

MARIANNE
HIRSCH

026

Obiteljski
okviri. Uvod

[s engleskoga prevela Iva Ogrizović]
per_iva@yahoo.com

028

— MARIANNE HIRSCH: Obiteljjski okvir. Uvod [s engleskoga prevela Iva Ogrizović]

———— MARIANNE HIRSCH profesorica je engleske i komparativne književnosti na Sveučilištu Columbia gdje također radi na Institutu za istraživanje žena i roda. Rođena je u Rumunjskoj, a školovala se na Sveučilištu Brown gdje je i doktorirala. Prije dolaska na Columbiju, niz je godina predavala na koledžu Dartmouth. Do sada je izdala: *FAMILY FRAMES: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997), *THE FAMILIAL GAZE* (urednica; 1999), *TIME AND THE LITERARY* (suurednica; 2002) i *TEACHING THE REPRESENTATION OF THE HOLOCAUST* (suurednica; 2004). U zadnjih par godina izdala je i niz članaka o kulturalnoj memoriji, vizualnosti i rodu, a posebno o reprezentaciji Drugog svjetskog rata i holokausta u književnosti, svjedočenjima i na fotografiji. Trenutno s Leom Spitzerom piše knjigu *GHOSTS OF HOME: Czernowitz and the Holocaust*.

——— “Nije li Povijest samo ono vrijeme prije našeg rođenja?* Svoje nepostojanje mogao sam iščitati u odjeći koju je moja majka nosila prije no što dopire moje sjećanje na nju. Postoji neki osjećaj zapanjenosti kada vidimo poznato biće odjeveno *drugačije*”**, piše Roland Barthes u SVIJETLOJ KOMORI dok pregledava obiteljske fotografije prije svog rođenja.⁰¹ Slika na kojoj zaista prepoznaje svoju majku prikazuje petogodišnju djevojčicu sa svojim bratom u zimskom vrtu njihove obiteljske kuće. Ostale stare fotografije otkrivaju samo aspekte njegove majke i odbijaju otkriti njenu bit što ga vraća na Sizifov posao pokušavanja da, uvijek iznova, pronađe onu koja je uhvatila njenu temeljnu srž. Cjelovitu, onakvu kakva zaista jest, Barthesovom zahtjevnom oku vraća je jedino prastara fotografija iz zimskog vrta.

Jedino se na toj slici, govori nam Barthes, malo dijete ponovno spaja s krhkom staricom koju je on njegovao prije smrti: “Postala je moja mala djevojčica, sjedinivši se, u mojim očima, s djetetom koje je bila na svojoj prvoj fotografiji” (72). Ovdje pronalazi majčinu izrazitu nježnost, njenu dobrotu. Ovdje ne pronalazi samo svoju majku, već i glavne osobine njihova odnosa, podudarnost između “bića moje majke i tuge zbog njezine smrti” (70). Tumačeći ovu fotografiju, sam Barthes ponovno preuzima majčinsku skrbničku ulogu koju je imao njegujući je za vrijeme bolesti. I tako joj kao djetetu ponovno postaje roditelj. Na taj je način prevladao jaz između svoje petogodišnje majke i žalovanja za njom. Fotografiju majke, u vrijeme dok je bila dijete u kući svojih roditelja s bratom, njen sin tumači nakon njene smrti, sin koji je postao njezina “majka”. Njegujući je za vrijeme bolesti, Barthes osjeća kao da je “utjelovio svoju majku”. Sada kada je umrla, on

* Prevedeno iz FAMILY FRAMES: *Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997. (nap. ur.)

** Svi prijevodi citata su moji (nap. prev.)

01 — CAMERA LUCIDA: *Reflections on Photography*, na eng. preveo Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1981., str. 64. (Vidi hrv. prijevod SVIJETLA KOMORA: *bilješka o fotografiji*, Antibarbarus, Zagreb, 2003.)

može gledati samo prema vlastitoj smrti. Može iščitati tu smrt na njenoj slici. Njena prva fotografija također je i njena i njegova posljednja, slika majke/djeteta.

Višestruki pogledi kruže prilikom stvaranja fotografije, u njenom tumačenju i opisu; Rolandova majka, koja promatra svoje roditelje dok je fotografiraju, u isto "vrijeme" promatra svoga sina koji pronalazi sebe u njenoj slici. Slika male djevojčice i njenog brata ispresjecana je i sastavljena nizom "obiteljskih pogleda" (*familial look*) koji stvaraju i učvršćuju obiteljske veze između svih uključenih osoba budeći nepogrešivi osjećaj međusobnog prepoznavanja. Identitet je, za Barthesa i njegovu majku, zasigurno obiteljski u smislu "porijekla" ili "loze", o čemu on govori dok prolazi kroz obiteljske slike tražeći tragove sličnosti (104, 105). No, on je obiteljski i zbog ove razmjene pogleda: pogleda roditelja djevojčice koje možemo samo naslutiti na fotografiji, a čije neslaganje, kasnije otkriveno njihovom rastavom, zbližava brata i sestru; pogleda kćeri/majke koja je svojom "biti" okrenuta prema promatraču; pogleda sina koji na majčinoj slici iz djetinjstva iščitava njen život i svoju vlastitu smrt.

Naš pogled kao čitatelja Barthesovog opisa isključen je iz te razmjene; slika koju je Barthes našao i koja mu je prirasla srcu jedina je fotografija o kojoj govori u detalje, a da nije prikazana u knjizi. Barthes nam ne može *pokazati* fotografiju, jer smo izvan obiteljske mreže pogleda i stoga ne možemo *vidjeti* fotografiju na način na koji to Barthes mora. Za nas bi to bila samo još jedna stara fotografija rođaka. Ne može nam je pokazati, jer je, iako prikazuje njegovu majku i ujaka, smatra vrlo privatnim autoportretom koji neočekivano otkriva najintimnije i skrivene aspekte njega samog. Fotografija njegove majke potiče trenutak samoprepoznavanja koji u procesu tumačenja postaje procesom samootkrivanja, otkrivanja sebe-u-odnosu.

Pronalaženje i iščitavanje slike te prepoznavanje sebe u njoj za Barthesa su postupci identiteta kao obiteljskog. No, čak i dok doživljava ovu pripadnost i prepoznavanje, ne može zaliječiti ranu zadanu ljubavlju i smrću, a

koja je ključna za fotografiju iz zimskog vrta, niti može prevladati ili negirati zapanjenost koju osjeća dok gleda ostale stare slike. Fotografije ga odražavaju, uvlače u sebe, probadaju i šokiraju, ali ga i dalje ranjavaju, odbijaju i isključuju. Otkrivaju čak i dok skrivaju. Neprozirne su koliko i providne. Monokromatska fotografija Daniela Boudineta “Polaroid” na naslovnici SVIJETLE KOMORE služi kao neprobojna fasada privatne slike. Tamna slika prikazuje samo neznatno prozirnu zavjesu koja prigušuje izvor svjetlosti, što jedva omogućuje promatraču da vidi veliki jastuk na krevetu ispred zavjese. Krevet se nalazi u prednjem planu, ali ga zbog prigušenog svjetla promatrač ne može jasno vidjeti. Kako da dobijemo pristup u taj privatni prostor? Samo riječi mogu odmaknuti zavjesu. No, mogu li riječi otkriti, mogu li nam omogućiti da zamislimo što se nalazi ispod površine slike?

Ako Barthes i može prepoznati majčinu bit na njenoj slici u zimskom vrtu, to je jedino moguće preko opisa i pripovijesti kojima artikulira svoju reakciju na njenu sliku. U njegovoj knjizi, slika njegove majke postoji samo u riječima koje koristi kako bi je opisao te u njegovoj reakciji; slika se preobrazila i pretvorila u “proznu sliku”, ono što je W. J. T. Mitchell nazvao “slikatekst”.⁰² Poput Boudinetove zavjese, verbalni pokrov skriva sliku od našeg

02 — “Verbalna slika”—opis (obično) zamišljenog vizualnog objekta—star je i proučen umjetnički žanr poznat kao *ekphrasis*. Datira najmanje do Homerova opisa Ahilova štita. Za nedavnu raspravu o kontradikcijama svojstvenim pokušajima da se slika prevede u riječ i riječ u sliku i o nesumjerljivosti tih dviju umjetničkih formi vidi Murray Krieger, *EKPHRASIS: The Illusion of the Natural Sign*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1992. W. J. T. Mitchell u knjizi *PICTURE THEORY: Essays on Visual and Verbal Interpretation* (University of Chicago Press, Chicago, 1994.) i Mieke Bal u *READING “REMBRANDT”: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge University Press, Cambridge, 1994.) omogućili su nam da izbjegnemo opširne rasprave o opoziciji riječ—slika te da vidimo suradnju i međuovisnost vizualnog i verbalnog u većini vizualnih i verbalnih tekstova, čak i onih koji se čine kao “čisto” jedni ili drugi. U ovoj knjizi želim pokazati kako su sve obiteljske fotografije sastavljen, heterogen medij, “sliketekstovi”: vizualni tekstovi, odnosno tekstovi čija čitanja jesu narativna i kontekstualna, ali koji se isto tako opiru i onemogućavaju naraciju. Vidi također Mitchellova razmišljanja o “Photography and Language”, str. 281.–285., gdje on odnos fotografije i jezika radije vidi kao prostor otpora.

pogleda čak i dok otkriva njenu strukturu i učinak—više-strukost i uzajamnost pogleda, mrežu odnosa koja sačinjava sve obiteljske fotografije i ubod prepoznavanja zbog kojeg je odabrao upravo tu fotografiju između svih ostalih.⁰³ Pisanjem slike postiže još više u ovom prizoru žalovanja; poništava objektivizaciju nepomične fotografije i tako je izvlači iz stanja mirovanja, nepokretnosti i obamrlosti—što Barthes zove “tupa smrt”—fluidnost, pokret i na kraju u život.⁰⁴

No, prejednostavno je izjednačavati pisanje i život, fotografiju i smrt. Fotografija iz zimskog vrta za Barthesa definira određen način fotografskog čitanja, određen odnos prema fotografijama, kao što mu omogućuje i promišljanje o fenomenologiji fotografske slike. Isto tako nama omogućuje da ponovno razmotrimo njegovu prijašnju raspravu o *punctumu*—tom iznenađenju i šoku prepoznavanja, toj jedinstvenoj i veoma osobnoj reakciji na fotografski detalj koji nas u isto vrijeme privlači i odbija: “*punctum* je također: ubod, mrlja, rez, rupica—kao i igra slučaja. *Punctum* fotografije je ona slučajnost koja me probada (ali me i ranjava, boli)” (27). S jedne strane, *punctum* uznemiruje glatku i nepomičnu površinu slike, ugrađujući je u emotivni odnos gledanja i na taj način u pripovijest, dok s druge strane zaustavlja i prekida kontekstualno i s time narativno čitanje fotografije, što Barthes naziva *studium*. “Ono se uvijek odnosi na klasičan skup informacija... Upravo me zbog *studiuma* toliko interesira fotografija, bilo da ih uzimam kao političko svjedočanstvo ili uživam u njima kao zanimljivim povijesnim prizorima: jer kulturalno... sudjelujem u obrisima, licima, gestama, pozadinama, djelima” (25, 26). Ovi latinizirani termini služe kako bi definirali i opisali, zaštitili odnos ljubavi i gubitka, prisutnosti i odsutnosti, života i smrti koji za njega čine bit fotografije. U SVIJETLOJ KOMORI slike i riječi spajaju se kako bi artikulirale “prozne slike”, poput neprikazane slike majke koja postoji samo u prozi i “vizualnim pripovijestima”, kao i brojne fotografije prikazane u knjizi, od kojih mnoge upućuju, pa makar i neizravno, na obiteljsku idilu fotografije u zimskom vrtu. Tekst i slika, čvrsto ispreple-

teni u pripovjednu mrežu, zajedno govore složenu priču gubitka i čežnje kojoj se Barthesova kritička terminologija jedva može približiti.⁰⁵

Barthes naglašava kako za razliku od ostalih reprezentacijskih formi, fotografija ima jedinstven odnos prema zbilji koji nije definiran preko diskursa umjetničke reprezentacije, već preko diskursa magije, alkemije, indeksiranja i fetišizma:

“Fotografskim referentom” ne nazivam *neobavezno* realan predmet na koji se odnosi slika ili znak već *nužno* realan predmet postavljen pred leću, a bez kojeg ne bi bilo fotografije... Fotografija je doslovce emanacija referenta. Stvarno tijelo, koje je bilo tamo, proizvodi zračenje dodirujući mene, koji sam ovdje; trajanje prijenosa nije važno; fotografija bića kojeg nema, kako kaže Susan Sontag, dirnut će me kao i zakašnjele zrake zvijezde. Neka vrsta pupčane vrpce povezuje tijelo fotografiranog predmeta s mojim pogledom: svjetlo, iako neopipljivo, ovdje je puteni medij, koža koju dijelim s bilo kojom fotografiranom osobom. (76–77, 80–81)

Preko slike pupčane vrpce, inspirirane spajanjem u jedno majke/sina/kćeri na fotografiji u zimskom vrtu i gotovo potpunim zanemarivanjem brata na njoj, Barthes fotografiju—njeno slikanje, razvijanje, promatranje, tumačenje i pisanje o njoj—iznutra familijarizira i materijalizira, čini je srodnom samom procesu života i smrti. Tako gubitak—rezanje te vrpce i njenu obnovu preko fo-

03 — “Značenjski sustav fotografije, kao i onaj klasičnog slikarstva, u isto vrijeme prikazuju scenu i *zurenje promatrača*, objekt i gledajućeg subjekta.” Victor Burgin, “Looking at Photographs”, u *THINKING PHOTOGRAPHY*, Macmillan, London, 1982., str. 146.

04 — “Fotografija iz zimskog vrta mora se čitati *kao tekst*, a ne gledati *kao slika*.” Richard Stamelman, *LOST BEYOND TELLING: Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*, Cornell University Press, Ithaca, 1990., str. 265.

05 — W. J. T. Mitchellove termini “tekstualne slike” i “slikovni tekstovi” bili su mi vrlo korisni u odnosu na moju konceptualizaciju hibridnog teksta sačinjenog od i okolo obiteljskih fotografija. Radeći na ovom projektu prije izdavanja *PICTURE MEMORY*, verbalno opisane fotografije zvala sam “prozne slike”, a fotografije koje čine naraciju “vizualne fikcije” ili “vizualne pripovijesti”.

tografskog slikateksta—postaje ključan za doživljavanje i obitelji i fotografije. Referent je isto tako prisutan (impli- ciran na fotografiji) kao i odsutan (bio je tamo, ali ga sada više nema). Referent kao duh progoni fotografiju: on je sablast, povratak izgubljenog i mrtvog drugog.⁰⁶ Na kraju, napuknuće *punctuma* nije detalj na fotografiji, već vrije- me samo: “U isto vrijeme iščitavam *Ovo će biti i ovo je bilo*; s užasom vidim predstojeću budućnost u kojoj me čeka smrt. Prikazujući mi apsolutnu prošlost poze (aorist), fotografija mi govori o smrti u budućnosti. Ono što me *probada* jest otkriće ove istovjetnosti.” (96) Probadajući ga, taj spoj prošlosti i budućnosti već poništava svoj raz- zorni učinak. Ova kočeca antinarativna rana *punctuma* može suzbiti priču o smrti, ostavljajući vrijeme—smrt i život—zaustavljenim, ukazujući na nezamjenjiv gubitak i beskonačno žalovanje.

Ono što čitamo u Barthesovom opisu je obitelj- ska priča—majčina smrt i sinovo žalovanje, njegova slu- tnja vlastite smrti, višestruki i uzajamni pogledi preko kojih majka i sin postaju subjekti u međusobnom odnosu. Obitelj je ustrojena željom i razočaranjem, ljubavlju i gubitkom. Fotografije, kao jedini materijalni tragovi ne- povratne prošlosti, dobivaju svoju snagu i svoju važnu kul- turalnu ulogu iz utkanosti u temeljne rituale obiteljskog života, rituale koje Barthes izvodi u SVIJETLOJ KOMORI i podupire svojom čvrstom vjerom u fotografsku referencu.

×

U ovoj knjizi često ću se vraćati na ove odlomke iz Barthesove SVIJETLE KOMORE i njegovo kontroverzno čitanje fotografskih referenci. Njegova putanja kroz pro- mišljanje fotografije, od općenite analize o tome kako fo- tografije zadobivaju značenje do turobne autobiografske priče, duboko me dirnula. Iako samu sebe podsjećam da su fotografije u svojoj biti konstruirane kao i svaka druga reprezentacijska forma, da se svaki dio slike može izma- nipulirati pa čak i lažirati, posebice sa sve naprednijom

digitalnom tehnologijom, ipak se vraćam na Barthesovo temeljno “ça a été” (ovo je bilo) i nepokolebljivu vjeru u referencu i ideju istine na slici. Barthes ide dalje od tripartitne definicije znaka C. S. Piercea kao simboličkog, ikoničkog i indeksnog. U Piercevom sistemu fotografija se definira i kao ikonička, na temelju fizičke sličnosti između znaka i objekta kojeg reprezentira, i kao indeksna, na temelju bliskosti uzroka i posljedice, poput traga ili otiska stopala. Nasuprot tome, lingvistički znakovi su proizvoljni i prema tome su simboli. Barthes intenzivira indeksni odnos kada govori o fotografiji kao fizičkoj, materijalnoj emanaciji prošle zbilje; njen govorni čin je konstatirajući—dokazuje autentičnost prošle zbilje i omogućuje materijalnu vezu s njome. Za Barthesa referenca nije sadržaj, već prisutnost. “Realisti, kojima pripadam... fotografiju ne smatraju ‘kopijom’ zbilje, već emanacijom prošle zbilje: čarolijom, a ne umjetnošću... Ono što je važno jest da fotografija posjeduje očiglednu snagu, ali ona ne svjedoči o predmetu, već o vremenu. S fenomenološkog stajališta, na Fotografiji moć dokazivanja autentičnosti nadilazi moć reprezentacije.” (88,89)

Slika postoji jer je nečega bilo te se stoga i ja, kao i Barthes, mogu nadati da ću na svojim obiteljskim fotografijama naći istinu o prošlosti, svojoj i svoje obitelji—koliko god posredovana bila. Ovo “prijanjanje referenta” u smislu indeksne prisutnosti u svojem razmišljanju doživljavam i opterećujućim i fascinirajućim. Ova knjiga je, na mnogo načina, promišljanje neprestane snage i “tereta” fotografске reference, snage koja oblikuje obiteljske fotografije.⁰⁷ Moje otporno čitanje obiteljskih fotografija pretvara tako indeksnu referencu, koju Barthes naglašava, u nešto izražajnije.

06 — Vidi dirljivo čitanje SVIJELE KOMORE u “The Deaths of Roland Barthes” Jacquesa Derride, u J. Silberman, ur., *PHILOSOPHY AND NON-PHILOSOPHY SINCE MERLEAU-PONTY*, Routledge, New York, 1988., gdje proširuje ovu misao u odnosu na vlastito žalovanje za Barthesom.

07 — John Tagg piše o “teretu reprezentacije” u *THE BURDEN OF REPRESENTATION: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

Barthesova metafora pupčane vrpce samo potvrđuje povezanost fotografije i obitelji, njenu upisanost u obiteljski život i nastavljanje obiteljske ideologije. Kada je George Eastman izumio “Kodak” 1888. godine, ciljani potrošači nisu bili profesionalni fotografi, nego ljudi koji su već vidjeli fotografije, ali nisu ni pomišljali fotografirati kao ni slikati slike, pisati romane ili skladati glazbu. Sloganom “Vi stisnite dugme, mi ćemo učiniti ostalo” fotoaparat je ušao u područje uobičajenog i privatnog. Tako je fotografija ubrzo postala osnovnim obiteljskim sredstvom samopoznavanja i reprezentacije—sredstvo pomoću kojeg će se obiteljsko sjećanje nastaviti i učiniti trajnim, pomoću kojeg će se obiteljska priča i nadalje pričati.

Danas, nakon više od stotinu godina, društvene funkcije fotografije čvrsto su povezane s ideologijom moderne obitelji.⁰⁸ Obiteljska fotografija pokazuje povezanost obitelji i ujedno je sredstvo njezina zajedništva; bilježi obiteljske običaje, ali i postavlja glavni cilj tih običaja.⁰⁹ Budući da fotografija stvara iluziju kako je samo transkripcija zbilje, trag izravno dotaknut onim što se bilježi, ona naturalizira kulturalne prakse i prikriva njihove stereotipne i kodirane karakteristike. Kako fotografija skamenjuje tijek obiteljskog života u nizove snimaka, tako ona i perpetuira obiteljske mitove dok se čini kao da samo bilježi konkretne trenutke iz obiteljske povijesti. Širom dostupna kao medij obiteljskog samopredstavljanja u mnogim kulturama i subkulturama na kraju dvadesetog stoljeća, obiteljska fotografija može umanjiti napetosti obiteljskog života održavajući sliku povezanosti čak i onda kada pogoršava situaciju stvarajući slike koje obitelji u zbilji ne mogu održati.

Nepokretna fotografija slikana je kroz oko fotoaparata čije gledište, ono fotografa, određuje položaj promatrača. Victor Burgin smatra da je “struktura reprezentacije—gledište i okvir—blisko povezana s reproduciranjem ideologije (‘stanjem’ naših gledišta).” No, struktura gledanja je recipročna: i fotograf i promatrač surađuju u reproduciranju ideologije. Između promatrača i zabilježenog predmeta promatrač susreće i/ili projicira zaslon

sastavljen od dominantnih mitologija i predrasuda koji oblikuju reprezentaciju.¹⁰ Oko i zaslon čine elemente ideologije; naša očekivanja ograničavaju i određuju ono što pokazujemo i ono što vidimo. Kad bismo imali drugačije pojmove o ljepoti, o ženskosti i muškosti, o bijeloj ili crnoj boji kože, o bilo kojoj od naših kulturnih institucija, drugačije bismo ih i percipirali. Kao što je filmski umjetnik Pratibha Parmar rekao: “Duboko ideološka priroda slika ne određuje samo ono što drugi ljudi misle o nama nego i ono što mi mislimo sami o sebi.”¹¹

Obiteljske fotografije sve češće postaju predmetom ispitivanja. Suvremeni pisci, umjetnici i redatelji, kao i suvremeni kritičari kulture, koristili su obiteljske slike u svojem radu, nadilazeći njihove konvencionalne i neprozirne površine, kako bi razotkrili složene priče obiteljskih odnosa—strasti i suparništva, napetosti, tjeskobe i probleme koji su, uglavnom, ostajali na rubovima ili

08 — U ovoj knjizi termin “ideologija” koristim u Althusserovom smislu “sistema reprezentacija preko kojih zamišljamo svijet kakav jest.” Louis Althusser, *FOR MARX*, na eng. preveo Ben Brewster, New Left Books, London, 1977. str. 233.

09 — Određujući fotografiju kao “art moyen”, osrednju umjetnost, Pierre Bourdieu povezuje “fotografsku praksu” i “njenu obiteljsku funkciju.” *PHOTOGRAPHY: A Middle-Brow Art*, na eng. preveo Shaun Whiteside, Stanford University Press, Stanford, 1990.

10 — Burgin, “Looking at Photographs”, str. 146. Termin “zaslon” koristim u Lacanovskom smislu kojeg je dalje proširila Kaja Silverman. Jacques Lacan, *ČETIRI TEMELJNA POJMA PSIHOANALIZE*, Naprijed, Zagreb, 1986.; Kaja Silverman, *MALE SUBJECTIVITY AT MARGINS*, Routledge, New York, 1992. i *THE THRESHOLD OF THE VISIBLE WORLD*, Routledge, New York, 1996. Vidi 3. poglavlje za detaljniju raspravu i primjenu ovih termina na obiteljsku fotografiju. Na žalost, knjiga *THE THRESHOLD OF THE VISIBLE WORLD* izdana je kada je ova knjiga bila u zadnjem stadiju pripreme pa stoga ne uzimamo toliko u obzir njena daljnja objašnjenja pojmova koji bi itekako poduprli moje postavke u ovoj knjizi.

11 — Citirano u Bell Hooks, *BLACK LOOKS: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992., str. 5. Silverman u *THRESHOLD* raspravlja o tim implikacijama zaslona, posebno u pogl. 6: “Zaslon ili kulturni slikovni repertoar postoji u svakom od nas kao i jezik. To znači da kada promatramo neku osobu ili predmet, to činimo preko tog velikog, različitog, ali zapravo ograničenog područja reprezentacijskih koordinata koje određuju što i kako članovi naše kulture vide—kako će preraditi vizualno detalje i koje će im značenje pridati.”, str. 221.

izvan obiteljskih albuma. Time su umjetnici i pisci pokušali iskoristiti same instrumente ideologije—fotoaparat, album i obiteljsko zurenje (*familial gaze*)—kao moduse preispitivanja, otpora i osporavanja. Ispitali su ne samo sâm u obitelj, već i njene tradicionalne načine reprezentacije. Narušivši njihovu dokumentarističku vjerodostojnost i dokaznu vrijednost—teret Barthesovog “ça a été”—pokazali su da fotografije mogu postati moćno oružje u promjeni društva i stava.

Osporavanje se ne pojavljuje toliko na konkretnim obiteljskim fotografijama koliko u metafotografskim tekstovima koji smještaju obiteljske fotografije u narativni kontekst, bilo da ih prikazuju ili ih opisuju: romani i kratke priče, fikcionalni ili dokumentarni filmovi, fotoalbumi, instalacije i izložbe, autobiografije i memoari, kao i eseji i teorijski radovi o fotografiji. Složene sliketekstovi, koje su tema ove knjige, u isto se vrijeme i razotkrivaju i opiru konvencijama obiteljskih fotografija i hegemonijskim familijarnim ideologijama. Koristeći slične termine i ja, prema tome, govorim o stvarnim slikama, umetnutim u narativni kontekst, ali i o fiktivnim slikama opisanim u romanima, o “vizualnim pripovijestima” i o “proznim slikama”. Samo unutar konteksta ove metafotografske tekstualnosti i samosvjesne kontekstualnosti fotografije mogu poremetiti poznatu priču o obiteljskom životu i njegovim reprezentacijama prekidajući stisak konvencionalnog i monolitnog obiteljskog zurenja.

Ne želim da se ono što nazivam “hegemonijskom obiteljskom ideologijom” nametnutom “monolitnim obiteljskim zurenjem” shvati kao statična i ahistorijska struktura koja vrijedi u svim kulturama i transhistorijski. Naprotiv, obiteljska ideologija jednako je kao i proživljena zbilja obiteljskog života podložna pojedinim povijesnim, društvenim i ekonomskim okolnostima. Međutim, ono što bi moglo biti konstanta, barem u kulturnom momentu koji je i fokus ove knjige, jest postojanje obiteljske mitologije, slike koju treba dostići, slike koja oblikuje želju pojedinca koji živi u društvenoj zajednici. Ovaj mit ili slika—kakva god ona bila za određenu zajednicu—do-

minira zbiljom koja se živi bez obzira što može s njome biti u sukobu ili vođena drugačijim interesima. Preživljava pomoću svoje narativne i imaginarijske snage, snage koju fotografije, svojom neobičnom sposobnošću, mogu pokrenuti. Želim ukazati da se fotografije nalaze točno u području kontradikcije između mita o idealnoj obitelji i proživljene zbilje obiteljskog života. Budući da gledanje djeluje preko projekcije i s obzirom da je fotografska slika pozitiv razvijenog negativa, obilje koje čini ispunjena želja, fotografije nam prije svega pokazuju obitelj kakvu bismo željeli da bude, pa stoga i ono što ona najčešće nije.

041

Barthesova fotografija iz zimskog vrta je “prozna slika” uvrštena u knjigu koja nam predstavlja slike reproducirajući ih i opisujući, što tekstove i slike dovodi u nekoliko različitih vrsta odnosa: oprečnost, suradnju, podudaranje. Uglavnom, slike i tekstovi pričaju priče te zahtjevaju narativno tumačenje i određen ulog od strane čitatelja, čitanje figurirano strukturom i formom fotoalbuma. Kao što Barthesova knjiga pokazuje, takvo je čitanje sklono vratiti se izvornoj protonaraciji majke i djeteta u kojoj dijete upire prstom govoreći samo “ča” uvjeravajući se u majčinu prisutnost i u njezin (odobravajući) uzvraćajući pogled.

No, ustrajna sadašnjost fotografije uvelike komplicira ovaj moment: majka je dijete, a sin odrasla osoba. Smatram da je jedan od najdomljivijih aspekata Barthesovog opisa i tumačenja fotografije majke u zimskom vrtu upravo taj koji nam omogućuje da mislimo o onoj strani obiteljskog iskustva koja je uglavnom ostala neizrečena: o načinima konstruiranja, kroz poglede, jedinog subjekta unutar obitelji. Fotografija iz zimskog vrta sadrži niz presijecajućih i međusobno potvrđujućih pogleda koji pričaju priču o ovom neverbalnom obliku obiteljskog odnosa. Pokazuje kako pogledi pozicioniraju članove obitelji u međusobne odnose, u već predodređene, ali i zauvijek sporazumne i prenosive uloge i interakcije: majka i sin, brat i sestra, kćer i roditelji.

Barthesova strastvena želja za prepoznavanjem, začudo zadovoljena preko slike koju nije mogao prepoznati, otvara mogućnost specifičnog oblika gledanja koje proizlazi iz obiteljske interakcije. Barthesov pogled je srođnički i identifikacijski. On ne želi prepoznati samo svoju majku, već i sebe, ne želi samo prepoznavati, već i biti prepoznat od majke. Stoga nije ni čudno što se stalno vraća na sjaj i jasnoću njenih očiju: "No, na fotografijama moje majke postojalo je uvijek odvojeno mjesto, nepristupačno i netaknuto: sjaj njenih očiju." (66)

Obiteljski pogled, dakle, nije samo pogled subjekta na objekt, već i uzajaman pogled subjekta koji gleda objekt, a taj je opet subjekt koji uzvraća pogled objektu. Dok unutar obitelji ja gledam, i mene se neprestano gleda, vidi, ispituje, nadgleda i prati. Obiteljska subjektivnost konstruirana je kroz odnose i u tim odnosima ja sam uvijek i ja i drugi, subjekt koji i govori i gleda te objekt o kojem se i govori i kojeg se gleda: subjektivirana sam i objektivizirana u isto vrijeme.

Ako gledanje uključuje i odnos moći, dominacije i podređivanja, uzajamnosti i povezivanja, kako se moć uspostavlja i osporava unutar obiteljske vizualne dinamike? Moja je postavka da su ti osnovni optički odnosi često skriveni i nepriznati. Nemamo lak pristup tim neverbalnim razmjenama koje usprkos tome oblikuju i preoblikuju ono što jesmo. Koje načine, koja sredstva imamo na raspolaganju kako bismo istražili ovaj aspekt obiteljskih odnosa? Kojim tekstovima raspolažemo u njegovoj analizi? Možemo li privatne slike i obiteljske fotografije tumačiti kao zapise ili naznake tih procesa? Koji bi nam teorijski jezik mogao pomoći u razumijevanju psiholoških slojeva obiteljskog gledanja?

Analize u knjizi *FAMILY FRAMES* koriste fotografske sliketekstove kako bi se izgradio teorijski vokabular koji će nam omogućiti da govorimo o specifičnim elementima obiteljske fotografije. Potraga za upotrebljivim idiomom trebala bi biti značajka svakog tumačenja složenih kulturoloških tekstova, ali je od posebne važnosti u tumačenjima tako privatnih, poznatih i takoreći nevidljivih

predmeta kao što su obiteljske fotografije. Potreban nam je jezik koji će omogućiti da vidimo kodiranu i konvencionalnu prirodu obiteljskih slika—jezik koji će konvencije dovesti u prvi plan i na taj način narušiti njihovu ideološku moć.

Roland Barthes omogućuje nam da mislimo o tome kako fotografije—posebno unutar narativnog metafotografskog diskursa kojeg su dio—mogu dati uvid u tu neizrečenu mrežu pogleda. Walter Benjamin otišao je korak dalje tvrdeći kako kamera, uz pomoć tehnologije uvećanja i zaustavljanja kadra, ima izrazitu moć otkrivanja koja nadilazi sposobnost ljudskog oka. Uz pomoć oka objektivna, s time da on ovdje podrazumijeva i fotoaparat i filmsku kameru, možemo vidjeti pokrete i procese, neke sitne detalje ponašanja nevidljive ljudskom oku: “Kamera nam otkriva nesvjesnu optiku kao što psihoanaliza otkriva nesvjesne nagone.”¹² Benjaminova tvrdnja kako fotoaparat i fotografija otkrivaju složenu i inače nevidljivu mrežu pogleda ili “nesvjesnu optiku” (“*das Optisch-Unbewußte*”) od velike je važnosti, posebno u odnosu na obitelj i obiteljske slike. Primjena pojma “nesvjesne optike” na obitelj omogućuje nam da pomno ispitamo obiteljske fotografije kako bismo otkrili naznake obiteljskih vizualnih interakcija.

Međutim, u drugoj polovici dvadesetog stoljeća obitelj postaje predmetom intenzivnog društvenog i kulturološkog proučavanja i promatranja.¹³ Ništa u vezi s obitelji ne može se samo pretpostaviti ili uzeti zdravo za gotovo. Smisao tumačenja “obitelji” preko fotografske prakse jest da se naglasi njena kontingentnost, prikaže otvorenost njenih granica te, izvan biologije, mnogi faktori koji podcrtavaju njenu moć definiranja. “Obitelj” je skupina srodnika, a srodničke veze koje je čine konstru-

¹² — Walter Benjamin, “Umjetničko djelo u razdoblju reprodukcije”, u: ESTETIČKI OGLEDI, ur. Viktor Žmegač, Školska knjiga, Zagreb, 1986.

¹³ — Julia Hirsch, u *FAMILY PHOTOGRAPHS: Content, Meaning and Effect*, Oxford, New York, 1981., podsjeća nas da ovakva praksa ima dugu reprezentacijsku povijest počevši od renesansnog obiteljskog portreta. Hirsch dirljivo i korisno traži podudarnosti između konvencija obiteljskog portretiranja i onih obiteljske fotografije.

irane su kroz razne odnosne, kulturne i institucionalne procese—kao što su, na primjer, “pogledi” i fotografija. “Obitelji” su oblikovane pojedinačnom prijemljivošću za ideološke pritiske koje nameće obiteljsko zurenje.

Kad jedni druge pogledamo unutar onoga što smatramo svojim obiteljima, također smo objekti izvanjskog pogleda, bilo sociološkog, psihološkog, povijesnog ili nostalgičnog i mitskog. Dominantna ideologija obitelji, u kojim god da se oblicima pojavljuje unutar određenog društvenog konteksta, postavlja se kao pokrov nad naše namještene, međusobne i ranjive individualne poglede, poglede koji uvijek postoje u odnosu s tim “obiteljskim zurenjem”—moćnim obiteljskim zurenjem koje se nameće i perpetuira određene konvencionalne slike obiteljskog i koji “uokviruje” obitelj u oba smisla te riječi.¹⁴ Specifična priroda obiteljskog zurenja, slika idealne obitelji i poželjnih obiteljskih odnosa, može se razlikovati od kulture do kulture i mijenjati se kroz povijest, ali svaka kultura i povijesni trenutak može odrediti vlastito “obiteljsko zurenje”. Njegov sadržaj, pa čak i način funkcioniranja, može varirati, ali ono što se ne mijenja jest postojanje te idealne slike i mogućnost njezinog identificiranja kao i njezin određujući utjecaj. Unutar danog kulturnog konteksta, fotoaparat i obiteljski album funkcioniraju kao sredstva tog obiteljskog zurenja.

Po mom mišljenju, obiteljsko zurenje smješta ljudske subjekte u ideologiju, mitologiju obitelji kao institucije i projicira zaslon obiteljskih mitova između fotoaparata i subjekta. Prekog toga zaslona subjekt prepoznaje, ali može i osporiti svoju ugrađenost u familijarnost. S druge strane, pogledi koje izmjenjuju članovi obitelji smješteni su u određenim točkama; lokalni su i kontingentni, uzajamni i poništivi; ispresjecani su žudnjom i određeni nedostatkom. To su pogledi koji se izmjenjuju između Rolanda Barthesa i njegove majke, njegovo pomno ispitivanje njene fotografije i maštanje o njenom uzvratnom pogledu, sjaju u njenim očima. Stoga obiteljski pogled predstavlja uključivanje u poseban oblik veze—obostrano konstitutivne,

posredovane obiteljskim zurenjem—ali onaj koji ga nadilazi svojom subjektivnom kontingentnošću.

Zbog svoje konvencionalne prirode i ideloškog efekta jednooke leće, obiteljske fotografije otkrivaju funkcioniranje obiteljskog zurenja. Međutim, ako nas zanima interakcija obiteljskog zurenja i obiteljskih pogleda, moramo otići dalje od samih slika, kao što Barthes čini kada otvara Boudinetovu zavjesu, kada piše o slikama, uklapajući ih u obiteljsku priču. Ako se okrenemo samim fotografijama u potrazi za naznakama obiteljske nespješne optike, moramo uzeti u obzir uplitanje fotoaparata da bismo vidjeli kako on sam oblikuje i utječe na vizualne odnose. No, ako analiziramo slikatekstove, oblici obiteljskih pogleda i zurenja mogu još snažnije izroniti, i to kroz mnoštvo leća. Obiteljski album, oblikovan svojom specifičnom perspektivom, osnovni je primjer tih slikatekstova, a svi su romani, izložbe i knjige fotografija koje analiziram u ovoj knjizi na neki način objavljeni i estetizirani obiteljski albumi.

U tumačenjima ovog niza fotografskih slikatekstova fokusirala sam se na konstruiranje individualnog subjekta unutar obitelji i na konstruiranje obitelji unutar kulture i društva *na vizualnom polju*—na načine putem kojih je obitelj upisana unutar heterogenog sustava reprezentacije.

×

Smatram da je ova knjiga sama po sebi album, ali ne takav koji je organiziran kronološki. Kao i u albumu, svako poglavlje nudi drugačiji kadar, drugačiju leću ili ekspoziciju

14 — Za razliku između pogleda i zurenja oslanjam se na Jacquesa Lacana i njegovo razlikovanje “oeil” i “regard” u ČETIRI TEMELJNA POJMA PSIHOANALIZE, Naprijed, Zagreb, 1986. Vidi 3. pogl. za dublju raspravu o ovim pojmovima.

15 — Jo Spence, PUTTING MYSELF IN THE PICTURE: *A Political, Personal and Photographic Autobiography*, Real Comet Press, Seattle, 1988., str. 208. Pojam interpelacije je Lousa Althussera i opisuje načine na koje nam se, kao članovima društva, nameću dominantne ideologije i kako na njih, često nespješno, pristajemo.

sličnih nizova pitanja vezanih uz obitelj i načine njene reprezentacije u postmodernom trenutku. Kako je obiteljski subjekt konstruiran preko pogleda i što nam fotografije govore o tom procesu? Kako fotografija posreduje obiteljsko sjećanje, a time i obiteljsku ideologiju? Mogu li se tehnologije i kulturne forme koje nas interpeliraju koristiti i kao otpor toj interpelaciji? Mogu li se fotoaparat i slika, prema riječima Joa Spencea, koristiti zbog svojih “nefiksirajućih” umjesto “fiksirajućih” karakteristika?¹⁵ Koji su odnosi pogleda i moći te kako se fotoaparat i album upliću i posreduju te odnose? Kako se fotografija uklapa u heterogenu tradiciju reprezentacije obitelji te kako to oblikuje i utječe na tu tradiciju? Kako su ti odnosi obilježeni nacionalnom tradicijom, rodom, klasom, rasom i etničkom pripadnošću? Postoje li specifične reprezentacijske tradicije, posebno “obiteljsko zurenje”, osobite tradicije sjećanja?

Ova pitanja postavljam unutar veoma određenog kulturnog, povijesnog i intelektualnog konteksta u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća. Doba o kojem govorim je postmodernizam—golemi pomaci u individualnoj i kolektivnoj svijesti do kojih dolazi u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata, holokausta i gulaga, doba dekolonizacije i hladnog rata, široko raširene borbe za ljudska prava i feminizma. Vjerujem da je to doba potaklo nova pitanja estetike i možda nove estetske forme koje želim ispitati u ovoj knjizi.

MAUS Arta Spiegelmana koristim kao paradigmatski tekst svoje rasprave jer mi omogućuje da istaknem estetske i političke parametre koje postavljam svojim tumačenjem postmodernizma. MAUS je obiteljska priča koju su zajedno sklopili otac i sin. Obitelji Spiegelman/Zylberberg proživjele su masovno uništenje holokausta, pa su stoga detalji obiteljske interakcije pod utjecajem povijesti koja odbija ostati u pozadini ili izvan teksta. Njihovu priču ispričao je, nacrtao sin koji se rodio nakon rata, ali čiji je život bio izrazito određen ovim obiteljskim i kulturnim pamćenjem. Pamćenje Arta Spiegelmana odgođeno je, neizravno, sekundarno—radi se o postmemoriji

holokausta kojeg posreduje preživjeli otac, što je određuje za sina. Koristi se očevim usmenim svjedočanstvom i nekolicinom osobnih artefakata koji su preostali—fotografijama, dokumentima, nekolicinom zapisa o kulturi koja je gotovo u potpunosti uništena.

Spiegelmanu je izazov uspjeti upisati u priču svoju podvojenost—svoj strastveni interes i žudnju kao i neizbježnu distancu i nedostatak razumijevanja—što mu je izvrsno uspjelo u slikovnom žanru koji je odabrao. Prikazane obiteljske fotografije demonstriraju kako svoju snagu tako i svoju šutnju; nema ničega na samim slikama što otkriva složenu povijest gubitka i uništenja o kojem svjedoče. Fotografije obitelji Spiegelman izgledaju poput vaših ili mojih: slike žrtava ne razlikuju se od slika počinitelja ili promatrača. No, unutar Spiegelmanove šire priče one postaju rječiti svjedoci neizrecive povijesti, same u sebi tvrdoglavi preživjeli kulturnog genocida. Umetnute u njegov slikovni tekst pružaju mu reprezentacijsku strukturu koja odgovara zadaći postmemorije.

U postmodernom dobu obitelj zauzima snažno i izrazito ugroženo mjesto; kao strukturalno posljednja linija zaštite od rata, rasizma, progonstva i kulturnog izmještanja, ona postaje posebno ranjiva na takva nasilna puknuća i tako mjerilo njihove devastacije. Ali, kao što MAUS pokazuje, takve vanjske opasnosti ne prikrivaju nasilje i razaranje koje se događa u samoj obitelji, moć oca da ušutka majčin glas, moć sina da ponovo ispiše očeve riječi.

U knjizi FAMILY FRAMES slijedim trag ovog presijecanja privatne i javne povijesti. Ispitujem ideju “obitelji” u suvremenom diskursu i njenu moć da posreduje neke od traumatskih preokreta koji su oblikovali postmoderne mentalitete te tako posluži kao alibi za njihovo nasilje.

Nisam jedina koja obitelj u postmodernom dobu vidi kao napuklu i podložnu suprotstavljenim povijesnim i ideološkim scenarijima. Fotografije nude prizmu kroz koju možemo proučavati postmodernistički prostor kulturalne memorije sastavljen od ostataka, krhotina, eleme-

16 — Jo Spence i Patricia Holland, ur., FAMILY SNAPS: *The Meanings of Domestic Photography*, Virago, London, 1991., str. 13.–14.

nata ostavljenih da ih se skupi i sklopi na razne načine kako bi ispričali različite priče iz različitih i često suprotstavljenih perspektiva.

Kao što su Jo Spence i Patricia Holland rekli: “Obiteljska fotografija može djelovati na raskrižju između osobne memorije i društvene povijesti, između javnog mita i osobnog nesvjesnog. Naše sjećanje nikada nije u potpunosti ‘naše’, niti su slike ikad neposredovane reprezentacije naše prošlosti. Gledajući ih, mi istovremeno konstruiramo umišljenu prošlost i prihvaćamo se detektivskog posla kako bismo pronašli ostale verzije one “stvarne”.¹⁶ Fotografije posreduju obiteljsku memoriju i postmemoriju, no suočene s ogromnim gubicima uzrokovanim holokaustom, one nose emotivnu težinu koju je često teško izdržati. Kroz vraćanje holokaustu kao okviru ovih poglavlja želim izraziti dužno poštovanje emocionalnoj snazi obiteljske fotografije. Time ne želim reći da holokaust zauzima jedinstveno mjesto u diskursima postmodernizma, već sam samo izabrala mjesto koje je osobno najrazornije i zbog toga ima potencijala da me se najviše dojmi.

Nadalje, fotografije kao i fikcionalni tekstovi najzornije prikazuju, prema riječima Linde Hutcheon, paradokse svojstvene postmodernizmu: “Oni su jednako prisutni u visokoj umjetnosti kao i u masovnoj kulturi i ta sveprisutnost daje njihovim reprezentacijama i određenu transparentnost i definitivnu složenost.”¹⁷ Tumačenje snimaka i fotoalbuma, umjetničkih fotografija i galerijskih instalacija, verbalni opisi stvarnih i izmišljenih fotografiskih slika u jednakim terminima i s jednakom pažnjom, samo je po sebi postmodernistička gesta. Osobito tekstualne analize obiteljskih slika pokazuju aspekte postmodernizma koji su mi vrlo uznemirujući i vrlo uzbudljivi: uvođenje estetskog u prakse svakodnevnog života, više-struke, decentralizirane, transakcijske i odnosne dimenzije subjektiviteta, potreba da se opetovano demonstrira kulturnu i konstruiranu prirodu onoga što se čini transparentnim i prirodnim, i kao najvažnije, oštra kritika moći i dominacije koja prepoznaje vlastito sudjelovanje u strukturama koje kritizira.

Živimo u kulturi koju sve više oblikuju fotografske slike. No, te se tehnologije razvijaju mnogo brže nego naša sposobnost da teoretski ispitamo njihov učinak. Kako da istražimo moralne dimenzije instrumenata koji oblikuju naše osobno i kulturno sjećanje? Koje tipove moralnog i teorijskog angažmana promiče obiteljska fotografija? Koje bi nam teorije mogle pomoći u tumačenju obiteljskih slika i, obrnuto, koje teorijske konstrukcije možemo izvesti iz susreta s fotografijama? Etimološki korijeni riječi *theoria* definiraju je kao čin promatranja, promišljanja, proučavanja, uvida; drugim riječima, u vizualnom smislu. Vraćajući se korijenima, možda možemo preokrenuti prevladavajuće mišljenje o teoriji kao vladajućem diskursu. Mogli bismo redefinirati njenu diskurzivnu prirodu i želju za prevlašću. “Ako teoriju razumijemo u njenoj etimološkoj pozadini (koja je, uostalom, vizualna),” kaže Mieke Bal u *READING REMBRANDT*, “[ona] prestaje biti dominirajući diskurs i postaje prije spremnost da se zakorači u vizualno i učini diskurs partnerom, a ne glavnim protivnikom vizualnosti.” (288)¹⁸ Zakoračiti u vizualno ne znači upustiti se u teoriju kao sistematično objašnjenje skupine činjenica, već znači prakticirati teoriju, stvarati teoriju kao što fotograf materijalizira sliku. Sugerirat ću da teorija kao oblik razmišljanja i promišljanja ističe uzajamnost nad dominacijom, povezanost nad razdvajanjem, bliskost nad udaljenošću, provizornost nad sigurnošću.

Ovakav postupak nadaje mi različite registre unutar kojih pišem ovu knjigu—teorijske, kritičke i autobiografske. Nudim ih sve kao različite oblike naracije, kao zbirku priča—narativnih snimaka—o obiteljskoj fotografiji. Potrebne su mi te priče kako bih razjasnila snažnu privlačnost onih kulturnih formi koje perpetuiraju hegemonijske kodove i konvencije te kako bih, u isto vrijeme, napravila mjesta za kritiku, reviziju i redefiniciju. S obzirom na vizualno, takav složeni postupak mogao

17 — Linda Hutcheon, *THE POLITICS OF POSTMODERNISM*, Routledge, New York, 1989., str. 22.

18 — W. J. T. Mitchellov naslov “Slikovna teorija” ilustrira ovaj interaktivni odnos između slike kao i shvaćanje teorije kao čina predočavanja.

bi nam omogućiti da zamislimo načine kako nadomjestiti režim *zurenja* područjem *pogleda*. Fokusiranje tog pogleda na obitelj—na obiteljske slike—može nam pomoći da olabavimo obiteljske strukture hijerarhije i moći u korist forme razmišljanja o samome sebi kojom teorijska praksa postaje ono što je Hal Foster nazvao “protupraksom interferencija”¹⁹. To mi je cilj u FAMILY FRAMES.

050

— MARIANNE HIRSCH: Obiteljski okviri. Uvod [s engleskoga prevela Iva Ogrizović]

19 — Hal Foster, *THE ANTI-AESTHETIC: Essays in Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Wash., 1983., str. xiv, xv.