srečo, da se mu ni pripetilo še kaj hujšega, in, da ni zaradi tega pripetljaja potem še kaj zbolel.

Vam morda ob tej fotografiji na misel pride še kakšna zgodba?

Ne, to bo kar vse, kar vem o njej.

No potem pa si pogledjva še vaš zadnji izbor. Kaj pa mi lahko poveste o tem?

No to pa je moja mama Verica, kot otrok, takrat je bila stara 6 let. Ta zraven nje pa je njen bratranec mislim, da je to Veljko, ker je na tej sliki približno enake starosti kot mama. Je pa imel Veljko je še enega brata Boža, samo on je bil starejši, tako da to ne more biti on. Ja saj sta podpisana, Verica in Veljko, čeprav to ni njun podpis, ker takrat še nista znala pisati, ju je podpisala teta Angela. Kot vidite je narejena kot razglednica, in kot taka je bila kmalu po njenem nastanku tudi poslana sorodnikom v Hrvaško, tako da je mama, ko nam je bila pred časom vrnjena skorajda ni prepoznala. To fotografijo smo dobili nazaj, ko je umrla prateta Evica s Hrvaške. Mama mi je povedala, da je bila izvorno posneta poleti ko sta jo njena starša, Franc in Marija, poslala na počitnice k Marijini sestri teti Angeli v Cirkvenico. 1. februarja 1936, pa je bila kot razglednica poslana še Evici, da so se med sabo malo pohvalili kakšne otroke imajo. Kaj bi še rekla, to je bilo posneto za hišo, ki sicer ni bila od strica in tete, je bila sicer v državni lasti, ampak ona dva sta imela v njej kot šolnika službeno stanovanje.

To podoba pa ste torej pridobili od vaše matere?

Ja. No v bistvu je dokler je bil še živ, večinoma albume in druge zbirke s spomini tako zase kot tudi za mamo urejal oče. Ceneta so bolj zanimale te stvari, mame pa kot sem že povedala ne, zato zdaj jaz skrbim za to kar je še ostalo.

Mi lahko poveste še kaj več o nastanku te razglednice?

Posnel jo je najbrž mamin stric, tudi njemu je bilo ime Veljko, je sin dobil ime kar po očetu kot je bilo včasih navada. Zakaj so se šli slikat pa a ne vem. Najbrž je že obstajal kakšen dober razlog. Pravzaprav mi mama nikoli ni povedala, za kakšno priložnost je bila posneta ta slika. Mislim, da glede na starost niti sama več ne ve. Verjetno za spomin na čas, ki ga je preživela tam. Kot otrok je bila moja mama skoraj ista kot jaz. Drobna, neješča in kar naprej bolna. Njena mati jo je zato, ker je pač mislila, da bo njena hčerka, če bo spremenila okolje, kaj bolj jedla in napredovala, kar naprej tudi po več mesecev pošiljala k dedku in babici v Ljubljano, pa k teti v Cirkvenico, pa tako naprej. Je imela veliko bolj razgibano otroštvo kot jaz. Ne vem pa zakaj sta starša naokoli tako inventivno pošiljala samo njo, in ne tudi njene sestre. No, vsekakor jo je to izoblikovalo kot osebnost, sploh pa ta čas, ki ga je preživela v Cirkvenici, ki ga ponazarja ta fotografija. Tako da čeprav se nikoli ni posebej ukvarjala s spomini, je ta fotografija nekako izjema. Kadar pride naokoli, se ob tem vedno razgovori o tujini. Najbrž, ker nimamo veliko podobnih slik, kot je ta. Ta potovanja so ji dala določeno razgledanost, ampak domov pa se je vedno vračala še bolj bolna. Zanimivo, da njena mama nikoli ni komplicirala in se bala, da bi se ji kaj zgodilo. To ji je zamerila in zato nas potem, ko je odrasla, se poročila in imela otroke, nikoli ni pustila nikamor, niti v šolo v naravi ne. Še najbolj hecno je bilo, ko je babica vsakič, ko smo bili z mamo in očetom na obisku, rekla: »Daj pusti ti ta malo kle dva dni, da jo bom jaz zredila,« mama je pa odrezala: »Ni govora, bo s pokvarjenim želodcem dam prišla« (smeh) Pa potem je nekaj takih zgodbic, s katerimi nas je kot otroke svarila ampak s tem vas ne bom utrujala.

Saj imava čas, vi kar povejte?

Ja no, začelo so se vedno lepo, potem se je pa vedno zgodila kakšna smola. Na primer kako je bilo, ko je prvič prišla na morje, mislim da prav sem v Crikvenico. Ja no, tako je bilo, ko se je pripeljala je bilo vse fino, tisti slan morski zrak, plaža, pa modrina neba in morja, ampak najprej je med kopanjem stopila na morskega ježka, potem je med hojo po plaži spotaknila in si skoraj zvila gleženj, ko je bilo že vsega konec, pa je njena mama ugotovila še to, da so jo opikali klopi. To je bil zadnji dan njenega bivanja pri teti in stricu, in ko je čakala, s teto, in bratrancem prevoz, da bodo šli domov, k staršem, so tam sedeli za mizo, pa so jo ne da bi ona vedla med tem časom vso, opikali klopi, tako da jih je babica potem mogla ven pulit s pinceto, in v bencin namočeno vato. Edino sreča pri vsem skupaj je bila to, da takrat te insekti še niso bili kaj več, kot nevšečnost. Ne tako kot danes, ko se razširjene vse te bolezni. Se je pa zato tam vsaj naučila plavat.

Ob kakšni priložnosti vam je vaša mati zaupala to zgodbo?

Ko je bila majhna in smo šli skupaj na morje, jo je zelo skrbelo, da se ne bi pripetilo kaj podobnega. Zato je na vsakem koraku gledala, bolj name kot na brata. Pa je vsako priložnost izkoristila, da je povedala kaj vse se lahko zgodi, pa kakšno smolo je imela sama. Šli smo pa v Fieso, zelo rada sem daleč plavala, tudi sposobna sem bila preplavati tudi do sto metrov od obale, do tam, kjer je že obala zaščitena z mrežo in bojami. No in ker sem si jaz več upala kakor moj brat, ki se je bolj bal vode, sem se pač odločila, da bom plavala moja mati pa je stala je ob obali in tam vpila, da moram nazaj, kopalci pa so jo gledali, kaj je, ona je pa rekla »Ja veste tam dol moja hčerka plava, pa noče nazaj pridet«. Pol so mi pa mahali, dokler nisem pršla nazaj. Še bolj jo je pa bilo strah, da ne bom slučajno šla v tista jezera, ki so tam. Pa saj ne bi šla, ker je bilo polno trsja in komarjev. Čeprav se spomnim, da so ljudje hodili tja notri kar z blazinami, čeprav je bilo zaščiteno in označeno s tablo, da se ne sem. Edino, kar me je tam pritegnilo so bile račke, ki so se tudi pustile hraniti, in so pojedle praktično karkoli si jim vrgel. To sta tista dva umetna jezera, večje pa manjše, ki sta nastala, ko so kopali glino za opekarno. To se je še moj oče spomnil, kje je stala, preden so jo porušili. No potem pa sta nas strašila s takšnimi zgodbicami, da so v njih piranje, pa, da se v večjem, to je tistem, ki ima na dnu skopan predor do morja rad naredi vrtinec. Ne vem, koliko od tega je bilo res, ampak v tisto jezero je že marsikaj izginilo, glede piranj pa tudi ni bilo vse čisto za lase privlečeno.

Kako to mislite?

Namreč mi smo imeli doma tudi akvarij, v katerem je imel oče gupije, pa some, ki so čistili dno. No in, ko smo bili skoraj vsako leto tam v Fiesi, pa je v tem manjšem, sladkovodnem opazil neke ribice, ki so bile podobne našim, se mu je porodila ideja, da jih ujame s kozarcem, da bodo delale družbo našim. In jih tudi je, enih pet mladih, s takim velikim za vlaganje kumaric ali pa paprik. Pa saj ni bil edini, sem videla kako so tudi drugi ljudje tam na skrivaj lovili, sploh tiste podivjane zlate ribice, ki zrastejo tudi čez trideset centimetrov. No, samo oče ni ujel zlatih ribic, niti gupijev ali somov kot si je zadal, ampak nekaj drugega. Kaj, pa je videl šele, ko jih je prinesel domov in jih spustil v akvarij, ker takrat pa so pokazale čekane, in se kot formula ena zapodile za ostalimi ribicami. Tako divje so napadle, da se je voda v akvariju kar zapenila, in pred njegovimi očmi so vse požrle. Oče jih je še eno leto redil s črvi, potem pa ko vse bolj rasle pa že kar z belim mesom, vse dokler nismo spet šli na morje. Še isti dan, ko smo prišli v Fieso jih je spustil nazaj v jezero, akvarij pa vrgel na smeti.

Če se vrneva v Crikvenico, na kraj tega posnetka, kaj mi lahko poveste o tem?

To je obmorsko mesto na Hrvaškem primorju. Pač tako turistično mesto ob obali. Znano po svojem gradu in zdravilišču. Sploh to graščino si je mama najbolj zapomnila, ker so jo šli enkrat skupaj pogledat. Te se še jaz spomnim, ker sem tudi sama kot otrok obiskala Crikvenico. Mama mi je drugače ni toliko govorila o samem mestu, ampak bolj o tistem okolju, v katerem je živela, v tistem času. Sploh o hiši od tete Angele in strica Vlejkota. Mama, mi je povedala, kako dobro so živeli, cela družina je bila visoko izobražena, imeli so denar in vsi naokoli so jih spoštovali. Ah, ja to so bili drugi časi, takrat je biti učitelj še nekaj pomenilo. Res, da so imeli pamet podarjeno že v zibelko, a kar so v življenju pridobili so pridelali s skromnostjo in pridnostjo, in tak je bil tudi njihov dom. Tla iz lesenih dil in izrezljano bukovo pohištvo ampak vse čisto kot iz škatlice.

Povejte mi, kaj vam je o tem kraju še povedala vaša mati?

Imeli so lepo, čisto. Hiša je bila dvo-nastopna, pred in za njo pa je bil vrt, v bistvu bolj zelenica, kot se vidi tudi na tej fotografiji. Ker so bili mlada družina, prateta Angela je bila malo starejša od moje prababice, so imeli tudi vse novo. Pa še učitelji na osnovni šoli so bili, in tako čislana generacija, takoj za pravnikom, zdravnikom in duhovnikom. Njihov sin Veljko je kasneje tudi sam končal fakulteto in postal gradbeni inženir, tako da niso bili revni. Veljko se je potem zelo bogato oženil z Dalmatinko in zdaj živi v Splitu, na Makarski Rivieri pa ima vilo, ki jo oddaja turistom. To je to, to je vse kar vem.

Kakšno pa je vaše mnenje o času, v katerem je nastala ta podoba?

Saj, se da je mogoče, že iz tega kar sem povedala razbrati, kašno je moje mnenje. Bolj, ko greš nazaj v preteklost boljše je bilo, sedaj je pa slabo, pa še slabše se nam obeta.

Glede na to, da ste tudi sami obiskali kraj na razglednici, bi lahko primerjali svojo izkušnjo le tega z mamino, ali zaznavate kakšne podobnosti ali razlike?

Ja, spremenilo se je, kot se je tudi vse. Pač bolj je postalo pozidano, pa več hotelov je bilo postavljenih v okolici. Samo najini izkušnji sta bili zelo drugačni, ker ona je stanovala pri sorodnikih jaz pa sem pa tam samo letovala z mojo družino v hotelu.

Vam je vaša mati o tem povedala še kakšno zgodbo?

Ne, ker se jih ni spomnila, je bila premajhna, da bi si vse zapomnila. A tudi če si je, se ona če jo kaj preveč sprašujem rada naredi neumno pa reče, da ne ve. (smeh)

Kaj pa vam? Se vam ob tem primeru poraja še kakšen spomin na ta kraj?

Meni so najbolj ostale v spominu ruševine, ki so tam. Sta me starša peljala gledat in jaz, ki sem rada raziskovala, sem se šla kar vzpenjat po njih, mama je bila zelo jezna, brat se ni upal za mano, očetu pa se je zdelo zabavno in me je tudi fotografiral. Šla sem ob strani, tam kjer so bile neke kamnite napol podrte stopnice, prek katerih sem se vzpela na zid. Pač ljudje so se slikali tam gor, tisti, ki so si to upali. Moj oče je že bil tako ali tako bolj tak za oslarije. In ko je bil moj sin še majhen, je tudi njemu med mirkanjem pomagal, da je splezal na drevo. Nikol se nič ni bal, in je vse hotel poskusit.

13 Se vam ob tej podobi vzbuja še kakšen občutek?

Ne, prav res ne vem.

Priloga B: Transkript intervjuja - Stan, 82 let

Povejte mi kaj o vaši prvi izbrani fotografiji?

Te podobe nisem videl že 58 let, vse odkar sem jo poslal mami. Posneta je bila aprila leta 1959 v okolici mesta Dover kot enega izmed pristanišč britanskega imperija. Na njen sem jaz, poleg mene pa eden izmed mojih prijateljev s katerima smo tedaj na parniku iz Calaisa pripluli v to pristaniško mesto. Jože in Peter jima je bilo ime. Ta obala pa je bila ena izmed zadnjih postojank na naši poti, ki se je začela leto poprej v Ljubljani. Zato je zgodba te fotografije, moja zgodba, zgodba o poti, ki me je vodila od mojega rojstnega mesta, čez hribe in doline tujih dežel in še naprej čez oceane, vse do Avstralije, kjer živim še danes. Zakaj sem zapustil deželo, ki tako okusno in neprisiljeno prijetno družijo s koristnim? Kako jasno mi odgovarja neki mislec, »Put thousands together. Less bad, But the cage less gay«, stlačite tisoče ljudi v isti prostor, morda jim bo bolje, kletka pa bo še bolj žalostna. A če mi dovoliš, bi svojo pripoved začel 25 let poprej, z dogodki, ki so vodili, do nastanka te fotografije.

Vi kar svobodno povejte.

Moja zgodba se začne leta 1933, v skromni delavski družini iz Ljubljane. Moj oče Vincent je bil predzadnji otrok nekoč dobro stoječe slovenske družine, katero usoda je v stoletju ki je vodilo do mojega rojstva, postala vse bolj negotova. Podobnega ozadja pa je bila tudi moja mati Marija, katere družina je bila avstrijskega porekla. Rodil sem se jima nekega muhastega marčevskega jutra, leto dni za mojim starejšim bratom Vincentom in ta ne obetavni začetek je dodobra zaznamoval prvo četrletje moje življenjske poti. Ko sem namreč tako dan za dnem

opazoval, kako se je oče zgaran vračal z nizko plačanega dela za tekočim trakom v Ljubljanski Tobačni tovarni in kako je moja mati, da bi nam olajšala življenje kot kuharica v splošni bolnici jemala obroke na dovolilnico, sem namreč imel privilegij, priučiti se splošne življenjske resnice, da za uspeh ni dovolj le trdo in pošteno delo, temveč tudi nekaj sreče in pa predvsem pogum, da si vzameš tisto, kar ti pripada. In sem si, začeni z izobrazbo. Po končani Bežigradski gimnaziji, sem se vpisal na Fakulteto za strojništvo Univerze v Ljubljani. Bil sem priden študent, in ker mi študij ni delal pretiranih težav, sem si prosti čas zapolnil z barvito paleto ob študijskih dejavnosti, od amaterske fotografije, priprave prispevkov za časopis Slovenki poročevalec, pa do urjenja v borilnih veščinah. Zdelo se je torej, da bo moje življenje povsem običajno, na kar je se je zgodilo nepredvidljivo. Nekega pomladnega večera leta 1958, ko sem se vračal iz knjižnice, kjer sem ravno zbral gradivo za moje diplomsko delo, je moja pot pokrižal črn avtomobil iz katera sta stopila dva moška. Pod prisilo sem se z njima odpeljal na Beethovnovu ulico, kjer je imela zapore Služba državne varnosti. Tam v majhni 20 m² sobici, mi je bilo razloženo da vedo, da sem tik pred diplomo, da se mi naslednji mesec ženi brat, in da odpotujem dan po njegovi poroki v Nemčijo na tekmovanje iz juda. In mi povedali, da lahko poskrbijo, da bo vse to potekalo brez nezgod, a le če z njimi pristanem na sodelovanje. Pošteno delo so rekli, za pošteno plačilo, ter me za slučaj, da ne pristanem še malo nalomili, kar sem jim pošteno vrnil. Pa sem pristal, podpisal pogodbo s hudičem, a svoje duše nisem prodal, kajti že zjutraj ko so me spustili domov sem materi povedal vse. In tako dan po bratovi poroki skupaj s prijateljskima Jožetom in Petrom odšel v Nemčijo, v Nürnberg, a ne na tekmovanje, temveč na delo. In tako se je začelo.

Po čemu vam je najbolj ostal v spominu čas, ki ste ga preživeli v Nemčiji?

Po prvih dnevih po emigraciji, kajti ti so bili najtežji. V Nürnbergu smo bili nastanjeni v taborišču za politične begunce Valka. Tam so me seznanili s pogoji, ki smo jih morali izpolniti, preden so pristojne oblasti uslišale mojo prošnjo za politični azil, in med njimi je bil eden najtežjih gotovo 100 % striktno Interpol zaslišanje, in overovljene mojih izpovedi in vzrokov za prebeg. Šele nato so me sprejeli kot primerno osebo. Od tisočih prijavljencev sem bil jaz eden od sedeminosemdesetih srečnežev, ki so začeli novo življenje in trpljenje v tujini. Mnogo sem zaslužil v tistem letu v Nemčiji, morda nad 30.000 DEM. Bil sem dober delavec, pridobil sem si simpatije raznih organizacij in nenadoma, preko noči me je obdal val radosti ob novici, da lahko odpotujem v Avstralijo, v deželo mojih sanj. Spomnim se, ko sem še zadnjikrat objel prekrasno panoramo Bavarske z njenim nizkim hribovitim reliefom, prepletenim z gozdnimi nasadi in rečicami, ki se vijugajo mimo nešteti vasi v nedogled. In

zaklical »Adios!« taborišču Valka z vsemi temnimi in svetlimi spomini. Nikdar več se ne ozrem nazaj, kjer se človek tako hitro izgubi. Kot na primer Peter, kako ga je polomil, da ni šel do konca z nami. Po dveh urah prijetne vožnje z udobnim avtobusom, sem prispel v nadmilijonsko industrijsko in gospodarsko trgovsko središče osrednje Nemčije, München, ki so ga ravno pričele poudarjati neonske in helijske reklamne razsvetljave. Hotel Metropol je zapolnil vsa pričakovanja, eleganca, prijetnost, udobnost, komfort v največjem slogu na vsakem koraku. Krasna sobica, z ugodnim razgledom na München, radio, kopalnica, moderna oprema in še nešteto drugih malenkosti, me je razveseljevalo do nebes.

Razložite to vaše občutenje?

Nisem entusiazist, ker dejanja ustvarjajo moja čustva. A zakaj ti potem govorim, da me je to tako prevzelo? Zato ker sem si doma v Ljubljani, sobo delil s starejšim bratom, in to majhno, ne tako razkošno opremljeno. Tudi pred vojno, ko smo še živeli v stari vili v Mostah, ki je bila do konca 2. svetovne vojne v lasti moje družine, sem si mogel deliti, saj sta imela starša le en del hiše, drugega pa je imela teta. Po vojni, pa smo bili vsi skupaj izseljeni in preselili smo se v majhno. dvosobno stanovanje na Bavdkovi. V katerem pa nismo imeli niti kopalnice, samo skupno stranišče, in smo se posledično morali hodili kopati in umivati v mestno kopališče, na Malo ulico.

Bi lahko primerjali svoje življenje pred in po odhodu v tujino?

Življenje, ki sem ga nekoč živel v Ljubljani je bilo rutinsko, utesnjeno. Zadnjih nekaj mesecev pred odhodom sem se počutil kot da se utapljam. Odhod je bila edina smiselna opcija, ki sem jo lahko izbral, in rezultati moje odločitve so bili presenetljivi. Prvič v življenju sem lahko zadihal, si iz domačih logov utiral pot po zemeljski obli in pri tem doživel resnično čudovite stvari. Zdelo se mi je kot sem ustvarjen za to, za ta moderni in hitri način življenja.

Mi lahko to vašo misel še malce obrazložite?

V Jugoslaviji je bilo življenje varno. Dan za dnem so se ljudem vrstila enaka opravila, v enakem zaporedju. Zjutraj zajtrk, potem sta starša odšla na delo, jaz in brat pa na predavanja, temu je sledilo kosilo, pa kava ob štirih popoldan v Zvezdi, in nato še druge dejavnosti, opravila na domu, večerja, in naslednji dan znova. Človek bi ob tem pričakoval kakšne opazne spremembe, vsaj na nivoju naših življenj, če že ne družbe kot celote, a o teh ni bilo ne duha ne sluha. Le čas je vztrajno tekkel dalje, medtem, ko se je svobodni duh slehernika predajal narkotični omami praznih obljub in neštetokrat prežvečenih političnih parol. Res

življenje tedaj je bilo varno, a le če si natančno odmerjeno skakal pod taktirko tedanjega družbenega reda. In je tako za marsikoga, tudi zame kaj hitro postalo zelo nevarno.

No sedaj, ko ste nekoliko razkrili ozadje dogodkov, ki so vodili do nastanka te fotografije, pa mi povejte, česa se še spomnite o kraju kjer je bila postaneta?

Vsekakor, lepo po vrsti. Drugega dne sem se s taksijem odpeljal, na sedež avstralske vlade, kjer sem prešel vse faze modernega zdravniškega pregleda, nato je sledil, dokončni interwieu, o vsem kar je zanimalo, predstavnike moje nove domovine. Bil sem brez črnih lis, iz preteklosti in uspel sem. Toda mnogo jih je bilo, ki so odpadli, kot nepotrebni. Bil sem eden od stotine, ki se je uspela, v zadnjih letih prebiti v Avstralijo. Vidiš, z Jugoslavija Express sem se odpeljal preko Bona, Stutgarta, Liegeja do Bruxellesa, kjer je bila zadnja postaja evropskega kopnenega kontinenta Ostende. Od tod sem krenil do Calaisa in z malim parnikom v najbližjo luko britanskega imperija Dover. Potem pa z avtobusom v London, kjer so se v okrajih ravno začeli razcveteti pedantno urjeni sadovnjaki. Iz ene izmed mnogih luk Temze, Tilburyja nas je mali brodič zapeljal do prekooceanskega parnika Orion. In še istega dne smo izpluli in tega trenutka sem se zavedel, da postajam svetovni človek, človek brez čustev. In ta prelom v mojem življenju označuje ta fotografija. V Doverju se nismo dolgo zadržali, le toliko, da smo se poslovili in odšli vsak svojo pot.

Kaj mi lahko poveste o tem kraju?

Dover je staro pristaniško mesto ob angleški obali. Skupaj s Calaisem tvori najbližji točki za prečkanje Rokavskega preliva. Najbolj mi je v spominu ostalo predvsem po svojih belih skalnatih pečinah, in pa po gradu Dover. Po tistih sledovih zgodovine torej, ki niso bili izbrisani v bombnih napadih druge svetovne vojne. Podobno mi je tudi Calais ostal v spominu po svoji srednjeveški cerkvi Église Notre-Dame. Vendar pa si ne upam trditi, da sem izkusil pravi karakter obeh mest, saj je bilo moje težko pričakovano doživetje le teh, hitro končano, in sem še isti dan, ko sem ju prečkal, in ki ga ovekovečuje ta fotografija, nadaljeval pot naprej v London. Kdo bi si mislil, da bom na stara leta spet zrl v te morske daljave in se spominjal.

Torej, sklepam da tega ne počnete pogosto?

Ne razumi me narobe, saj sem z družino že kdaj kakšno rekel o fotografijah, ampak ne tako podrobno. Pa drugače je če to poveš v svojem materinem jeziku, kot pa v angleščini, kajti svojih otrok slovensko nisem učil.

Mi lahko torej opišite tiste kraje, ki so se vam najbolj vtisnili v spomin.

Najbolj sta mi ostala v spominu prav London in Pariz, čeprav lahko trdim, da je vsak kraj, ki sem ga prečkal na svoji poti, imel svoj značaj. Spomnim se, kako me je preko gorate Avstrije pot vodila najprej v bogato Švico in Belgijo. Romantično a siromašno deželo Azorov, v področje svobodne ljubezni Francijo, od tod pa v okrilje zlatorumenega in črnega okusnega piva, v senci prekrasnih žena in petstotih večjih mest okusno urejene Nemčije. Sledila je Holandija, z vetrnimi mlini, lesenimi coklami in živopisno opremljenimi prebivalkami, in na koncu še preskok in srečanje z Big Benom v Londonu. A iz te mešanice vtisov, mi še danes najbolj izstopa diskrepanca med Londonom in Parizom.

Povejte mi kaj več o tem?

Bilo mi je nepojmljivo, kako sta si lahko ti dve metropoli, ta dva stebra evropske civilizacije tako različna in obenem tako podobna. Pariz kot sem ga doživel jaz, je bil urejeni kaos. Romantična duša pozno rimske, gotske in baročne arhitekture ukleščena v sveto geometrijo natančno odmerjenih modernih ulic, avenij in boulevardov. Podobno je tudi London posejan tako s staro- kot tudi z novogradnjami, vendar pa te v nasprotju s Parizom ne sledijo neki enoviti viziji, temveč prej kaotičnemu redu nujnosti.

Vam morda ob tej fotografiji na misel pride še kakšna zgodba?

Not at all. To je zaključek tega dela moje zgodbe.

Potem pa pojdiva na naslednji primer. Kaj mi lahko poveste o razglednici?

Ta je moje delo. Osnoval sem jo iz enega od posnetkov, ki sem jih naredil, po tem ko sem s parnikom RMS Orion prispel v Avstralijo. A bila je edina, ki sem jo kot razglednico tudi uporabil in poslal svojemu bratu v staro domovino. Zakaj sem se odločil, da svoji družini pošljem prav to podobo in ne katere druge? Zato, ker je posebna. Nastala je namreč ob mojem prvem srečanju z Avstralijo. Bil sem daleč od domovine, a nisem še bil povsem na varnem in kakršnakoli neprevidnost, bi me lahko drago stala. Zato sem tudi napisal tako malo in v angleškem jeziku. Dovolil sem si, da moje delo pove več kot moje besede. Res bi lahko uporabil katero drugo podobo za to, da bratu, staršema in drugim izpovem iskrene pozdrave ob zaključku starega leta, a le ta podoba, zaznamovana z motivom galeba v prostem letu, mi je lahko služila, da sem jim ob tem sporočil, da je z menoj vse v redu. Da sem svoboden.

Opišite mi okoliščine nastanka te razglednice?

Nastala je 11. maja leta 1959. Še danes se živo spominjam, ko sem prispel v prvo mesto moje nove domovine, luko Freemantle, blizu Perth. Bilo je kot v snu, pozdravljalo me je na tisoče galebov, ki so oživljali čisto in mirno okolico, posejano z nešteti lepimi lesenimi hišicami in vilami svojevrstne toda prijetne izvedbe. Tropsko drevje, ugodna klima, vsega mnogo in povsod. Kot bi se po dolgi nočni mori, končno prebudil v novo življenje. A to ni bil konec mojega potovanja, le še eden izmed poslednjih postankov. Sedaj ko je od tega prelomnega trenutka v mojem življenju minilo že več kot pol stoletja vem, da so bili ti prvi občutki naivni, saj je bilo to izobilje prišleku, kot sem bil sam, le kruta skušnjava, vseprisotna, a povsem izven dosega. Vsaj prvih nekaj let. To je bil konec ene poti, in obenem začetek druge, kaj vse sem že videl na njej, pa ti bom povedal sedaj.

Vi kar povejte, kar se vam je ohranilo v spominu?

Ko sem se 17. aprila 1959 v Londonu vkrcal na prekooceanski parnik RMS Orion, si nisem mogel niti predstavljati, kakšno potovanje me čaka. Še isti dan ko smo izpluli sem takoj dobil neizprosno morsko bolezen, in jo tudi hipoma izgubil, Orion je bil okusno urejen luksuzni parnik, z vsem, kar potrebuje prvo-klasni moderni človek, na potovanju, na najurnejših zadevah. Filmski program, ples, bazen za plavanje, veliko knjižico, športne prostore za fitnes, restavracije, nočne lokale, in izvrstno francosko kuhinjo. Za vsak obrok sem lahko izbral med dvajsetimi jedmi in to ni bilo nič čudnega, saj me je stalo potovanje 2000 DEM na dan. Torej ekvivalent ene mesečne plače 12.000 din, leta 1959 v Jugoslaviji. In tako sem kar naenkrat plul po Atlantiku, ob deželi toreadorjev in veliko-okih lepotic, mimo lizbonskih noči, skozi gibraltarska vrata. Tam nas je čakal prvi izmed mnogih postankov na naši poti. Naslednji je bil deževni Neapelj, katerega doživetje, je v meni odzvanjalo kot še zadnji odmev nekega že davno minulega časa, ko sem kot otrok med drugo svetovno vojno v okupirani Ljubljani pod Italijo obiskoval osnovno šolo in se tako priučil italijanskega jezika. Pa smo šli naprej čez sredozemsko morje, kjer sem se kmalu dotaknil črne stvarnosti Afrike. Pred nami so se odpirali Alger in Tunis, na drugi strani pa so se iz daljave poslavljali zadnji odlomki Evrope Korzika, Sicilija in Kreta. Orion pa je plul mimo, ponosno kakor ptica. Kot galeb, ki sem ga med potjo ujel v to razglednico. In smo pripluli mimo Aleksandrije in delte Nila, naravnost v Port Said, kjer nas je čakal naslednji izmed mnogih postankov na naši poti.

Opišite mi svoje občutke ob srečanju s temi kraji?

Bilo je resnično neverjetno. Občutki, ki so me prevevali, so bili enostavno neopisljivi. Port Said je dobesedno vrel z življenjem. Ob mogočnem krovu Oriona, so se je gnetlo nešteto

drobnih tovornih ladij, do roba naloženih z eksotičnimi dobrinami. Naslednji postanek nas je čakal na južnem koncu Sueškega prekopa. Suez je bilo prekrasno prostrano obalno mesto, zgrajeno v slogu Orienta. Ponujalo je tako lep razgled, da je poživilo celotno območje Sinajskega polotoka. In tako naredilo samo potovanje še zanimivejše. Ko smo zapluli ob Sinaju v Rdeče morje sem začel razločevati razlike med Afriko in Azijo. Na azijski strani, so Arabiji gospodarile samo peščene stepe, dočim so bila rodovitna podonočja Egipta simetrično presekana s kanali. Povsod pa hišice zgrajene iz blata in kamenja, kamele in Arabci v belih burnusih, metem ko je nad njimi in nami gospodarila žareča sončna krogla, ki je dvigala živo srebro, tudi do 95 °F. A nisem imel časa urediti svojih misli, saj nas je pot že vodila naprej, skozi Bab el Mandeb, do našega naslednjega postanka v Adenu, kjer je Evropejec prava redkost, in so nas iz vseh strani obkrožali Arabci, kot muhe med, ter moledovali za bakšiš. Nametal sem jim srebrnih kovancev in priklanjali so se mi, kot apostoli Kristusu. Spomnim se, kako me je ob pogledu na to takratno kolonijo britanskega imperija prevzela globoka žalost. Bil sem razočaran na bednim življenjem sto-tisočev, ki svojo bedo ubijajo z življenjem. In že smo pluli dalje. V okrilju, hadhramautskih in somalijskih gora, smo se preko Adenskega zaliva seznanili s prostranim indijskim oceanom, ki nam je varno posredoval, Colombo na Ceylonu. Nato smo se na longitudi 85°36'A. 5. maja točno ob petnajsti uri, prekopicnili s severne hemisfere preko ekvatorja v južno. 11. maja pa sem si razširil življenjski prostor s prihodom v Freemantle.

Morda do katerega od teh krajev čutite kakšno posebno navezanost?

Ne. Mogoče do tistih, kjer sem doživel kaj lepega in se jih rad spominjam.

Povejte mi kaj več o kraju kjer je nastala ta podoba?

Freemantle je eno najpopolnejših transportnih vozlišč v Avstraliji. Je zgodovinsko pristaniško mesto, v službi avstralske prestolnice Perth, s katero jo povezujejo vezi, skovane v železju. Tako pa predstavlja vhodna vrata v Avstralijo, ki so vsaj do nedavnega bila odprta že za prenekatero izgubljeno dušo. Tam so pred več kot stoletjem in pol Britanci naselili svoje odpisane, tja so po prvi veliki vojni pribežale marsikatero obubožane družine in po drugi tisti, ki so bili kot jaz od tedanjega sistema označeni za nevarne.

In tukaj ste potem posneli to podobo, ki vam je nato služila kot razglednica?

Seveda, saj se vidi. Freemantle ni bil zadnji postanek na moji poti, le prvi stik z mojo novo domovino. Orion je plul naprej skozi veliki Avstralski zaliv, nato pa je obiskal še druga mesta

tega bogatega kontinenta. Adelaide, nato Melbourne in na koncu Sydney, katerega varni pristan se je skrival v senci veličastnega pristaniškega mosta. A čeprav sem v tem času posnel kar nekaj fotografij, sem prepričan, da je ta nastala v Freemantlu. Kot razglednico pa sem jo uporabil šele leta 1961. In tako mi je prvo leto, v najtežjem času, ki sem ga preživel v moji novi domovini služila kot trajen opomnik, na dan ko sem prvokrat uzrl njene obale.

Opišite mi ta čas?

Prvih nekaj mesecev je bilo najbolj negotovih. To je bil moj annus horribilis. In ta razglednica nosi tudi nekaj sledi le tega. Vidiš te drobne vdolbinice na njeni površini. No, tudi, če jih ne, jih pa lahko otipaš. Te so iz tistega časa. Časa negotovosti, ko sem prvič in zadnjič podvomil, ali je bila moja pot prava odločitev. Če me spomin ne vara, sem jih vrisal v času svojega bivanja v Woodunškem begunskem zbirnem taborišču Bonegilla. Ali pa morda malo po tem. Ne vem več, a spominjajo me na temne prostore, v katere me je pot, zanesla poprej in za katere sem mislil, da vanje ne bom vstopil nikdar več.

Pravite, da ste bivali v taborišču Bonegilla. Kaj vam je najbolj ostalo v spominu o tem kraju?

Marsikaj. Po 200 miljah vožnje z vlakom sem prispel 17. maja v zbirno taborišče Bonegilla. Blok 22 c. Tu sem preživel približno mesec dni. Spomnim se, kako tuje in obenem znano mi je bilo vse ob prihodu. Bil je sila nenavaden občutek. Nič ni bilo, kot je bilo, videz domačega in eksotičnega rastja, kriki živali, celo zrak ni bil pravi, a to je postal moj začasni dom in tekom skupinskih opravil na oklici sem se kaj hitro privadil na blackboys, evkaliptuse ter zvonko petje papagajev in kookaburr. A bolj kot flora in favna, celo bolj kot prostori, hrana in jezik, so me čudile podobnosti z domom.

Lahko izpostavite katere izmed teh podobnosti in razlik?

Zgradba je bila odprta, svetla in ves čas je vlekle. Vonj je bil vlažen, kovinski. Razdeljena je bila na compartments. Ko sem prvič ugledal svojega, sem bil presenečen, da me lahko prostor, pregrajen s tako presojnim pregrinjalom, navda s tako globoko utesnjenostjo. Sobica ni dopuščala nikakršne zasebnosti, vsak je ves čas vedel, kaj so delali in govorili drugi, pa čeprav za pregrinjalom niso bili nič več kot brezoblične sence in šepet neznanih in poznanih besed. Kot bi namesto v novi svet zakorakal naravnost v tiste temne prostore, ki sem jih pustil tako daleč za sabo. A ta izkušnja me je kasneje navdihovala tako v mojem osebnem življenju, kot tudi na moji karierni poti, ki me je zanesla od novinarstva do konstruktorja mostov.

Mi lahko poveste še kaj več o tem?

Preprosto sem skušal v vseh svojih življenjskih prizadevanjih zagotoviti, da je bilo prijetno združeno s koristnim.

Kako to mislite?

Razgiban sem bil na mnogih področjih. V nekaj letih v tujini sem si ustvaril kar prijetno življenje, kar se tiče moje rezidence in osebnosti, je moj standard osebnega življenja ostal zelo dober, a to je bilo tudi vse, kar mi je moja služba takrat ponudila. Ne morem reči, da sem nezadovoljen, s tem kar imam, in za kar sem nekoč strmel, a sčasoma so se tudi moje želje množile in sem si želel tudi znova novih modrosti, podvigov, in tu jih je bilo zelo mnogo za tiste, ki brezskrbno strme za cilje.

Se vam je s tega poslednjega dela poti, kaj še posebej ohranilo v spominu?

Most v Sydneyju, kot sem ga uvidel ob mojem prihodu. Bil je veličasten spomenik človeške iznajdljivosti. Ko sem ga prvič zagledal, mi je v spomin priklical neštete ure, ki sem jih preždel ob prebiranju strokovne literature ob študiju storjenega inženiringa na Univerzi v Ljubljani. Rekel sem si: »Jaz lahko to naredim bolje«. In tudi sem, mnogo let za mojim приходom v Avstralijo. Bil sem priden, poprijel sem za vsako delo, najprej kot urednik slovenskega časopisa v Melbournu, kasneje pa sem dobil tudi priložnost, na katero sem čakal. Možnost, da se izkažem v svojem poklicu in za podjetje BHP konstruiram most, za katerega sem kasneje bil tudi nagrajen.

Se vam ob tem primeru poraja še kakšna misel?

Ne, ob tem, mogoče pa ob naslednjem.

Potem pa kar nadaljujva z naslednjim primerom. Kaj mi lahko poveste o tej fotografiji?

Ta fotografija je bila posneta na nedeljo, 1. novembra, 1959, na zboru slovenske narodne skupine ob prazniku vseh svetih v Sunburry, Victoria. Posnel jo je profesionalni fotograf, pri katerem smo tisti, ki smo želeli tudi naročiti kopije. In čas ne bi mogel biti primernejši. Čeprav je bil moj obstoj v novi domovini še nekaj mesecev pred nastankom te podobe dokaj negotov, se mi je namreč prav v času tega srečanja začela nasmihati sreča. In tako je tudi ta fotografija skupaj s pismi, ki sem jih pisal takrat romala čez oceane k moji družini na stari celini. Fotografija je bila posneta šest mesecev po mojemu prihodu v Avstralijo, z njo pa sem

želel staršem olajšati trpljenje, ki sem jim, jih ga povzročil z mojim odhodom. Tako so, če me že niso imeli ob sebi, imeli vsaj vpogled v moje življenje prek mojih pisem in fotografij.

Mi lahko poveste, česa se najbolj spominjate o kraju, kjer je nastala ta fotografija?

Sunburry sem obiskal le nekajkrat, ko sem se, kot je razvidno tudi s te fotografije, kot praporščak udeležil srečanj moje narodne skupine. A najbolj se mi je v spominu ohranil predvsem po temu s soncem obsijanem parku, kjer smo se takrat zbrali. In pa po dobri hrani. Mnogo je bilo znancev, Frank, Marie, pa Joe iz Bleda, ki danes živi v črnem okraju Melbourn. Za okrepčilo smo imeli sadno solato s smetano, icecream in to za več kilogramov, kajti tu ima vsakdo res čudovit apetit, sadje in zelenjavo pa lahko marsikdo pridela kar na vrtu. Tudi sam imam tako kot nekoč pred mano moj stari oče majhen kos zemlje. In tako imam vitamine vedno na doseg roke. V dobri stari Ljubljani, pa sem za nekaj dekagramsko kupico slične mase nekoč plačal dobrih 150 din. Vi pa boste še kar naprej prepevali: »Včasih je lušno blo, zdaj pa ni več tako«. (smeh)

Bi lahko primerjali svoje občutke o krajih, kjer ste živeli nekoč in tem, kje živite danes?

Težko, kajti zame ostajajo neprimerljivi. Moja domovina je Avstralija. Tu živim, delam, tu sem se poročil in si ustvaril družino. A na svoj izvor sem bil vedno ponosen in ga kot vidiš predstavljal z odgovornostjo in dostojanstvom. Vendar pa ju ne morem primerjati, kajti tistega usodnega dne, ko sem zapustil prvo in se odpravil nasproti drugi, sta zame ta dva svetova za vedno postala ločena. Nekoč davno je že od tega, sem sklenil, da se moram seznaniti z zemeljsko oblo, in izraziti svoj talent v stvarnosti, v svobodi. Takrat sem sklenil, da moram uspeti v svojih strmenjih in ciljih. Ali pa propasti z bolečim očitkom strahopetca, ki ga nikdar ne bi mogel izruvat iz zavesti. Prelomil sem z vsemi in odšel v svet, tja kamor spadam, in kjer sem našel tisto, kar sem tako dolgo iskal, zaupanje v samega sebe, v novo življenje. Kako široko so se mi odpirale oči, in kako jasno sedaj vidim vse ob stiku z neizčrpanim bogastvom vsega kar mi nudi svet. Brez šablon, etiket in hinavščine stremuške visoke družbe.

Pa bi vseeno poskusili opisani podobnosti in razliki med slednjima?

No, če že vztrajaš. Danes živim v Launceston, na otoku Tasmanija. Tasmanija je poseben čudovit turističen otok po velikost primerljiv s tretjino zahodne Nemčije. Večji del dežele je neposeljena divjina v kateri še do danes obstajajo kraji, kamor še ni stopila noga belega

človeka. Tu tudi skoraj ni onesnaževanja, in zahodni del države ima najbolj čist zrak na svetu. Že prvikrat ko sem stopil na otok, so presunile podobnosti s Slovenijo. Tako sta si deželi podobni tako po vseh štirih sezonah, saj poleti temperature nihajo med 18 in 32 °C, pozimi pa med -2 do 17 °C. Kot po naravnih lepotah krajev, jezerov, rek in gozdov, polnih neobičajnih divjih živali in posebnega okusnega sadja. Vendar se med seboj tudi močno razlikujeta, saj ima Tasmanija svojo neobičajno topografijo, pa tudi klimo, kulturo, različne industrije in rudarstva, favno in floro. Launceston je poln turističnih privlačnosti in starostne arhitekture, v svetu pa smo popularni po exportiranju odličnega sadja, jabolk, češenj, orehov, in kostanjev in zelenjav, krompirja, čebul in korenja.

Kako zelo se je to okolje spremenilo do danes?

Zdi se mi, da ne prav veliko. Moji prijatelji so se postarali, nekateri so odšli, drugi pa prišli. A sam duh okolja, v katerem živim, je ostal razmeroma nespremenjen. Klima je ugodna, za vrsto kmetijskih in vinogradnih dejavnosti. Tako je na primer launcestonsko pivo najboljše pivo na svetu, zlato medaljo je prejelo. Rdeča, bela in peneča vina pa konkurirajo najboljšim evropskim vinom, dočim trenutno izvažamo tasmansko originalno vodko v Rusijo. Kot sem že omenil pa tudi sam koristim to gostoljubno zemljo, saj imam bogat vrt, in tako ohranjam več-stoletno tradicijo mojih prednikov iz slovenskih dežel, ki mi je bila predana od mojega starega očeta. Nekoč, je tam pod staro Trtnikovo češnjo premišljeval o svojih vnukih, engineers, a šele tu v Avstraliji sem dočakal njegove misli.

Kako to mislite?

Moj stari oče, je imel vrt, njegov oče pa je bil pravi kmet. Ker v času mojega očeta, ni od starega premoženja ostalo skoraj nič, je razumel, da se je moj oče odločil za delo v tovarni, a ko sva odraščala midva z bratom, je bil kar zaskrbljen, da tudi midva ne bova nikoli izkusila pristnega dela z zemljo in radosti ob žetju sadov le tega. A se je motil. Vsako sezono mi vrt obrodi bogat pridelek, imamo obilo kifeljčarja, kot tudi drugih zelenjav. Delo v mojem velikem vrtu je naporno, toda, če se povrnem v preteklost vidim starega očeta Andreja.

Mi lahko poveste še kaj več o tem?

Delo mi vedno prikličo spomine na vrst starega očeta in njegovo ograjeno kurnico, kjer smo dobili vedno zalogo gnojila za uspešno rast vrtnin, pa na staro mambo Marjeto, ki je pripravljala ajdove žgance za nas. To je bila edina hrana, da sem jo sovražil. In ko je trenutno

zapustila kuhinjo, sem napravil male kepe od žgancev in jih, metal skozi okno na tla. (smeh)
Sedaj se mi to zdi zelo smešno, toda izgleda, kakor, da se je vse to zgodilo včeraj.

Vam ob tej podobi na misel pride še kakšna zgodba iz tega časa.

O seveda. Povedal sem ti že, da sem v prvih mesecih po mojem prihodu v mojo novo domovino, poprijel za vsako delo, od uradovanja časopisa, do načrtovanja mostov. Ob tem pa sem bil ves čas na ogledu za alternativnimi viri zaslužka in kot eden najbolj nenavadnih so se izkazale pasje dirke. In tako se je prav v Viktoriji, v deželi, ki je znana po tem, da tam vzrejajo najboljše dirkalne pse začelo moje popotovanje v svet tega lukrativnega posla.

Vi kar povejte.

Vedno sem bil zelo dober opazovalec, in hitro sem si vse zapomnil in tako sem marsikaj izvedel tudi o tem poslu. In ne razumi me narobe, to ni šport, to je čisti posel. Nekega večera, ko se nisem imel kam zateči, me je tako slučajno zaneslo na pasje dirke. Vzdušje ki me je pritegnilo je bilo sledeče. Dirkalna steza, dirkajoči psi, pasma Grey-Hound, stotine razgretih glav, sanjajočih o bogastvu in stavnice, kjer staviš gotove vsote na določenega psa, ki more potem zmagati, da lahko mnogokratno profiliraš. Hitro sem si ustvaril mnenje o tem novem športu kot so ga takrat tu imenovali. In to resnično in brez iluzij, katerim so se predajali mnogi ki so želeli na hitro obogateti, končno pa propadli kot žrtve bistrejših glav.

Kaj vam je najbolj ostalo v spominu?

Organizacija finančnikov, ki pobere levji delež se imenuje »Bookmakers Asociation« v katerem je združeno mnogo oblastnikov stavnice, ki imajo svoje stavnice, razporejene ob dirkališču. Skupina, ki predstavlja eno stavnico, je sestavljena iz treh oseb, običajno osebe X, ki določuje cene psov, v eni tekmi, predvidoma tako, da psu, ki je v najboljši formi dodeli najslabšo ceno. Na posebni deski osebe Y, ki sprejema stavne vsote stavcev, in osebe Z, ki izdaja stavne listke. Sistem lahko primerjaš s poslovalnico državne loterije, kjer skupine stavnice zamenjujejo pulti, ali okenca z uslužbenkami, ki izdajajo loterijske srečke. Lastniki stavnice, nazvani bookmakers so legalno priznana banda, ki posreduje prevladujoč kapital in vpliv nad ostalimi elementi družbe. Njihov finančni vpliv je zelo magnetičen do lastnikov psov, ki so zelo podkupljivi in kaj hitro prodajo svoje duše, namreč pred tekmo onesposobijo odličnega psa, na katerega stavci najbolj stavijo. Na drugi strani pa s posebno mešanico kofeina in kokaina dopingirajo psa, na katerega nihče ne računa, da bo zmagal.

Ste tudi sami poizkusili premagati ta sistem?

Of course. Pa se ni odneslo. Vidiš, tak dopingiran pes ima odlično ceno, na primer za 1 funt, ki ga staviš, dobiš 10 funtov ali več, kajti razmerje je običajno 10 proti 1 ali več. A pri vsej tej umazani igri, ki se vrši v najstrožji tajnosti, napravijo dobiček, le redki. Najprej bookmakers, ki pobirajo denar na psa, favorita, ki seveda izgubi, nato pa lastniki psov, ki so se dali podkupiti in stavijo na dopingiranega psa, publika stavcev, pa običajno potegne pri tem poslu najslabši konec. In tako cvete business. Smo za zbrane bistre glave. Dočim na primer ti lahko kupiš srečko ali stavne listke, celo leto, z zelo malenkostno možnostjo uspeha.

Vam ob tej fotografiji poraja še kakšen spomin?

Ne. Imam pa kratek nasvet. Če te zanima?

Seveda lahko poveste.

Ko sem recimo leta 1990 izvedel, da ste končno odločili za demokratično vlado, po 45 letih sem bil izredno vesel, kajti v tistem letu sem se prvič tudi odločil, da sem obiskal svojo mamo, pa mojega brata, njegove otroke in vnuke. To srečanje je bilo zelo ganljivo. Tujinski časopisi, so bili polni o vsem, kar se je dogajalo pri vas, in končen uspeh je zavisel na zdravi pameti udeležencev. A zapomni si vsak začetek je težak in ker ste se transformirali v demokratično neodvisno republiko Slovenijo, boste morali plačati visoko ceno. Poravnati svoj dolg, ki se je nabral kot rezultat od predolge komunistične dobe vladanja. Kot sem svojega moral poravnati tudi jaz, in žrtvovati mnogo v zasledovanju svojih ciljev.

Priloga C: Transkript intervjuja - Nadja, 83 let

Povejte mi kaj o vaši prvi izbrani fotografiji?

To je četrti bataljon, 21. Slavonske udarne brigade pod vodstvom komandanta Save Kovačevića. Ne vem ob kakšni priložnosti je bila posneta niti, kje točno, in zakaj mi je bila podarjena, ker sem takrat bila še otrok. Piše pa, da je bilo to posneto 2. februarja 1945, torej sem bila jaz takrat stara 12 let. Ne vem, jaz sem na to fotografijo že čisto pozabila, da jo imamo. Šele, ko mi je moja sestra predala mamine stvari, sem jo prvič zagledala.

Kaj pa mi lahko posvete o kraju kjer je bila posneta?

Joj, res ne vem, mislim, Raška, samo ne piše Obrenovac, tako da tega ne vem, mogoče Zabrežje. Takrat smo se veliko selili naokoli, nisem prepričana. Vem pa, da smo skupaj s staršema in sestro nekaj časa živeli pri neki vdovi, medtem kot je moja mama pomagala v

njenem gostišču, ki je stalo čez cesto od njene hiše. Tam notri so se, preden je bilo ozemlje osvobojeno, zbirali Nemci. Saj drugače so bili mirni, ampak pijača naredi svoje, tako da skoraj ni minil dan, da ni kakšen pijan prepeval Lili Marleen. Pa tudi kaj hujšega je bilo.

Kar nadaljujte. Povejte kar vam še pride na misel?

Ja vojna, vojna je huda reč. Spomnim se, kako se je vse začelo. Takrat sem bila stara 8 let. Z mamom, očetom in sestrama, sem živela v okolici Beograda, ne prav v mestu, temveč malo ven, v predmestju. Oče Miloš je bil strojnik, mati Milojka pa gospodinja. Živelimo v manjši enonadstropni hiši, pred hišo je bil vrt ograjen, na katerem smo gojili zelenjavo, imeli pa smo tudi manjšo stajo s kozami, pa goske in kure. To so bili bolj preprosti časi. Mi otroci še vedeli nismo kaj se pripravlja, in imela sem občutek, da tudi odrasli niso občutili, da se bliža nevarnost. Leta 1940 se tako že živo spominjam, kako smo se otroci udeležili praznovanja na Vidov dan 28. junija. Skupaj s sestro Vido, in mlajšo Lojzko smo hodili spredaj z ostalimi dekletimi. Zadaj pa so hodili fantje, opravljeni v bele halje v rokah pa so nosili palice, na katerih so bila z zlatimi sočnimi žarki obdane ikone svetega Vida. Za njimi pa je bil pop in odrasli. In nikomur od nas se ni niti sanjalo, da bomo drugo leto ob takem času, bežali pred bombami. In smo, takrat tistega davnega aprila leta 1941. Še nekaj tednov pred tem, je tedanja vlada podpisala sporazum za pristop k trojnemu paktu, in s tem sprožila stopnjevanje napetosti, ki je vrelišče doseglo prav tedaj. Najprej se je uprlo ljudstvo, zbrano za gesli »Bolje rat nego pakt! Bolje grob nego rob!«, nato je bil izveden državni udar, potem pa je zares počilo. Spomnim se kako so se proti jutru oglasile sirene, kako je oče vdrl v sobo in nam ukazal, da vzamemo kar smo imeli spakirano še nekaj dni prej in gremo. Vzeli smo vse kar ni bilo pritrjeno, obleke, hrano, živali, vse kar je bilo mogoče uporabiti, ali kar je imelo kakšno vrednost. Nad nami so kakor sence švigale velike mehanske pošasti, in brucale ogenj vsepovprek medtem ko je nebo ječalo ob rohnenju njihovih železnih src. Du-du-du-dum, fijuuuu! Je pokalo. Mi pa smo bežali. Ne vem kako dolgo smo potovali, okrog in okrog, med vasmi in predmestji, a nikoli se nismo od Beograda oddaljili tako daleč, da ga ne bi mogli več videti. Na trenutke se mi je zdelo, kot da je oče zmeden in ne ve, kam bi nas odpeljal. Pa smo na koncu le prišli do Zabrežja.

Mi lahko poveste še kaj več o tem kraju?

To je bila manjša vas, jaz se dobro spominjam osrednje ulice, prašnega makedama, ob katerem so bile na obeh straneh postavljene hiše. Starša sta se zatekla k neki vdovi, očetovi znanki, ki je imela kot sem že povedala gostilno, v kateri je kot kuharico zaposlila mojo mater. Oče pa je pomagal pri moških opravilih. Bili smo prišleki, in vsaj sprva so nas na vasi malo postrani

gledali. A nismo bili edini tujci, saj je do takrat že razpadla kraljeva vojska Jugoslavije pa kapitulirala in vse naokrog je kar naenkrat mrgolelo nemških vojakov. Hiša naše gostiteljice je stala na levi strani ceste, čisto na koncu ulice, in kot se spomnim je bila zelo velika. Sicer je bila nizko-gradnja, kot naša stara hiša, a veliko večja od naše. Bila je takšna prava zidana kmečka hiša, z belimi vrati, do katerih sta vodili dve nizki stopnici. Poleg je na eni strani stal manjši hlev, v katerega smo nastanili naše živali na drugi strani pa prizidek s kuhinjo, po katerem se je vzpenjala okrasna vinska trta. Zraven pa je bila še štirna, kamor smo hodile po vodo. Oče in mati sta imela eno sobo, me sestre pa drugo. Na drugi strani ceste pa je bila gostilna, poleg nje pa vaški mesar. Za hišo se je razprostirala velika zelenica, katere skrajna meja je bila ograjena z leseno ograjo, za katero se je v senci dreves bohotalo grmičevje.

Vam ob tej fotografiji na misel pride še kakšna posebna zgodba?

Ja veliko. Spomnim se kako sem vsako jutro s sestrama šla skozi vas, naprej do pašnikov, ob reki Kolubari, kjer smo z drugimi otroci pasle koze. In kako smo vsak večer poslušale petje murnov in žab. Pa polnočnega pijanega prepevanja nemških vojakov, in pa morda najpretesljiveje umora. Nekega dne, ko smo otroci spet šli zjutraj koze past, smo videli, da se okoli mesarjeve hiše dogaja nekaj čudnega, ljudje so bili zmedeni, hiteli so sem ter tja, in se razburjeno pogovarjali. In takrat je prišla mati, nas odpeljala v hišo in nam zabičala, da ne smemo več ven, saj naj bi zjutraj našli mesarja in njegovo ženo, kako sta zaklana ležala v mlaki lastne krvi. Nikoli nisem izvedela, če so kdaj ujeli morilca. Verjetno ga niso, in je bila njuna smrt v kaosu, ki je sledil preprosto pripisana žrtvam vojne. Kajti razmere so se proti koncu vojne še kako zaostrole.

Kako to mislite?

Bila je čista zmeda, saj so čete jugoslovanke narodno osvobodilne vojske, končno začele z osvobajanjem našega ozemlja. Moja mati bi znala povedati kaj več, ker so mene kmalu potem postlali naprej v Bolgarijo, tako da nisem bila dolgo tam. Tisto nekaj kar se spornim in kar mi je povedala mama pa je bilo res kot v filmu, še najbolj ob umiku Nemcev, ko so ti v zrak pognali skladišče municije, ki je stalo na koncu ulice. Joj, kako se je to treslo in grmelo! Kot bi bil konec sveta. Bombe pa rakete so letele sem ter tja, mi smo pa čepeli v hiši.

Ampak nekaj časa pa ste preživeli na tem ozemlju, ko je že bilo osvobojeno. Česa se najbolj spomnite o tem?

Pa saj ni bilo nič drugače, kot prej, otroci smo se igrali naprej in se nismo menili za to ali so bili v vasi beli, rdeči ali koderlajsasti. Hodili smo v šolo, tam ne vem več kje, pa spomnim se, da mi je en mulc nagajal, in me strašil. Pa da sem s sestrama še naprej hodila koze past, tja pod vrbo, ki je stala na zelenici poleg reke. In pa številnih neumnosti, ki smo jih počeli otroci, jaz sem se tako zelo rada hodila sprehajati tja naprej ob Kolobari, kjer so bili pašniki, pa čez železniški most, in me je tako enkrat pošpricala para z lokomotive, ki je šla mimo. Mislim da je vlakovodja to storil namenoma, da bi me prestrašil stran od tirov, ampak ni delovalo. Enkrat drugič, pa sem se, ko sem tako brodila ob reki skoraj utopila, ker sem zabredla v kanal in mi je pod nogami zmanjkalo tal, jaz pa nisem znala plavat. Pa sem brcala pa kričala na pomoč, drugi otroci na obali so se mi pa smejali. Komaj sem pribrcala do obale. Joj, kako sem bila jezna. Še zdaj se spomnim, kako sem vpila nanje, ker mi niso prišli pomagat.

Kakšno pa je vaše mnenje o tem času?

Bili so veseli, a tudi žalostni trenutki. In tudi taki, ki bi jih najraje pozabila. Pa ne gre, so prav ti najbolj trdoživi. No eden takih je bil, ko smo se otroci enkrat igrali za hišo, nakar smo zaslišali neko tuljenje. Pa smo šli pogledat in tam so imeli partizani ujete nemške vojake. Eden je bil še zelo mlad in jih je kar po kolenih prosil za življenje, jaz ga sicer nisem nič razumela, ampak, joj, kako je jokal. »Ne me ubiti, ne me ubiti«. Grozljivo. No, oni so ga pobrali in ga s skupino odvedli naprej. Ne vem, kam so šli, najbrž k reki. Mati mi je nekoč povedala, da so tam nekje izvajali usmrčitve.

Pravite da vam je to povedala vaša mati. Se spomnite kdaj vam je to povedala?

Ja. Oh, joj no. Kako sem bom pa zdaj to spomnila. Čakajte no. Da pomislim. Menda je bilo takrat enkrat, ko smo že živeli v Ljubljani, in je mama zlagala stvari v omaro, pa sem videla to fotografijo in sem se spomnila dogajanja med vojno, pa sem jo vprašala.

Vam je ob tej ali kateri drugi priložnosti povedala še kakšno drugo zgodbo?

Ja, o seveda. Za kakšen praznik ali rojstni dan, je dokler je bila še živa kaj povedala. No ena takih zgodb je bila, ko smo bili še v Zabrežju. No in mama je kot sem že rekla delala kot kuharica v tej gostilni, kjer so se potem zbirali partizani, in je marsikaj slišala. O tem, kako so lovili četnike, nedičevce pa ljotičevce. In ko so kakšnega zajeli, so jim ponudili možnost, prestop ali pa smrt, če so sprejeli, pa so jih poslali na prvo bojno črto. No ena taka zgodba, ki se je meni kot otroku zdela zelo zanimiva, je bila o tem, kako so enkrat na enem takem pohodu, ob nekem še kako deževnem dnevu naleteli na nekakšno čudno veliko kačo, ki je,

vsaj tako so govorili padla z neba. In niso vedeli kaj bi to bilo, eni so malo v šali malo pa zares celo trdili da so našli čisto pravega zmaja. No ampak naša vrla četa svojih trditev ni mogla podpreti, ker je kača preden so jo ujeli že izginila. In potem so se po vasi spet širile govorice, da se tam nekdo bavi s črno magijo, in kačo pita z mlekom.

Spet?

Ja, to so bila vaška praznoverja, ki sem jih slišala že ko smo bili v Beogradu. Tako je oče pravil, da se je nekaj podobnega po Srbiji govorilo tudi že pred 1. svetovno vojno.

Ste se še kdaj vrnili na ta kraj, ali morda kako drugače poizvedovali o njem?

Ne. Res je, da sem tam preživela vojno, ampak potem ko smo odšli se nikoli več nisem vrnila tja. V Beograd, pa sem se, ampak samo za kratek čas, ker smo se potem spet selili.

Bi torej rekli, da do katerega od krajev kjer ste živeli med vojno čutite kakšno posebno navezanost?

Ne bi rekla. Mogoče, če bi tam živela še nekaj let. Bolj se čutim povezano z mojim rojstnim krajem, pa tistimi kjer sem pač preživela več časa.

Se vam o tem kraju poraja še kakšna misel?

Ne to je vse kar se spomnim o Zabrežju.

No torej, če si sedaj pogledava še vaš naslednji izbor. Kaj mi lahko poveste o tej fotografiji?

To sta sestri, Alena in Dani, jima je bilo ime. Posneto pa je to, čakaj, da vidim kaj piše 6 september 1945, ja to je bilo po drugi svetovni vojni, ko me je mati poslala v Ruse, v Bolgarijo. V Ruse sem šla s svojo teto Marijo takoj po osvoboditvi Srbije. Vse skupaj je potekalo kakor neka pionirska poletna šola, ali kolonija za otroke, ne vem več natanko. Vem da je teta živela v eni veliki vili, je stala nekako stran od našega internata. Tam smo otroci spali, jedli, imeli pouk v ruščini in srbohrvaščini, edino ob koncih tedna, pa so nas v kolonah odpeljali ven, do bolgarskih družin. No jaz pa sem na kosila hodila k njunima staršema. Kje je bilo pa to fotografirano? Saj nekaj se mi sanja. To je bil en tak plitev rečni rokav sredi gozda. Takšno pohajkovanje do Donave je bilo drugače prepovedano. Pravzaprav nismo brez spremstva smeli niti onkraj dvorišča internata, tako je bilo takrat, tako da je moglo biti to

tukaj res nekaj posebnega. To smo bili ob Donavi, samo ne vem zakaj mene ni na sliki, mogoče sem celo jaz to posnela, saj sem bila takrat stara že 12 let.

Mi lahko razkrijete kaj se vam je iz tega časa najbolj ohranilo v spominu?

Ja, tako je bilo. Torej kot sem že povedla smo med vojno bežali iz Beograda v Zabrežje, ko pa je bilo ozemlje osvobojeno, pa me je mati leta 1945, ali je bilo mogoče celo 1944, poslala s teto v Bolgarijo. Moji teti je bilo ime Marija, pisala pa se je Tekavec. In bila je učiteljica biologije in kemije na osnovni šoli v Beogradu. Pravi strah in trepet je bila. Mati me je peljala nazaj do Beograda, kjer me je prevzela s paketom teta Marija, potem smo pa tam bili vodeni na postajo in z vlakom naprej. Vožnja je trajala zelo dolgo, ljudje so vmes kar spali, smrčali, bilo je zatoхло in vroče in v glavi mi je odmevalo kolesje lokomotive du-du-du-dum, du-du-du-dum. Imela sem samo en lep krem plašček in potovalko z nujnimi potrebščinami, ki mi jo je spakirala mati. No to je v varstvo prevzela moja teta, mene je pa odložila v internatu, ampak nazaj pa nisem dobila nič. Kot je povedala, ji je nekdo še isti dan, ko se je vselila v svoj apartma v vili, vlomil v njene prostore in vse to ukradel. Si morete misliti! Sramota!

Kako pa se je potem naprej razvijala ta zgodba?

Ah tistega plašča nisem videla nikoli več. Pa saj niti nisem imela časa razmišljati o tem, ker se je že začelo novo šolsko leto. Razporedili so nas po sobah v internatu. In to je bilo to. Moje življenje se je le malo spremenilo, in še to le v ozirom na to, da so me sedaj pač obkrožali drugi ljudje. Prav tako kot doma sem, hodila v šolo kjer je pouk potekal kar po domače. Da sem se lahko razumela z Dani in Aleno in njuno družino, pa sem se morala naučiti ruščine, drugače so se pa tudi oni potrudili in govoril srbsko. Kosila na katero sem hodila vsak vikend, so bila pobobna kot v Srbiji, pač otroška hrana, juha, krompir, pečenka, ker so mogli pazit, da nam ne pokvariyo prebave. Smo pa sem ter tja dobili tudi musako, pa sarme, polnjene paprike, pa razne čorbice na žlico.

Povejte mi kaj več o tem kraju?

O Rusah, kaj pa vem. To je eno bolj razvitih pristaniških mest v Bolgariji in tudi prvih tam, ki je imelo železniško postajo. In glede na to da je bilo to po vojni, je bilo tistikrat dokaj razdeljeno, z mešanico starogradenj, ki so bile na obrobju bolj nizke, in novogradenj, ki so po vojni komaj pričele nastajati. Pa seveda veličastnih vil z velikimi okrašenimi parki. Povsod pa makadami in tlakovci. Moja teta je vedno nosila čevlje z visokimi petami in ko je hodila naokoli jo je bilo slišati že na daleč kako peketa, kot bi imela kopita. In je bila med otroci

znana po tem, da si jo prej slišal, kot videl. Je bila res pravi strah in trepet, še posebej ko so se odmevi njenih korakov slišali po zavitih hodnikih internata, pa po meglenem parku pred njim. In meglen je bil pogosto. Ker pač Ruse lažjo ob Donavi in zato se nad mesto rade spustijo goste meglice. Je bilo še dobro, da drugi otroci niso vedeli, da sva v sorodu, ker bi mi potem gotovo nagajali. Enkrat se spomnim. Ne, pa saj to ni važno.

Vi kar povejte, česa ste se spomnili.

Ja no, enkrat ampak to potem, dolgo let zatem, ko sem živela že v Ljubljani, je teta Marija prišla na obisk. Je prišla pogledat malo kako je mama, pa, da sta se po dolgem času malo pogovorile. In je beseda nanesla tudi na to in druge fotografije, ki jih hranim v albumu. Pa smo se malo razgovorile o tem času, ki sva ga preživele v Rusah. Pa je rekla teta Marija, »Se še spomniš Nadja, kako so mi otroci nagajali. Kredo so mi močili, da se ni dalo pisati formul po tabli, ko pa sem jo začela nositi v torbici, pa so začeli gobo skrivati«. In jaz se seveda nisem nič spomnila. Kako pa bi se, saj me ona sploh ni učila, ker me ni smela, so bila pač taka pravila, ampak ona je na to malenkost pozabila. Hm, ali pa me je učila biologijo? Kaj pa vem, je že dolgo od tega.

Vam je vaša teta takrat, ali o kakšni drugi priložnosti o tem kraju povedala še kakšno zgodbo?

Ja res je. Sploh teta Marija, je čutila posebno povezanost s tem mestom. Obstaja ena lokalna legenda, tega mesta, da ga je ustavila skrivnostna svetlolasa lepotica, po kateri je tudi dobilo ime. In ker je bila moja teta svetlolasa, je bila odkar je to zgodbo slišala, z njo in s tem mestom čisto prevzeta. Mislim, da se je kar malo poistovetila z legendarno ustanoviteljico, in je potem, ko je prišla na obisk vedno začelo napletati o tem. Ker ona je bila pa res blond, pa še skodrana je bila. Pa obe z mamom sta imele izredno plave oči. Jaz pa ne, sem pa bila preden sem osivela rjava, pa tudi oči imam rjave.

Kakšno pa je bilo vaše doživetje tega kraja?

Mesta nisem videla veliko. Smo imeli zaradi varnosti omejeno gibanje. Pa še med otroki je krožila ena pravljica, da ponoči po reki na splavih plujejo ciagni, ki z žaklji lovijo otroke in jih prodajajo naprej v Giurgiu, Romunijo. Sicer pa tako ali tako nisem bila veliko zunaj, ker so me že ob prihodu popikali insekti, jaz pa sem si spraskala kraste in sem mogla kar naprej hoditi v ambulanto. Tisto nekaj malega, kar sem izvedela o Rusah, sem zato slišala od te družine. Od drugih pa ne veliko, saj je bilo druženje z domačini prepovedano. Niti z otroki, ki

so bili tako kot mi v domovih, se nismo smeli pogovarjati. Celo lastna teta mi je bila tujec, ker je delala v enem. Kot da nisem bila z njo.

Kakšno je vaše mnenje o tem času?

Dobro, čeprav ni bilo lahko. In to še posebej velja za ta povojni čas.

Pojasnite mi to vaše mišljenje?

Kaj pa vem. Ko sem jaz gor rasla, je bilo življenje težje, ampak tudi bolj pošteno. Treba je bilo ali delati, ali pa v šolo hoditi, ampak za to si potem tudi dobil plačilo. Jaz sicer, ko sem bila v tem internatu nisem delala nič drugega kot šolo, pred tem pa sem pomagala le mami in sestrama pri hišnih opravilih, ampak, ko sem končala šolo, sem pa mogla trdo delati. O ja, takrat so bili drugi časi.

Vam o tej fotografiji na misel pride še kakšna zgodba?

Ja, torej kot sem povedala že na začetku, sem k tem dekletom, joj kako so se že pisali hodili na nedeljska kosila. Tako vsak vikend po dve uri. Živel so v enonadstropni nizko zidani hiši, z visokim pritličjem, ki je stala na obrobju mesta. Ob eni taki ozki ulici, na kateri so bile same takšne nizke hiše, in je zato spominjala na selo. Hiša je bila okusno urejena, čista, in imela skoraj vse površine prekrte z izvezenimi prtički. Kako se je prišlo od njih do internata sploh več ne vem, ker so nas vedno v kolonah pa dva, pa po dva vodili učitelji in se nam zato ni bilo treba zapomniti, kaj pa kako. Je pa bilo kar stresno za otroka kot sem bila, ker je bilo takrat zame prvič, da sem šla tako daleč od staršev in sester. Spomnim se, da sem hodila kot pijana. In ni mi bilo jasno zakaj sem morala sem, mojima sestrama pa ni bilo treba. Še tako sem bila neumna, da niti tete Marije nisem vprašala, zakaj sem tam, in zakaj me ni vzela živeti k sebi. No en dogodek, ki mi je od takrat še posebej ostal v spominu, je bil, enkrat ko sem neko nedeljo ponovno bila na kosilu pri Aleni in Dani, na kar se je z sobe zaslišalo kričanje. Namreč imeli sta domačo žival, mačko, ne vem več kako ji je bilo ime, ampak ta mačka, je bila breja in ko je pršel čas za mlade, se je odplazila v sobo njunih staršev, na njihovo posteljo in jih skotila kar tam. (smeh) Ko je mati videla kaj je naredila iz postelje, pa je logično ponorela. Mačko je spodila ven, ta mlade pa je zavila kar v rjuho, in jih hotela utopiti, hčerke pa so jokale, pa vpile, pa jo rotile, naj jih ne umori. Joj kako so se sporekli. No, pa se je le pustila pregovoriti, in jih je pustila pri življenju. Jih je spustila ven, in je mačka za njih naprej skrbela, dokler niso čez par mesecev že odrasle. Kaj se je pa potem zgodilo z njimi pa ne vem.

Se ob tej fotografiji spomnite še česa?

Nič takega razburljivega ni bilo. Razen tega da me teta ni vzela k sebi in ta incident z mačko. Niti na misel mi ni prišlo zakaj je teta na drugi strani. Tam so bili učitelji, tu mi. Velika dolga hiša je to bila, visoka mogoče dvonadstropna. Lahko rečem, da je bila visoko pritličje, pa v drugo nadstropje podaljšano. Čisto nič nismo vedeli, peli smo igrali se, ne vem ali smo sploh kaj domače naloge delali, tako lahko življenje. Taka šola bolj za hec.

Če se strinjate, pa potem preidiva na naslednji primer?

Ja, seveda se strinjam. Samo ali lahko vmes nadreva krajši odmor? Da se malo odžejam.

Seveda lahko, saj imava čas.

Bom pripravila čaj. Boste tudi vi kaj?

Hvala.

No, kaj mi pa lahko poveste o vašem naslednjem izboru?

No na tej fotografiji pa sem jaz. Ta tukaj, ta druga od leve, ta v temni uniformi s titovko. In to tukaj so moji sošolci, oziroma tisti, ki so bili takrat v okviru osnovnošolskega programa, po določeni šabloni dirigirani, da so prišli živeti v ta internat v Rusah. Pa jaz rečem, da je to internat, ampak kaj točno je to bilo ne vem. Bilo pa je to posneto proti koncu šolskega leta, ko so se otroci, že nekoliko ustalili v novem življenjskem okolju. V parku, ki je bil pred tisto stavbo v kateri smo živeli.

Mi lahko opišete okoliščine nastanka tega posnetka?

Posnel je pa najbrž kar profesionalni fotograf, kot je to v navadi za šolske fotografije, čeprav bi lahko bil tudi kdo od vzgojiteljev, ne vem, se več ne spomnim. To je bil tak velik park, kakršni so ob starih dvorcih. Vse povsod je bilo polno smrek in drugih iglavcev, samo ozemlje pa je bilo ograjeno s staro železno ograjo. Mi otroci, ki smo tu zbrani, se nismo dobro poznali. Večinoma smo si bili tujci. Le redki so se med seboj poznali že od prej, ker so bili vsi ročno izbrani iz različnih krajev. Izbirali pa so profesorji, in jaz sem se tako v to skupino vmešala prav prek tete Marije, katere drugi izbor je drugače prihajal iz Beograda. Po kakšnih kriterijih so izbirali pa nikoli nisem izvedela. Najbrž so že dobili od koga povelje kako in kaj. No kakor koli dali so nam titovke, nas odpeljali v tisti internat ali kaj, in kar naenkrat smo bili pionirji, čeprav mislim, da nikomur izmed nas ni bilo jasno kako in kaj. Pa saj nisem bila edina hčerka, ki je morala proti koncu vojne od doma, saj sta, kot sem kasneje izvedela moji

sestri v varstvo prevzela dedek in babica. Ampak kot sem že povedala, jaz sprva še zase nisem dobro vedela, in mi je vse skupaj delovalo dokaj nedoumljivo. Kaj bi še rekla? No ti dve, ki sta tukaj z nami, sta bil vzgojiteljici, mislim, da nas nista učili, vsaj mene ne. To je bila naloga profesorjev, kot je bila moja teta Marija. Ki pa je tukaj ni, pa ne vem zakaj, je že imela kakšno drugo opravilo. Saj najbrž je tudi ta imela kaj na hrbtni strani zapisano, ampak se žal ne vidi. Joj, kako sem bila trapasta, ko sem to v albume lepila.

Kaj pa samo okolje v katerem ste bivali v tistem času, ga lahko malce podrobneje opišete?

Lahko. Park pred internatom in hišo od tiste družine, h kateri sem hodila na nedeljska kosila sem že, tako da bom sedaj povedala nekaj več o dvorcu, v kateri je živela teta, pa o tej zgradbi v kateri smo bil mi. Ta dvorec oziroma vila, je stala čez cesto, od naše zgradbe, in je tudi imela s kamnito ograjo obzidan park. Vila je imela visoko pritličje in potem še eno nadstropje, kjer so bili apartmaji. Tetin apartma pa je imel še balkon, ki je gledal na park, in po tem mi je tudi najbolj ostal v spominu. Pa po tem, da je tat, ki je ukradel moje stvari v njen apartma vdrl prav prek balkona. Bila je to stara zgradba, in tako čisto drugačna od te v kateri smo bivali mi, ki je bila nekoliko mlajša gradnja. Šola, kjer smo imeli pouk pa je bila v eni drugi zgradbi, kakšnih sto metrov vstran, do katere so nas vsak dan peljali po tistih starih tlakovanih ulicah. Pač mi smo bili v nekakšnem bloku, meni je deloval kot vojašnica, pa tudi disciplina je bila skoraj vojaška. Imeli smo majhne sobice, postelje so bile poleti prekrte z debelimi sivimi dekami, pozimi pa odejami iz gosjega perja. Pa zjutraj zgodaj vstajanje, pozdrav zastavi, pa ko je profesor vstopil v razred salutiranje »Za domovino s Titom! Naprej!« Meni je bilo grozno ker me je mama kar tako posla tja, pa še prej mi niti z besedico ni omenila kaj namerava. Sem mislila, da se nikoli več ne vrnem domov. In z drugimi je bilo isto, so bili od vsepovsod. Res grozno, potem pa ko sem le dočakala vrnitev, pa se še dobro nisem obrnila, ko sva z mamo že harale v Slovenijo, pa kar na živalskih vagonih.

Povejte mi kaj več o tem?

Po vrnitvi iz Bolgarije smo se vrnil v Beograd, v naše staro hišo, ampak le za kratek čas. Mama, ki je bila po rodu Slovenka, se je namreč odločila, da bomo imeli boljše življenje v Sloveniji, in zato se je cela družina odpravila v Ljubljano. Kot sem rekla kar s tovornim vlakom, z vsem pohištvom vred. V Ljubljani smo se vselili v novo hišo, tako majhno zidano v Mostah. In tam sem mamo prvič v življenju slišala govoriti slovansko. In to je šele bil šok, ker se z nami dotlej nikoli ni pogovarjala v slovanščini, in nismo znale niti besede, ona je pa kar

obrnila ploščo in zdaj je govorila en jezik me pa drugega. Njena razlaga pa je bila, da nas je hotela zdaj naučit slovensko, prej pa pač ne.

Kako pa se je potem naprej razvijala vaša zgodba?

Živelimo v Ljubljani, hodili v šolo. Prva leta so bila težka. Čeprav so mi na šoli v Mostah priznali predhodna leta šolanja, sem se morala na hitro naučiti novega jezika, slovenščine, in to je bilo zelo zahtevno. A, če je meni šlo težko, je bilo za mojo starejšo sestro Vido, vse še veliko težje. Ni in ni se mogla navaditi na novo okolje, in je z leti postala vse bolj uporniška, je celo bežala od doma. Zvezala rjuhe skupaj in kot v filmu plezala skozi okno. Jaz pa sem se s trdom počasi vklopila v to okolje, čeprav ni bilo lahko. Torej leta 1945 smo prišli v Ljubljano, in jaz sem šla v peti razred ker nisem naredila sprejemnega iz matematike. In sem potem delala popravni izpit. Imeli smo takrat še širito gimnazije, razen tistih, ki so četrto padli in so imeli le tri, ampak ker je bila ravno takrat sprememba šolskega sistema, so bili nekako izenačeni z nami. Učitelji so znali biti prav neprizanesljivi do nas prišlekov. Pa ne samo učitelji, na našo počasi izboljšujočo se izgovarjavo, so bili pozorni tudi sorodniki. Se še zdaj spomnim, kako se je deda šalil da »bumamo«, ker on je pravilno govoril slovensko »bom«, me pa z težkim srbskim naglasom »bum«, »bum«. A kaj češ, saj počasi smo se privadile, in na koncu smo ostale prav tu v Sloveniji. Nikoli več nismo odšle vsaj ne za tako dolgo za dolgo časa ne.

Torej, če sedaj potegneva črto, do katerega izmed vseh krajev o katerih sva sedaj govorila, čutite kakšno posebno navezanost?

Mi ne boste verjeli, ampak predvsem do Ljubljane, kjer živim od svojega 12 leta starosti, pa do Beograda, kjer sem pač preživela otroštvo. Ne maram potovanj. Odkar sem z 12 leti prišla v Slovenijo, je nisem zapustila nikoli več. Tuji kraji me niso mikali nikoli poprej, in tudi nikoli kasneje, ker najlepše je vedno bilo in bo doma. Res pa je, da sem še večkrat potem odšla na kakšne kraje počitnice, in, da je sploh mati izkoristila vsako priložnost, da nas je med počitnicami šmukala k sorodnikom v Beograd, pa v Preddvor, in tako naprej.

Kaj se vam je iz tistega časa najbolj ohranilo v spominu?

Pa počitnice kot počitnice, nič kaj posebnega. Edino hm, enkrat, med enimi, ko sem se ponesrečila.

Saj se vam ni treba ustavljati, kar povejte kaj se je zgodilo.

To je bilo enkrat poleti. Leta 1947, takoj na začetku poletnih počitnic. S staršema smo šli k teti Mariji za dva meseca v Beograd. Živelimi smo v njihovi mestni hiši, in kar naenkrat sem se po nekaj letih spet znašla na kraju, kjer se je pravzaprav začela moja zgodba. Nisem pa vedela, da sem se tokrat vrnila zadnjič. Bilo je zelo lepo vreme, sončno in vsak dan sem se s sestrama hodila kopat v Donavo. Kar je bilo takrat nekaj običajnega, saj so bile reke in jezera veliko bolj čista kot so to sedaj. Pa saj ne vem, saj danes verjetno mladina tudi še hodi tja. No enkrat ko smo se tako igrali, pa očitno ni bilo tako čisto in varno, kot smo mislile da bo. Teta Marija in moja mlajša sestra Lojzka sta sedeli ob obali, jaz pa sem se igrala s starejšo Vido v Donavi tako, da je ona brodirala pred mano, mene je pa za sabo vlekla, da sem plavalala po gladini. Pa sva šli gor, pa levo pa desno, pa naprej pa nazaj. Na kar sem med tem začutila, kot bi me po nogi, nekaj narahlo obregnilo. Nisem prav čutila, da bi bilo kaj narobe, samo malce me je požgečkalo po kolenu, kot bi se opraskala. A dalj časa, ko sem bila v vodi, bolj me je začelo skeletiti, dokler se ni razvilo v pekočo bolečino. In sem začela vpiti, da hočemo ven, da je nekaj hudo narobe. Vida me je kar odvedla ven, in šele ko smo bile na obali takrat sem videla kaj se je pravzaprav zgodilo. Na moji nogi je zevala odprta ureznina, pa globoka. Joj, še danes me kar zmrazi, ko pomislim, kaj sem prestala. Ne vem kaj me je porezalo, ampak karkoli je že bilo, je za seboj pustilo mrtvo meso, odkrite kosti, pa nič krvi. Nikjer nič krvi! Si morate misliti. Še zdaj ne razumem, kako je bilo to mogoče. Ta mala Lojzka je kar završčala, tako se je ustrašila. Potem pa hitro domov po mamo, pa v mestno bolnico, kjer so zalivali z razkužilom, pa šivali, pa povijali, in potem jovo na novo v Dedinje na previjanje, potem pa domov. To je bilo grozno, ampak zares grozno. Kaj takega pa še ne.

Potem pa tega kraja, ne hraniti ravno v lepem spominu?

Imam, pa nimam. Bil je to moj rojstni kraj, a zadnja meseca, ki sem ju preživela tam sta bila tudi najhujša dva v mojem življenju. Ampak nekako sem se zmazala. Hvala bogu! Brazgotina na kolenu je pa ostala, pa strah pred vodo tudi.

Se morda spomnite, če se je ta kraj, od kar se ga zapustili in potem ponovno obiskali kaj spremenil?

Seveda se je spremenilo. To je bilo ravno povojni in vse povprek so obnavljali hiše, ceste, skratka vse kar je bilo potrebno popravila. Ampak, saj tako je bilo takrat povsod po Evropi. Tudi v Ljubljani, se spomnim, ko je moja starejša sestra hodila na udarniško delo na progo, pa na Pšate pri Domžalah. Vsa Titova mladina je hodila delat, Šabat, Sarajevo, okupator je vso železnico podrl, treba jo je bilo na novo zgraditi, in to so delali, kaj se je pa delalo se na Pšati

pa ne vem. To je bilo vse organizirano, tako kot je recimo oratorij zdaj organiziran, budnica zastavo dvig, potem so se mogla malo razgibati, šli skupaj na zajtrk, in nato odšli na delo. Vida je bila na Pšati, tam je bila edino, pol pa ni bila.

Kaj pa vi?

Jaz pa ta mlajša sestra sva bili takrat še predrobni. Mama me ni pustila, me je raje v kolonijo poslala. Me je pa mama kasneje poslala delat k eni sorodnici Jožici, za pisalni stroj v črevarno v Ljubljani. Ta je stalo nekje ob Ljublanici, od bivše Pletenine naprej, tam kjer so zdaj stanovanjski bloki. To je bila moja prva služba, in mi je bila takoj tako zoprna, da sem se uprla, pa šla delat v računovodski oddelek Slovenskega poročevalca.

Se ob tej fotografiji poraja še kakšna misel?

Ne, to bi bilo vse.

Priloga Č: Transkript intervjuja - Janez, 62 let

Povejte mi kaj o vaši prvi izbrani fotografiji?

Na tej fotografiji je moja mati, Terezija. Rezka po domače. To je ta, tretja na levi v zadnji vrsti. Posneta je bila leta 1931, glede na to, da je drevje še golo, je moralo biti enkrat v hladnejših mesecih. Bilo pa je to v Ljubljani. To kar pa lahko vidite v ozadju, pa je kot mi je pravila mati Selo pri Ljubljani, vsaj kot je ta del Ljubljane izgledal pred 84 leti. Tam je včasih stal Karmel, samostan sester Karmeličank, ki se je več kot stoletje v okviru graščine Selo ponašal z najlepšo cerkvijo v Ljubljani. Jaz sicer nisem videl kako je ta zgradba izgledala v celoti, ker je bila za časa mojega zgodnjega otroštva že spremenjena, ampak nekaj malega, mi je povedala o tem. Zgodbe te fotografije in zakaj je bila posneta prav tu v Selu pa ne vem v celoti, a kot mi je razložila je v tistem času obiskovala Gospodinjsko šolo v Marijanišču v Ljubljani, in so si enkrat šli pač ta samostan pogledat. Pa če se ne motim je rekla, tudi, da je nekaj časa preživela tam, samo to je že zelo dolgo nazaj, tako da ne vem okoliščin. Vem, da je razmišljala, da se zaobljubi temu redu, in verjetno bi tudi se, če ne bi ravno takrat spoznala mojega očeta. Ne vem ali je bilo to v času ko je bila v Marijanišču, in kako in koliko časa je bila potem povezana s Karmelom. Ampak kot mi je znano je red takratna oblast razpustila leta 1948. Samo mama je bila do takrat že pustila te želje za sabo, saj se je poročila z mojim očetom Milanom. In prav tistega leta, se jima je rodil prvi otrok, moj brat po očetu imenovan Milan, potem 2 leti kasneje pa še moja sestra Marjeta. Jaz pa sem na svet prišel leta 1953.

Mi lahko poveste še kaj več o okoliščinah nastanka te fotografije?

Kaj pa vem. Mati mi ni povedala prav veliko o podrobnostih nastanka te fotografije. Niti tega ne vem, ali je to profesionalno posneto, ali jim je to posnel kakšen malo bolj večš duhovnik. Lahko pa vam povem, da je to skupina učenk, na tedanji Gospodinjski šoli, na kateri je kuhanje poučevala znamenita, sestra Felicita Kalinšek iz samostana Šolskih sester sv. Frančiška Kristusa Kralja v Repnjah na Gorenjskem. Vidite, to je ta redovnica tukaj, točno na sredini te fotografije. Gotovo ste že slišali za njo, saj je med drugim znana po tem, da je prevzela pisanje Slovenke kuharice. To knjigo imam tudi sam, saj sem jo in še nekaj drugih fotografij našel med materinimi stvarmi, potem ko je umrla.

Kaj vam je o tem času zaupala vaša mati?

Moja mati Rezka se je rodila leta 1916, materi Alojziji, in očetu Korlu, ki je bil izvirno doma iz Litije. Torej prav v času 1. svetovne vojne, takrat ko je bil njen oče že vpoklican v vojsko in poslan na tromejo. Svojo mladost je preživela v kraju svojih staršev, v Ljubljano pa je prišla leta 1931. In tako s svojim 15. letom vstopila v slabo leto trajajoči program takratne Gospodinjske šole. Marijanišče je bil kot je povedala dvorec z velikim vrtom in zelenico, kjer so imeli vaje. To so bili manjši razredi, kot je tudi ta tu na sliki, in so se učile vsega od gospodinjskih opravil do slovenščine, nemščine, matematike, verouka. Vse kar je bilo pač nujno znanje za gospodinjo v tistih časih. No kuhanje pa je učila sestra Felicita Kalinšek.

Kakšno pa je vaše mnenje o tem času?

Pa mislim, da je bilo boljše, vsaj, ko ni bilo vojn. Življenjski ritem ni bil tako hiter kot je sedaj, in lahko si, si vzel čas za delo, zase in za sočloveka.

Kaj mi še lahko poveste o tem kraju, kjer je posneta ta fotografija?

No kot sem rekel, je to Karmel na Selu pri Ljubljani. To je bilo tam čez Zmajskim, nekdanjim Jubilejnim mostom, naprej od cerkve svetega Petra. Tam je stal nekoč samostan, sedaj pa le še ostanek, saj to lahko greste tudi še danes pogledat. Sam sicer že dolgo nisem bil tam, se pa spomnim, ko sem kot otrok ob nedeljah po tisti poti hodil na obisk k stari mami. Ulica je bila dokaj ozka, na levi, se pravi nasprotno od samostana, je stala za mojega časa vojašnica JLA, po pripovedovanju mame pa so bili tudi prej ti prostori od vojske. Od kraljevine SHS, še prej pa od avto-ogrske vojske, v kateri je bil tudi moj ded Korl. Na koncu ceste je bilo igrišče, kamor sem se kot otrok hodil družiti s svojimi prijatelji. No na drugi strani ceste pa je bila ena taka visoka, betonska ograja, s kockastim vzorcem, ki je ograjevala stanovanjsko stavbo, v

kateri so živeli ljudje. Najbolj mi je ostalo v spominu, da so vsako nedeljo vsi pekli meso, in je cela ulica dišala.

Kaj pa vam je o tem še povedala vaša mati?

To, da je razmišljala, da se jim pridruži. Sploh cerkev, je bila po njenih besedah zelo lepa, čeprav je preživela kup nesreč. Mati mi je povedala, da je bila zgrajena nekje proti koncu 19. stoletja, malo pred tistim velikim potresom, ki je razdejal Ljubljano in je bila zato takrat tudi prenovljena. Potem pa so bili še požari pa poplave in še kakšne hujše nesreče, ki so že tako asketskemu življenju zaprisežen red Karmeličank, vse bolj ogrožale, ampak nekako je preživel, vsaj do 50. let, ko se je vmešala oblast. Kot se je spominjala je bila v sami cerkvi tudi ena zelo lepa slika, mislim, da je rekla, da od svetega Jožefa, komur je bila ta cerkev tudi posvečena.

Ali vam je vaša mati te zgodbe zaupala ob kakšni posebni priložnosti, vam mogoče ob tem pokazala še kakšno fotografijo?

Ja seveda, imam celo spominsko knjigo. Kar pogledjte sem se dobro pripravil, imam vse kar mi je zapustila. Mati je sicer pripovedovala tako bolj sproti, ko smo otroci recimo šli mimo tega kraja, in je rekla »Vidiš tukaj, sem pa jaz hodila v šolo«. Pa ne samo tako, je tudi ob kakšnem prazniku ali pa rojstnem dnevu kdaj pokazala kakšne stare družinske fotografije. Imam pa v moji spominski knjigi poleg teh, še portret papeža Pavla, Marije Terezije, in pa eno fotografijo, ki je sicer novejša, ampak mi je posebej pri srcu, saj sem naj njej upodobljen jaz, in pada svetloba tako lepo, kot bi imel svetniški sij.

No, če se vrneva na sam kraj posnetka. Kaj vam je vaša mati, še razkrila o tem?

Predvsem kako se je vse spremenilo. Ne toliko sama podoba mesta, z izjemo tiste velike preureditve, ki je sledila po uničujočem potresu konec 19. stoletja, ampak predvsem samo življenje mesta. Spomnim se, ko smo enkrat šli na Vič, in smo tam videli stari tramvaj. Takrat že niso več peljali, ampak, ko sem bil jaz star 5. let pa so še. Bili so taki zeleni, no tisti, ki smo ga videli na Viču pa je bil potem kasneje prebarvan rdeče. Saj najbrž še zdaj tam stoji. In mati je povedala, kako je bilo, ko je ona prvič prišla v Ljubljano leta 1931, ko so tramvaji vozili še po mestu, pa kako je bilo še prej, kar je izvedela od svojih staršev.

Kar povejte, kaj se vam je še ohranilo v spominu?

No spremenilo se je marsikaj. Recimo sama imena zgradb, ulic in trgov. Tako se je zdajšnji Prešernov trg, v času moje mame in starih staršev imenoval Marijin trg, ta veleblagovnica, ki jo sedaj vsi poznamo kot NAMO, pa je bila še nedolgo nazaj poznana kot Narodni Magazin. Spremenila se je tudi podoba mesta. Mati mi je tako povedala, kot je bilo njej povedano, da je nekoč tam kjer zdaj stoji Kresija, torej tista stavba, kjer je do nedavnega imel sedež MOL, stala bolnica. Pa to še ni vse, recimo tam kje je danes Gospodarsko razstavišče je bilo pokopališče, tam kjer je Festivalna dvorana, je bila cerkev svetega Krištofa. Tam v Zeleni jami, na Središki cesti, naprej od bencinske črpalke Petrol, pa je dolgo časa bila kožarna, kjer so stale velike plahte na katerih so visele flehe kož od živali, in je vse naokoli grozno smrdelo. Tako kot iz kanalov še posebej takrat kadar se k dežju pripravlja. Njihove izdelke pa so pakirali v pakirnem obratu, katerega ostanek sedaj zapuščen razpada na Topniški obkrožen z podivjanim rastjem. Tam je moj bratranec, po očetovi strani imel prvo službo, pa se ni dobro počutil in je poiskal delo drugje. A kot sem že rekel, se je ne glede na vse to najbolj spremenilo prav samo življenje v mestu. Recimo v parku Tivoli, tam kjer je zdaj slaščičarna, so včasih po jezeru veslali kanuji. Podobno je bila tudi sama reka Ljubljanica veliko bolj aktivna, sploh bolj ko pogledaš v preteklost, ko so po njej še pluli čolnarji in splavarji, in je nekoč ob njej stal mlin. In kot je vedno poudarila mati, povsod je bilo polno ljudi na ulicah, ker pač ni bilo toliko te elektronike, in so se za zabavo med seboj bolj družili.

Vam je vse to znanje o zgodovini tega kraja predala le vaša mati, ali črpate še od katerih drugih virov?

Predvsem vem o Ljubljani to kar mi je bilo povedano. Sicer pa v Ljubljani sem se rodil, in tukaj živim že 62 let. Pred mano, pa je razen tiste družinske veje po dedu, ki je izhajala iz Litije, več generacij mojih prednikov živelo v Ljubljani, in njeni okolici. Vidite, imam v svoji spominki knjigi, tudi dedovo fotografijo iz leta 1909, ta sokolar tukaj če vam kaj koristi.

Ja, seveda, najlepša hvala. Ampak, če si še malo pogledava vaš izbrani primer, pravite, da je torej v Ljubljani živelo več generacij vaše družine. Vam je bila mogoče zaupana katera od zgodb iz časov vaših prednikov?

Ja, seveda, moji predniki so bili globoko povezani s to zemljo. Ko sem bil tako na obisku pri mojemu bratu Milanu, mi je povedal nekaj zgodb, ki jih je slišal od deda po očetovi strani. In ena tako zelo zanimiva je bila iz časa, ko je bilo vso to ozemlje v rokah Francozov. Torej iz časa Napoleona in njegovih Ilirskih provinc. Kot mi je bilo zaupano, je bila družina takrat dokaj bogata, ugledna, in je živela v veliki meščanski hiši. A eden izmed mojih prednikov je

bil Napoleonu nekoliko preveč naklonjen, kar se je je družini še kako maščevalo kasneje, ko so Francozi morali zapustiti naše kraje. Pa ne samo zato, ker so predniki od očeta simpatizirali, ampak tudi ker je bil eden od mojih prednikov v njihovi službi. Bil je namreč župan v službi Napoleona. Ko pa so zopet prišli na oblast Avstrijci so vrgli celo družino iz lepe hiše, jim pobrali vse premoženje in jim dali eno kočo. Vem tudi, da se je po tej katastrofi, ta linija začela pobirati, šele, ko je moj ded prišel na posestvo od moje babice, Jakopič se je je pisala, kot šestletni fantek in so ga vzeli za pastirčka.

Vam ob tej fotografiji na misel pride še kakšna zgodba?

Kaj pa vem, malo me skrbi, kaj bi vam še povedal. Kaj se bo pa zgodilo, če vse to pride na oči, komu, ki tega ne bi smel vedet. Kaj pa bo potem, če se kdo na podlagi teh fotografij, odloči, da se bo usedel na mojo dediščino?

Brez skrbi, saj sva se že na začetku dogovorila za anonimnost.

Ja prav no. Vam bom verjel na besedo.

No potem pa, če nimate še kakšnih drugih zadržkov, pogledjva vaš naslednji izbrani primer. Povejte mi kaj več o tej fotografiji?

Ta slika prikazuje moje bratrance in sestrično, vnuke moje pratete Johane. Johana se je z mojem odselila v Kanado že pred 1. svetovno vojno, zato, o njej in njenih žal ne vem prav veliko povedati. Samo tisto, kar mi je o tem povedala mama, in kar sem razbral iz njenih pisem in fotografij, ki jih je poslala moji stari mami. Tako da ne vem ali vam bom lahko v tako veliko pomoč, kot sem bil pri prejšnji fotografiji.

Vam torej vaši starši niso povedali nič o ljudeh in krajih, ki jih prikazujejo ta in druge fotografije?

So, so, ampak v tistih letih, me moja dediščina ni pretirano zanimala. Ko sem bil mlad, so me bolj kot to zanimale druge teme, predvsem šport, vem pa, da so znali starejši med nami kar veliko povedati o ljudeh na njih, še posebej ko so med seboj poizvedovali, kdo se je komu oglasil in če je bila komu poslana kakšna razglednica z denarjem. O krajih pa je bilo govora le okvirno, torej od kod so prišli in kam so se odselili. Saj to se ni spremenilo, še danes, ko se včasih okrog praznikov in rojstnih dni oglasim pri bratu in sestri, pa še pri kakšnim drugem sorodniku, takrat, še posebej če nas je zbranih več, na plan pritegnemo tudi fotografije. Samo kot sem rekel o tej vem bolj malo. Vam bi znal vleko več povedati o krajih, ki sem jih tudi

sam obiskal, ko sem se ukvarjal s športom. Preden sem se bolj posvetil duhovnosti, sem namreč imel kratko a uspešno boksarsko kariero. V Velterski kategoriji sem tekmoval v Ljubljani, v Kranju pa še kje drugje, in ring sem vedno zapustil neporažen.

No ampak kot ste rekli, je vaša prateta pisala vaši materi pisma in razglednice. Nekaj pa gotovo veste tudi o njenem življenju?

Ja, vem, da je Ameriko opisala kot zelo razgiban kontinent. Ko je z možem, hm, kako mu je že bilo ime. Moja mati je tetino ime vsaj napisala na določene fotografije, njegove pa niti ne vem, če imam. Čakajte, saj imam na koncu jezika, Franci, Fedor zagotovo ni, Ferdinand. Ja, to bo ta pravo Ferdinand! Sprva sta prispela v Združene države Amerike, potem pa sta potovala naprej do Kanade. Kot je to državo opisala moji materi, je zelo velika in posledično tudi dokaj razgibana, z ravniciami, gorovji, in obširnimi gozdovi. Podobno raznoliko pa je tudi vreme, z velikimi nihanji v temperaturah, še posebej v letnem in zimskem času, razen ob morju, kjer je podnebje malenkost bolj blago. Pa jezera, mati je povedla, da je bila teta najbolj navdušena nad ogromnimi vodnimi površinami. Velikimi jezeri, ki so tako obširna in globoka, da bolj spominjajo na morja, kot na kaj drugega.

Kaj vam je o okoličinah njenega nastanka še povedla vaša mati?

Posneto je bilo to med obema vojnama, v Kanadi. V katerem mestu, mogoče je to Toronto, prepričan sem, da je mama nekaj govorila o tem v povezavi z Johano. Pa če bi imel kakšno pismo, ali razglednico, bi bolje vedel, samo to je ona imela spravljeno posebej, jaz pa ne vem kje bi zdaj iskal. Bilo pa je to v nekem mestnem parku. Glede na to, da so lahko napravljeni, je moglo biti enkrat poleti, za kaj se je šlo, pa ne vem. To bi vedela povedat moja mama. Verjetno so bili slikani kar tako, ko so šli s starši v park. Pač starši vedno hočejo imet spomine na svoje otroke ko so še majhni. Saj moja sestra je tudi ves čas s seboj nosila fotoaparata, in slikala svoje otroke, ko so naredili kaj posrečenega. Potem je pa še tukaj to ob straneh fotografij, to tukaj na zadnji stani, kjer je zapisano število 16, pa na prednji, kjer izgleda kot da bi neko načel besedo Mar. Ne vem mogoče je bil to del imena, se ne spomnim.

No, če se vrneva nazaj na fotografijo. Kaj pa mi lahko poveste o kraju kjer je bila posneta?

O Torontu? Uh, je zelo veliko mesto, ki je bilo za časa ko je Johana živela tam, polno parkov, pa drugih zelenih površin, kar ji je bilo zelo všeč. Leži pa ob enem od velikih jezer. Ne me

vprašat po imenu, ker se ne bom spomnil. Sicer pa nisem prepričan, da je to posneto tam, ker niso živeli samo tam, ampak tudi na drugih koncih in krajih. Morate razumeti, da je to nek čisto drugi sistem življenja kot tukaj. Jaz sem tako na primer celo življenje preživel v Ljubljani, recimo moja mati, pa je samo enkrat zamenjala okolje, takrat, ko je prišla v Ljubljano, medtem ko so se tile v Kanadi naokrog selili veliko pogosteje. Tam se pač cele družine na vsake toliko časa preselijo zaradi boljših razmer, dostopnosti služb, ali pa celo kar tako, da spremenijo okolje in zato ni nič neobičajnega, če ljudje skozi svoje življenje tudi do trikrat ali več zamenjajo bivališče.

Morda veste, kaj več o upodobljenem parku. Poznate kakšno zgodbo?

Zgodbe nobene, vem pa, da je teta materi pisala, da je ta park zelo lep, da jo spominja na naravo v domačih krajih in da se večkrat ob lepih sončnih dnevih tja odpravi s svojimi hčerami, ter z vnuki in vnukinjami. Vem pa malo več zato o tem, kako so Johana in njeni pravzaprav prišli do Kanade in do tega mesta.

Pa mi povejte kaj več o tem.

Johana je bila starejša sestra moje babice. Bili sta iz dobre krčanske družine, a v življenju sta ubrali zelo različne poti. V Kanado je odšla v iskanju boljšega življenja. In vsaj jaz sem dobil tak vtis, da je našla, kar je iskala. Vsaj denarja jim ni manjkalo, kar pogledajte te avtomobile, meni so, ko sem prvič videl to sliko, takoj padli v oči. Tukaj se je pa potem zgodila 1. svetovna vojna. Moj ded je bil vpoklican v vojsko in poslan na tromejo med Švico, Italijo in Avstro-Ogrsko, babica pa je ostala sama noseča z mojo mamo, kar pa v tistih časih ni bila ravno hvaležna situacija. Saj potem kasneje se je še enkrat poročila in je očim, ki je kot zelo pobožen človek, posvojil tudi mojo mati Rezko, ampak prvih nekaj let, ko sta bili še sami, jima pa ni bilo lahko. No teta Johana se je temu izognila, saj je bila že za časa tistega velikega izseljevanja konec 19 stoletja že v Ameriki. Je šla, ko so bila vrata na Ellis Islandu še na stežaj odprta za vse, ki so si želeli poiskati boljše življenje. Pa saj niso imeli druge izbire kot, da grejo. Tako je pač to bilo.

Kako to mislite? Mil lahko obrazložite to vašo misel.

Zato ker tukaj v slovenskih deželah, ni bilo veliko perspektive. Saj se je dalo preživeti, in nekateri so živeli zelo dobro ampak ljudi je bilo vse več, in razmere so postajale vse bolj nestabilne. Zato se je Johana z možem odločila, da gresta srečo poizkusit drugam. In na začetku se je bilo menda kar težko privadit na novo okolje, ampak jima je očitno uspelo. Saj

ne rečem, saj je bilo po vsem svetu težko, sploh pa potem kasneje v 30. letih, ko se je začela kriza, ampak v Kanadi je bilo vseeno življenje bolj stabilno in perspektivno kot pa tu. Zato se tudi niso mislili vrniti, in svojih otok, teh ki so tu na sliki niso naučili niti slovensko. Ironija pa je, da najprej so živeli prav med drugimi svojimi rojaki, ki so se tam naseljevali v tistem času. Vsaj dokler se niso dovolj vključili v širše okolje, in se ekonomsko utrdili. Takrat v tistih prvih letih, takoj po odhodu, je menda tudi večkrat pisala, potem kasneje pa vedno manj.

O čem pa je tekla beseda v tem dopisovanju med vašo prateto in mamo?

Poleg tega, kako je življenje v Kanadi, predvsem o tem kaj se dogaja doma. Kako je v Ljubljani, pa v Litiji, kjer so po tej strani, še živeli nekateri sorodniki. To je staro mesto, ki leži tik ob Savi. Svojo lego je že zelo zgodaj izkoristilo za razvoj živahnega rečnega prometa. Kot mi je znano, so se še za časa mojega pradedca pretežno ukvarjali predvsem s tem, pa z brodarjenjem, kmečkimi in obrtnimi dejavnostmi. Drugače je pa beseda tekla tudi o drugih sorodnikih, o polbratih in polsestrah moje mame. Tako sta govorili o teti Frančiški, ki je po poroki odšla na dolensko, kjer je imela hišo z bogatim vrtom. To sem tudi jaz hodil obiskovat, in ji pomagal, pa mi je vedno dala kakšno zelenjavo, da sem jo domov nesel. Pa o čem še sta pisali? O Frančiškinih otrocih, ki so tako kot Johanna odšli v tujino, v Los Angeles. Pa o materinem polbratu Andreju, ali Aljažu, nekaj v tem stilu. Kaj se je z njim zgodilo pa ne vem.

Ali morda čutite kakšno navezanost na te kraje?

Ja, seveda. Tako s Posavskim hribovjem, kjer leži Litija, kot tudi dolensko, kjer je živela teta Frančiška. Moja mati Rezka sicer s svojo polsestro Frančiško ni imela veliko stikov, vsaj sprva ne, ker Frančiška se je rodila ko je bila Rezka stara 5 let, tako da se nista imele kaj pogovarjati, kaj šele igrati, ko pa je bila Frančiška stara 10 let, pa je bila mati že petnajst in je šla v Marijanišče v Ljubljani, tako da tudi nista imele kaj dosti časa za druženje. Kaj pa šele potem. No na stara leta, pa kot sem rekel, je prišlo do ponovnega kontakta, sploh takrat, ko je Frančiška postala upokojenka in je rabila pomoč. Nekaj časa sem celo mislil, da se bom jaz potem vselil v tisto hišo na doljanskem, ker sva se tako dobro razumela, in ker njena otroka v Ameriki nista imela zanimanja, da bi se še kdaj vrnila, ampak na koncu je precenila, da je bolje, če jo dobi njen drugi nečak, sin od Andreja. Ah ja, sej je vedno tako. Dobrota je sirota.

Kako to mislite?

To, da sem jaz bil pripravljen sorodnikom kadarkoli pomagati, pa nisem dobil nič. Frančiško sem recimo peljal tudi na Brezje, pa mi noben ni nič dal v zahvalo. Pa tudi nič nisem zahteval

za to. Jaz sem to storil rade volje, ker sem jo spoštoval kot mamino sestro, tako da to mi nič ni bilo težko. Ampak so bili še hujši primeri, samo to so zasebne zadeve.

Se vam ob tej fotografiji poraja še kakšen spomin?

Ne, to bi bilo vse, o tej otroški fotografiji. Vem, da ni veliko, ampak mogoče se bom še kaj pri naslednji česa spomnil o tem.

Prav, potem pa si pogledjva, še vaš zadnji izbor. Kaj mi poveste o tej fotografiji?

No to pa je tista teta Johana iz Kanade, o kateri sem vam pravil, To pa so njene hčere Florence, Josephine in Dolores. Ta fotografija je mogla biti posneta nekje v 40. letih pred staro hišo v Torontu, mislim, da malo pred tem, ko so se selili v novo. Ker je tudi starejša od tiste druge, fotografije, ker na tej so sestrične še mlade, in še ni tistih otrok, ki so bil na prejšnji. Ker se pač takrat, ko je bila ta fotografija posneta še niso rodili. Drugače pa to ni bila neka prav velika selitev, ker mislim, da so šli samo iz enega konca mesta na drugega, ker so se potem tudi hčerke poročile pa imele otroke, in so hotele iti na svoje. To kar vidite, na ovitku pa je pisava moje matere. Tako je naredila zato, da je lahko zraven še za vsako od njih zapisala katera je katera. Za spomin, ker se vse tako rado hitro pozabi. Žal pa prav zato ker je fotografija tako obdelana s tem ovitkom ne vem, če je bilo zadaj napisano še kaj, ker sem jo tako kot jo vidite prejel že od matere. Ne vem, mogoče sem jo kdaj, ko je bila mati še živa videl tudi brez tega, ampak se ne spomnim. Pa saj ni važno, ker je mati že vedela zakaj je to naredila, če ne zaradi drugega zato, da je zaščitila fotografijo, ker to je kar vzdržljiv material, kar pogledjte. Nate, tukaj, kar otipajte. Zato pa tudi nikoli kasneje, ko sem prejel te fotografije in sem začel urejati svojo spominsko knjigo nisem poskušal preveriti, kaj se skriva pod ovojem. Ker je fotografija že stara, in se lahko kaj hitro poškoduje, če se to na silo dol vleče.

Vam je vaša mati o tej fotografiji povedala kakšno zgodbo?

No torej, če nadaljujem kar tam, kjer sva ostala, ko sva zaključila s prejšnjo fotografijo. Johana in njen mož Ferdinand sta v Kanado odpotovala s parnikom, mislim, da po liniji Trst-New York, in potem naprej. No to tukaj pa je njihova hiša v Torontu. Je kar velika a ne? Pa saj sta si jo lahko privoščila. Ona je bila medicinska sestra, on farmacevt, tako da sta bila izobražena človeka in sta dobro služila. Kje vse sta bila preden sta se ustavila v Torontu, pa ne vem, razen kratkega postanka v New Yorku, ko sta prispela Ameriko, pa še nekaj drugih mest, v katerih sta živela na prelomu iz 19. v 20. stoletje. Kot sem že nakazal, sta se tam navzela tistega klasičnega ameriškega duha, po katerem je prostor, samo prostor in nič več kot to. In

tako zlahka zamenljiv, le če imaš dovolj finančnih sredstev in perspektive. In ker sta se dobro znašla, saj sta do časa, ko je bila posneta ta fotografija, kljub večkratni zamenjavi bivališča, postala zelo dobro situirana, kot so bile potem kasneje tudi njune hčere.

Kaj na tem primeru pa vas je v primerjavi s prejšnjim prepričalo o tej zgodbi?

Kaj naj rečem. Ja, pač najprej nisem bil prepričan, kako pa kaj se je šlo pri tisti fotografiji. Ste me ujeli malo nepripravljenega, pri tej je pa jasno napisano, da so na njej Johana, Florence, Josephine in Dolores. Pa tudi moja mama je Johano kot svojo teto poznala bolje kot pa njeno družino v Kanadi, zato mi je znala tudi več povedati o njej kot pa o njenih otrocih in vnukih. Tako da iz vsega skupaj bo kar res, da je bilo posneto v Torontu, tam, kjer so imeli hišo, in tista prejšnja fotografija najbrž prav tako. Bo kar držalo, da je bilo tako. Vsaj najdalj časa je teta Johana preživela tam, ker to je bilo že v 40. letih, ko je bila že starejša. Bom tako rekel, to je pač tako, da bolj ko gledaš te fotografije, in več ko jih imaš na kupu, bolj popolno sliko imaš, kakšno je bilo tam življenje. Ker ena sama še nič ne pove, po dveh, treh, pa že začneš zraven malo razmišljat, pa povezovat stvari med sabo.

Kaj mi veste povedati o okoliščinah nastanka te fotografije?

Posneto je bilo to za hišo, na zadnjem ograjenem dvorišču. To je bila klasična mestna hiša, kot vidite tudi na tej fotografiji zidana, enonadstropna, z visokim pritličjem, zraven pa je imela tudi garažo. Skoraj prepričan sem, da je bilo tako. Slika pa, hm. Najverjetneje je nastala jeseni, za kakšno priložnost, saj so vse tako lepo urejene. To bi gotovo vedela moja mati, mogoče je imela celo kje kakšno pismo o tej fotografiji, ampak tudi če bi ga našel, dvomim, da bi iz tistega lahko razbral kaj podrobnejšega o sami fotografiji. Mogoče edino kakšno opombo, za katero priložnost je bila posneta, kaj več kot to pa ne. Kot sem jaz videl tista pisma, so vsa navadno sledila istemu vzorcu kratkih povzetkov, kje so, kako lepo se imajo, kaj je z otroci, kakšno je vreme, pa o hobijih, kot je vrtnarjenje, ki ga je teta sploh na stara leta oboževala, in potem mami poročala kako uspeva vrt za hišo. Samo to ni tako zanimivo.

Vi kar povejte, karkoli vam pride na misel.

Torej, kot sem rekel, sta imela prastric in prateta na stara leta veliko prostega časa. Teta se je tako kakor je bilo to mogoče ukvarjala z vrtnarjenjem, na njenem ograjenem vrtu za hišo, pa nekaj se spomnim, da je bil konjiček njenega moža obnavljanje nenavadnega starinskega pohištva in zbiranje predmetov umetniškega izvora. Starinske slike, angleški porcelan, redke knjige in okvirjanje slik od umetnikov. Pa obiskovanje starinskih dražb kjer je upal, da bi

lahko kupil stvari poceni in jih potem prodal dražje, in tako ustvaril dobiček. Vsaj v tem oziru, se tudi sam čutim nekako povezan s tem delom moje zgodovine, ker tudi jaz ob nedeljah hodim ob Ljubljani, kjer je boljši trg in si ogledujem duhovne knjige, svečnike in razne kipce svetnikov. Samo to je bilo kot sem rekel potem kasneje v življenju, pred tem, pa sta bila oba zaposlena z delom in družino. Johana je kot sem rekel delala kot medicinka sestra. Saj v svoji spominki knjigi imam, če me spomin ne vara tudi eno fotografijo, posneto v parku pred neko bolnico, kjer stoji poleg kipa Jezusa Kristusa, oblečena v svojo uniformo, z belo čepico na glavi in ognjena temnim ogrinjalom. Ampak ne bom zdaj zapravljaj časa, z iskanjem.

Kakšno je vaše mnenje o tem času v življenju vaše pratete?

Pa odlično. Kaj češ lepšega, kot, da ti uspe v tujini.

Mi lahko obrazložite ta vaš občutek?

Tujina, veste tujina, to je drug svet, to je življenje čisto drugačno kot pa tu. Tam lahko uspeš z izobrazbo, pri nas pa ne, pa se lahko do smrti ovenčate z nazivi. Pa tudi, če ni izobrazbe, samo če si priden, pošten, in pripravljen poprijeti, za vsako delo, lahko v nekaj letih, že imaš svojo hišo. S talentom, tveganjem in nekaj sreče, pa garantiran uspeh. Lahko govorim samo v superlativih, kar je žalostno, da tega ne morem tudi pri nas uporabiti. Čeprav so tveganja, in pripravljen moraš bit na številne kompromise. To je tudi eden od razlogov, zakaj jaz nisem nikoli odšel v tujino. Mislim tako zares, ne samo za kakšne krajše počitnice, ampak tako kot je šla teta Johana in drugi, za vedno. V mojem primeru, je en tak kompromis, ki ga zagotovo ne bi bil pripravljen sprejeti hrana. Pač življenje je v tujini hitro in zato ljudje pogosto jedo kar po restavracijah, ali pa se zalagajo z, v mikrovalovki pripravljenimi, v naprej obdelanimi obroki. In meni pač, ne eno, ne drugo nikoli ni dišalo. Veste hočem bit vsaj približno seznanjen, s poreklom tega, kar dam v usta, zato načeloma jem samo doma. Drugod pa nikoli ne veš, kaj dobiš, sploh pa danes, ko je vse kemično predelano, gensko spremenjeno in ne vem kaj še vse. Pa tudi če ni, je pa tako na hitro pridelano, da na koncu dobiš na krožnik voden paradižnik, steklen krompir, pa meso, ki ima okus po barvi. Če pa hočeš kakšen, res človeka dostojen obrok, te pa takoj tako zaračunajo, da se ti zvrta v glavi. Pa saj, vsaj to je isto kot doma, samo da imaš tu več možnosti, da se temu tako ali drugače izogneš.

Bi torej lahko nakazali svoja opažanja podobnosti in razlik med tujimi in domačimi kraji, kot jih vidite vi?

A, seveda. Sej nekaj razlik je razvidno iz mojih odgovorov, tako da vas ne bom s tem utrujal. So pa zato podobnosti. Recimo jaz sem večkrat slišal, da v tujini lahko hitro uspeš a tudi hitro propadeš, ker vsi gledajo samo za svoje dobro, in, da je doma to drugače. Pa ni, to je laž, meni se zdi, da tukaj vsi še toliko bolj krivine hvatijo, da če se le da na tuj račun čez pridejo. Tako vam bom povedal en primer. Ped dvema letoma sem šel v pokoj in sem si za prvo pokojnino kupil kolo. Takšno lepo za 1000 evrov. Pa sem prišel domov, ga zaprl v kolesarnico, in drugi dan ga že ni bilo več. Pa sem kupil novega, ter se z njim odpeljal do Cerkve svetega Petra. Pred njo sta stala dva berača in ker sta se mi zdela dobri duši, sem jima dal nekaj denarja, 5 evrov v zameno zato, da mi popazita na kolo, medtem, ko sem šel k spovedi. Ko pa sem končal, glej ga zlomka, ni beračev, ni kolesa, ni nič. Pa je isti dan prišel na obisk bratranec in jaz sem mu ves paničen povedal kako grdo so me dvakrat v dveh tednih okradli. Na kar se mi je začel smejati, mi rekel, da sem neumen, na koncu pa še to, naj jim drugič podarim kar celo pokojnino. Ampak vam še nekaj povem, nisem obupal, o ne. Sem kupil še tretje kolo, ampak sem imel smolo, da je ravno takrat umrla sestrična, in ker se svojcem spodobi nekaj podariti, jaz pa sem ves denar že porabil za kolesa, sem jim potem dal kar tega tretjega. Pa nisem dobil občutka, da so mi bili za to hvaležni. Da ne bo še kdo rekel, kako je v tujini vse na ostro, doma pa samo lepo. Je pa tudi res, da ima življenje, ne glede na to kje je, vedno svojo ceno.

Mi lahko pojasnite to vašo misel?

Odhod v tujino spremeni človeka. Oddaljiš se od ljudi, ki si jih pustil za sabo. Od okolja, ki si ga pustil za sabo. Saj tako je bilo tudi z Johano in nami, njenimi nečaki in nečakinjami, ki smo ostali tukaj v Sloveniji. Kot sem že rekel, na začetku, je moji materi in drugim, veliko pisala, potem vse bolj poredkoma, na koncu na stara leta, pa je bil pa že čudež, ko je prišlo kakšno bolj konkretno pismo. Ko pa je enkrat nehala pisati, smo vedeli, da je odšla k bogu.

Kakšen je torej vaš odnos do teh krajev. Ste kdaj obiskali Kanado?

Ne, ne. Samo s prosom po zemljevidu. (smeh) Nimam denarja, veste kako težko je življenje upokojencev. Nikdar in nikoli, in tudi ne bom šel, ker ne vem niti kje zdaj ti živijo, in če sploh vedo, da še mi obstajamo tukaj. Pač vem, da je ena veja družine tam nekje v Kanadi, druga v ZDA, kaj več pa ne. Drugačna je to situacija, pri tistih sorodnikih, ki živijo kej bližje. Pa saj konec koncev bližina sploh niti ni tako zelo pomembna, bolj je pomembno, če se vzdržuje nek konkreten stik, da tudi imaš že prek pisem, fotografij, razglednic neko navezo s temi kraji, ne pa, da vsakič, ko z njimi govoriš dobiš občutek, kot, da niste na isti valovni dolžini.

Kako to mislite?

Pa tako, da se trudiš, da se ohranja naveza, oni pa vse po najmanjši liniji odpora. Kot da si zanje zadnja rupa na sviralu. Vzemite na primer te v Kanadi.

No, kar povejte.

Tam sta se jima rodile tudi vse tri hčere in ker se nikoli nista mislila vrniti v domovino, jih tudi nikoli nista učila slovenskega jezika. Pa saj to ni nič neobičajnega, saj niso edini iz družine, ki so se tako razbežali po svetu, potem pa pozabili na to revščino tukaj. Imam tudi sorodnike v Italiji in Argentini, po celem svetu, pa me poznajo samo takrat, kadar se spomnijo voščiti za praznike in rojstne dneve. Pa takrat, ko pridejo na počitnice, potem pa se hvalijo, kako jim gre lepo, hkrati se pa na moj račun »šlepajo v hotel Janez zastonj«, za nočitev in pitanje 14 dni pa pustijo 50 evrov za vbogajme.

Se ob tej fotografiji, spomine še česa o kraju kjer je bila posneta?

Ne.

Bi za na konec dodali še kakšno misel?

To bi bilo z moje strani kar vse.