

## **OBITELJSKA FOTOGRAFIJA – ANALIZA I INTERPRETACIJA U OKVIRU TEORIJE PREDSTAVLJANJA ERVINGA GOFFMANA**

**MELANIJA BELAJ**

Institut za etnologiju i folkloristiku  
Šubićeva 42, 10000 Zagreb

**UDK:** 77.03:316.66] Goffman. E.

Kategorija: Izvorni znanstveni članak

Primljeno: 1.12.2006.

Prihvaćeno: 15.12.2006.

*U tekstu što slijedi autorica je iskušala Goffmanovu teoriju predstavljanja na građi prikupljenoj za izradu magistarskog rada. Istraživanje je provedeno u razdoblju od 2003. do 2005. godine na području grada Zagreba.*

*Ključne riječi: obiteljska fotografija / teorija predstavljanja / E. Goffman*

### **1. UVOD**

U okviru kulturološke analize obiteljsku fotografiju je moguće promatrati kao medij vizualne komunikacije kakvim je prepoznaje vizualna antropologija (Chalfen, Worth), također moguće ju je analizirati iz aspekta sociološke znanosti, a i interpretirati iz semiološke perspektive. U ovome radu osvrnut ću se na predstavljačke aspekte obiteljskih fotografija, u skladu s perspektivom koju predlože Erving Goffman. Obiteljskom fotografijom podrazumijevam svaku fotografsku snimku koju posjeduje neka obitelj i na kojoj se nalaze članovi te iste obitelji. U radu se spominju i fotografije koje su snimili profesionalni fotografi, no veći dio proučavane građe ipak čine fotografije koje su snimili sami članovi obitelji, dakle amaterske obiteljske fotografije.

Kad je George Eastman izumio "Kodak Nr. 1" 1888. godine, njegovi ciljani klijenti nisu bili profesionalni fotografi, nego bilo koji, obični ljudi koji su se već prije susreli s fotografijom. Uz slogan "Vi stisnite dugme, a mi ćemo se pobrinuti za ostalo", fotoaparat je ušao u područje običnog i kućnog. Tim je fotografija brzo postala obiteljskim instrumentom samospoznaje i prikazivanja — sredstvo pomoću kojeg će se obiteljsko pamćenje nastaviti i ovjekovječiti, a obiteljska priča dalje pričati, kako primjećuje Marianne Hirsch (1997:7). Nadalje, valja spomenuti još nekoliko važnih događaja, malih revolucija u tehnološkom razvoju fotografskog medija, koji su izravno utjecali na njegovu percepciju i primjenu unutar obiteljskih te i širih, društvenih okvira. To su otkriće Polaroida 1948. godine, tzv. "idiota" 1963. te digitalne fotografije 1990.

godine.<sup>1</sup> Fotografija je posljednjih desetljeća doživjela veliku promjenu u tehnološkom smislu koja se očituje na više načina. Fotografija je sve manje "prava", "istinita" slika ili svjedočanstvo stvarnosti zbog moguće digitalne intervencije koja mijenja osnovna načela nastanka fotografske slike u klasičnom smislu i mijenja je u virtualni vizualni medij. Fotografija nije više svjedočanstvo prisutnosti (Barthes, 2003:100), već u sebi nosi i element fikcionalnosti.

Danas, više od stotinu godina nakon Eastmanova otkrića, društvena funkcija fotografije čvrsto je povezana s ideologijom moderne obitelji. Obiteljska fotografija prikazuje povezanost obitelji i instrument je njezina zajedništva; bilježi obiteljske rituale i ponekad je glavni cilj tih rituala. Fotografija imobilizira tijekom obiteljskog života, pa iako se čini da samo bilježi pojedine trenutke obiteljske povijesti, ona zapravo uvijek očuva obiteljske mitove.

Povijest antropološke znanosti obilježilo je razumijevanje vizualnih medija, a prije svega fotografije, kao dokumenata koji svjedoče istinitost antropologova izvještaja o kulturi koju je pohodio i upoznao. Tek kasnih 60-ih godina prošloga stoljeća, potaknuta prije svega strukturalizmom, antropologija je prepoznala interpretativni potencijal fotografije. Ipak, obiteljske su fotografije ostale na rubu njezina znanstvenog zanimanja, i u svijetu, i u Hrvatskoj.

## **2. FOTOGRAFIJA U KONTEKSTU ETNOLOGIJE I KULTURNE ANTROPOLOGIJE**

Veza fotografije i etnologije/antropologije seže od samih početaka nastanka ove znanosti, oduvijek upućene jednako na vizualnu kao i na tekstualnu dokumentaciju terenskog iskustva drukčijih kultura. Kao jamstvo vrhunske autentičnosti fotografija je i u hrvatskoj etnologiji već odavna uobičajeni oblik reprezentacije u analizi tradicijske kulture. Tako fotografija nosi dvostruku oznaku znanstvenog sredstva i krajnjeg cilja: katkad je neizostavni dio istraživanja, no njezina se uloga potpuno ostvaruje samo njezinom vrijednosti kao dokumenta. U hrvatskoj se etnološkoj znanosti do sad nije pristupalo zasebnom istraživanju fotografskog medija, pa ni fotografskoj etnografskoj građi, kao posebnom obliku arhiviranja i prikaza svakodnevlja. Kao najčešći oblik potrebe da se uvijek važi, ali prolazni trenuci života, obiteljska fotografija, koja je u središtu zanimanja ovoga rada, jest kulturni izričaj višestruko potencijalan za kulturološko istraživanje. Snimana u okruženju kulturne individualnosti i intime, ona

---

<sup>1</sup> Ovo su relativni podaci, a odnose se na godinu kad je prvi puta određeni tip spomenutog fotoaparata proizveden u svojoj inačici za masovnu upotrebu. Nakon svakog modela pojavljuje se još niz boljih koji se tek naknadno afirmiraju u masovnoj upotrebi. Polaroid je tzv. instant fotoaparat jer omogućuje gotovu fotografiju odmah po samom činu fotografiranja. "Idiot" je naziv uvriježen u Hrvatskoj, no njegov naziv je "*point&shoot camera*" jer ne iziskuje nikakvo tehničko predznanje za upotrebu i automatski regulira snimku.

izborom motiva i načinom prikazivanja podjednako govori i o svojoj kulturnoj pozadini, vrijednostima i obrascima koji u tom izboru potencijalno progovaraju.

Rijedak rad koji promišlja ulogu obiteljske fotografije u etnološkom istraživanju je članak Milivoja Vodopije, gdje autor promišlja ulogu obiteljske fotografije u okviru etnološke, odnosno antropološke znanosti, te propitkuje istraživačku metodologiju (Vodopija, 1976). Vodopija smatra kako jedan aspekt fotografije relevantan za etnologiju neprestano ostaje nezapažen, a to je fotografija koju etnolog već nalazi na terenu, dio likovnog folklora prisutnog u životu pojedine obitelji, izraz određenih motivacija i potreba ljudi, podjednako u ruralnoj i urbanoj sredini (1976:25).

Vodopija smatra kako je obiteljska fotografija dovoljno stara da se mogla oblikovati tradicionalno, u nekim vidovima čak i konzervativno – i u sadržajnom i u stilskom pogledu (1976:25). Fotografski medij samim svojim značajkama ostvaruje poseban odnos sa stvarnim svijetom. Fotografija jest analogna vizualnoj stvarnosti, no budući statična, prema Vodopiji, ona je medij vizualne komunikacije koji je izvan domene "primarne" stvarnosti i njezinih parametara. Upućujući na ispitivanje univerzalnih mehanizama medija fotografije koji se ne mogu svesti ni na stilske ni na bilo koje druge društvo, kulturu i vremenom diktirane kategorije, autor zaključuje da se obiteljskom fotografijom potvrđuje ljudska potreba za idealiziranjem svijeta u kojem živimo (1976:25).

### **3. "STVARNOST FOTOGRAFIJE": FOTOGRAFIJA U OKRILJU VIZUALNE ANTROPOLOGIJE**

Promišljanje fotografije kao medija vizualne komunikacije dodatno se usložnjava unutar vizualne antropologije, pa je važno dati neke osnovne obrise razvoja te discipline i njezinih osnovnih interesa. Vizualna antropologija je jedna od disciplina antropološke znanosti, a bavi se proučavanjem čovjekove kulture i ponašanja u kontekstu pomoću vizualnih sredstava (Puljar 2000:16). Unutar vizualne antropologije uočljiva su dva usmjerenja: izrada i uporaba vizualnog materijala u antropološkom istraživanju radi opisivanja i analize kulture te studij vizualnih sustava i kulturnih oblika (Morphy, Banks 1997:1). U uvodnom poglavlju zbornika radova *Rethinking Visual Anthropology* autori Howard Morphy i Marcus Banks, predlažu da se spomenuta usmjerenja unutar discipline razdvoje tako da se izrada i uporaba vizualnog materijala u istraživanju shvati kao metodologija, a promišljanje vizualnih sustava unutar društvenih i kulturnih procesa kao teorija vizualne antropologije (Morphy, Banks, 1997:13-20). Sanja Puljar smatra da takav pristup ima nedostataka, jer je prema njezinu mišljenju, izrada i uporaba vizualnog materijala u istraživanju razvila svoju teoriju (Puljar, 2000:17).

Znanstvenopovijesno gledano, korijeni vizualne antropologije leže u pozitivističkoj pretpostavci da se stvarnost može objektivno promatrati, a vizualni slikovni dokument pruža pravu, istinitu sliku stvarnosti i kulture. Tako je fotografski medij postao oruđem antropološke znanosti jer se postojećom tehnologijom mogla zabilježiti i, smatralo se, dokumentirati vjerna slika proučavane kulture (Ruby, 1996:1345-1351). Tijekom

posljednjih desetljeća dvadesetoga stoljeća društvenopovijesni pristup je podrazumijevao da se fotografija promatra kao društveno konstruirani kulturni izričaj koji može nešto reći o kulturi koju prikazuje, ali i nešto o kulturi onoga tko fotografira. Takva se istraživanja više usredotočuju na društveni kontekst izrade i uporabe slika, a dio su spomenutog usmjerenja u vizualnoj antropologiji. Većina radova vizualne antropologije usmjerena je na proučavanje filmskog medija, a fotografija se unutar discipline uglavnom tretira kao antropološko oruđe u istraživanju i interpretiranju kulture (Ruby, 1976:5-6). Sol Worth razlikuje način kako vizualni mediji, u ovom slučaju film ili fotografija, ostvaruju svoju ulogu kao dokumenti koji svjedoče o kulturi, od načina kako ti isti mediji postoje poput proizvoda te iste kulture (Worth, 1977:s.p.).<sup>2</sup> On isto tako smatra da ljudi, proizvođači vizualne dokumente sebe samih, stvaraju određene svjetove, a ne istinitu sliku stvarnosti. Ruby, priklanjajući se Worthovu pristupu, također inzistira na važnosti istraživanja vizualnih oblika unutar konteksta u kojima se ostvaruju (Ruby, 1981:20). Dakle i Worth i Ruby ističu kako se fotografija i film mogu istraživati u kontekstu kulture čiji su dio, tako da se promatraju i analiziraju poput drugih produkata te iste kulture (priča, filmove, pjesama...), odnosno cjeline simboličkog univerzuma koji je u pozadini.

#### **4. PRIMJENA GOFFMANOVA PREDSTAVLJAČKOG MODELA NA GRAĐI VLASTITOG ISTRAŽIVANJA**

Istraživanje koje sam provela temelji se na iskazima osamnaestero kazivača, četiri muškarca i četrnaest žena, u rasponu od trideset do osamdeset godina starosti, koji načinom života i primanjima pripadaju tzv. srednjem sloju društva, a mnogi od njih pripadaju obiteljima koje već nekoliko generacija žive u Zagrebu. Bez obzira na dob, svi su kazivači pod obiteljskim podrazumijevali one fotografije koje prikazuju članove obitelji, sadašnje i bivše. Iako mi je namjera bila o obiteljskoj fotografiji razgovarati podjednako i s muškarcima i sa ženama, pokazalo se da su žene voljnije i kompetentnije sugovornice. Većinu sam razgovora vodila u domu kazivača, što mi je omogućilo i uvid u raspodjelu fotografskog materijala u prostoru doma. Samosam nekoliko razgovora vodila u poslovnom okruženju kazivača. Iskazi kazivača vremenski se odnose na razdoblje od pedesetih godina prošloga stoljeća, pa sve do danas. To je vremenski okvir u kojemu su se dogodile mnoge promjene u tehnološkom razvoju fotografskog medija, a koje su izravno utjecale i na percepciju fotografske slike. Velika razlika u dobi mojih kazivača uvjetovala je i različitost njihovih obiteljskih uloga.

Odabir i primjena metode tzv. dubinskoga nestrukturiranog intervjuiranja uvjetovali su izbor kazivača: prijatelji i bliski poznanici, ili kazivači na koje su me oni uputili, bili su, za razliku od "nepoznatih" kazivača s kojima sam "pripremano"

---

<sup>2</sup> Početkom 1970-ih u suradnji s antropologom Johnom Adairom, Worth je svoje istraživanje usmjerio na proučavanje procesa snimanja filmova i njihove proizvodnje unutar određene kulture. Tako je Navaho Indijance, čiju je kulturu tada istraživao, naučio rukovati kamerom i potaknuo ih da sami sebe snime. Suradnja Wortha i Adaira urodila je filmom i knjigom.

razgovarala, mnogo spremniji omogućiti znanstvenoistraživački uvid u osobnu i obiteljsku intimu o kojoj svjedoče fotografije. No unatoč tomu, mogu slobodno reći kako sam se, intervjuirajući kazivače za izradu magistarskog rada, vrlo često našla u ulozi publike kojoj se moji sugovornici žele predstaviti u što boljem svjetlu, koristeći se pritom raznoraznim tehnikama.

U samoj biti fotografskog medija jest da prikazuje, predstavlja sliku nekog prošlog trenutka. Bez obzira na to o kojoj je vrsti fotografije riječ, njezina se prikazivačka narav nameće spram drugih obilježja medija, a to je osobito izraženo kad je riječ o obiteljskoj fotografiji. Ponašanje prigodom fotografiranja je predstava u kojoj ljudi žele ostaviti dojam kakvi jesu te se pritom pomažu i raznim scenskim tehnikama ili pomagalima.

Knjigom *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu* Erving Goffman (orig. iz 1959.) analizira kako se pojedinac u svakodnevnim situacijama predstavlja drugima, te također kako kontrolira dojmове koje o njemu drugi stvaraju. Perspektivom kazališne predstave te dramaturškim principima kao njezinim bitnim elementima autor oblikuje model primjenjiv na bilo koju društvenu situaciju koja se može događati u bilo kojem okruženju (Goffman, 2000:10). Goffman smatra da je predstavljanje sveukupna aktivnost određene osobe koja se događa u nekom vremenskom razdoblju pred određenom skupinom promatrača i koja na njih utječe. Pritom, tvrdi Goffman, pojedinac uvijek pokušava ostaviti što bolji dojam o sebi (Goffman, 2000:29). Slično razmišlja i Milivoj Vodopija, koji smatra da je mehanizam poze koji se javlja kao izraz čovjekove potrebe da glumi društveno poželjnu i idealiziranu sliku o sebi, pred sobom i pred drugima, karakterističan za mnoge trenutke u životu koji su vezani uz fotografiju (Vodopija, 1976:25-26).

Znanje o osobi, smatra Goffman, pomaže da se situacija definira i omogućuje drugima da unaprijed znaju što će ta osoba od njih očekivati, te što bi oni mogli očekivati od nje. Mnogi su izvori informacija dostupni svim sudionicima zbivanja, a mnoge oznake (Goffman ih naziva *nositeljima značenja*) pomoću kojih se informacija prenosi, pristupačne. Ako osobu ne poznaju, ostali sudionici događaja informacije o njoj mogu prikupiti na temelju njezina izgleda i ponašanja. No, glavne činjenice i znanja o nekoj osobi ostaju izvan mjesta i vremena društvene interakcije. Stoga, smatra Goffman pravi "istinski" stavovi, vjerovanja i emocije pojedinca mogu se dokučiti samo neizravno, putem onoga što izgleda kao nesvjesno ekspresivno ponašanje (Goffman, 2000:16). Izražajnost pojedine osobe, prema Goffmanu, obuhvaća dvije vrste znakovnih aktivnosti: jedna su izrazi koje osoba svjesno proizvodi, a druga – izrazi koji ga odaju. Upravo se tim drugim oblikom komunikacije bavi autor u svojoj studiji. Iz perspektive pojedinca koji se predstavlja situacija je sljedeća: on obično zbog nekog razloga organizira svoje aktivnosti tako da na druge ostavi što bolji dojam o sebi, odnosno da na druge ostavi dojam koji ih navodi da djeluju u skladu s njegovim planovima. U komunikaciji pojedinac koji se predstavlja pred drugim ljudima pokušava kontrolirati svoje ponašanje i manipulirati čak i onim aspektima ponašanja za koja se smatra da su spontani. Katkada pojedinac otprije posjeduje informacije o svojim sugovornicima pa na temelju njih definira situaciju i gradi odgovore. No, prvi su dojmovi vrlo važni, a ponekad i presudni za profesionalnog fotografa: uspješnost posla ljudi koji rade u uslužnim djelatnostima

ovisi o njihovoj sposobnosti da preuzmu i zadrže inicijativu događaja. Ovdje mi se čini važnim spomenuti kako Goffman upotrebljava pojam "timovi", a pritom naglašava da katkad izvođač koji nastupa nije nužno jedna osoba, već skupina ljudi. U tome je slučaju definicija situacije koju projicira određeni sudionik integralni dio projekcije u kojoj sudjeluje više ljudi (Goffman, 2000:87). Smatram da se ovo može primijeniti u okviru analize obiteljske fotografije unutar perspektive koju predlaže Goffman, te se u tom slučaju Goffmanov tim uspoređuje s obitelji.

Nadalje, Goffmanova dramtizacija situacije je usmjerena na to da izvođač ponudi idealnu sliku. Naime, središnje mjesto studije o predstavljanju jest poglavlje o idealizaciji. Kada se pojedinac predstavlja drugima, u svoj nastup uključuje i primjerom pokazuje službeno prihvaćene društvene vrijednosti čak i više nego to čini u običnim svakodnevnim situacijama, dakle, nastupom se predstavlja idealizirano. Ako pojedinac tijekom svog nastupa izražava idealizirane standarde, onda će se morati suzdržati od radnji koje nisu u skladu s tim.

U Goffmanovoj se studiji izražajna dimenzija društvenog života razmatra kao izvor dojmova koji se ostavljaju na druge ljude ili koje drugi ljudi stječu. Dojam se u tome smislu, smatra autor, promatra kao "izvor informacija o neočiglednim činjenicama i kao sredstvo kojim se primatelji mogu usmjeriti na reakcije pošiljatelja još i prije nego što osjete posljedice njegovih postupaka". Izražavanje se, dakle, promatra u smislu komunikacijske uloge koju igra u društvenoj interakciji (Goffman, 2000:246). Pojedince koji se predstavlja Goffman promatra iz dvaju aspekata: kao izvođača i kao lik koji je kombinacija pojedinčeve osobnosti i uloge koja se igra. Izvođač je instrument kojim se pojedinac kao odigrani lik ostvaruje. Izvođač uspješno ili neuspješno igra ulogu, a u njegovu nastupu i reakciji publike (društvenoj interakciji) se zrcali slika društva (Goffman, 2000:251).

Kako bih što bolje prikazala rezultate istraživanja, osim glavnih smjernica Goffmanove teorije poslužila sam se i modelom koji predlaže američki vizualni antropolog Richard Chalfen. Za istraživanje obiteljskih slikovnih dokumenata, obiteljskoga filma i obiteljskih fotografija, u digitalnom i klasičnom obliku, on predlaže poseban okvir za istraživanje koji se sastoji od pitanja na čijim će odgovorima ispitati kako se odigrava vizualna, slikovna komunikacija. *Home mode communication*, odnosno *kućni oblik komunikacije* jedna je od sintagmi kojom Chalfen obuhvaća cjelokupnu proizvodnju slikovnog materijala u pojedinoj obitelji. Prva dimenzija okvira za istraživanje odnosi se na *slikovni komunikacijski događaj (image communication event)*. Tom se sintagmom Chalfen koristi kako bi naglasio osobitost svog pristupa, a to je inzistiranje na komunikacijskim aspektima nastanka obiteljskih slikovnih dokumenata. Chalfenov okvir cjelovitošću i informativnošću prednjači pred drugim, inače vrlo rijetkim pristupima i prijedlozima s kojima sam se susrela, ispitujući načine kojima bih mogla istraživati obiteljsku fotografiju radi što boljeg razumijevanja njezine važnosti u ljudskom životu.<sup>3</sup> Chalfenov okvir čine četiri

---

<sup>3</sup> Musello, Christopher 1980 "Studying the Home Mode:An Exploration of Family Photography and Visual Communication", *Studies in Visual Communication*, 6(1):23-42, Spring. U navedenom

glavne aktivnosti (*slikovni komunikacijski događaji*): **planiranje; snimanje ili fotografiranje; uređivanje** fotografija prije javnog pokazivanja;<sup>4</sup> **pokazivanje** fotografija ili filma. Svaki od tih slikovnih komunikacijskih događaja sastavljen je od pet komponenata: **1. Ljudi koji sudjeluju, sudionici; 2. Teme** – ova komponenta opisuje sadržaj fotografije, događaja. Moguće teme su rođenje djeteta, krštenje, vjenčanje, rođendan, godišnjica, izleti, putovanja, dakle, veliki i važni trenuci u obiteljskom životu. Za odgovor na ovo pitanje bitno je dobiti što više odgovora jer različiti ljudi drukčije interpretiraju iste stvari; **3. Mjesto zbivanja** se odnosi na prostorno okruženje događaja, a to može biti dom ili okućnica, studio, bolnica, crkva, priroda; **4. Oblik poruke**, odnosno fotografije ili filma se odnosi na to kako je tretiran zapis za trajnu pohranu ili daljnju uporabu. Fotografije mogu biti selektirane i spremljene u albume, mogu biti u dijapozitivu, za pregledavanje pomoću projektor. Ako su digitalne, mogu biti pohranjene samo na disku, a nikad izrađene; **5. Kôd** je, prema Chalfenu, najsloženija komponenta koja uključuje informaciju o navikama, konvencijama, rutini koja strukturira događaje fotografiranja ili snimanja i daje im određeni izgled. Kôd također opisuje uzorke društvenih navika i konvencija na fotografiji ili filmu. Dakle, u pitanju su konvencije reprezentacije – detalji o tome kako neki događaji, aktivnosti ili ljudi mogu biti "prevedeni" iz stvarnog života u vizualni oblik koji kreira, prema Chalfenu, simboličku zbilju unutar koje se ostvaruje komunikacija unutar pojedine obitelji.

#### 4.1. Planiranje događaja

Iako je samo planiranje u uskoj vezi s prigodom u kojoj se fotografira, veći dio iskaza, svjedoči o tome da muškarci samo iznimno odlučuju o početku akcije, ali uglavnom pripremaju sve za sam čin fotografiranja. Većinom muškarac ima potrebno tehnološko predznanje za tu akciju što se od njega uglavnom i očekuje. Najčešće su fotografirane situacije u obiteljskom domu dječji rođendani, godišnjice braka, zajednička putovanja, te okupljanja prigodom vjerskih blagdana i crkvenih obreda vezanih uz običaje životnog ciklusa: krštenje, pričest, krizma, vjenčanje, vrlo rijetko situacije vezane uz smrt obiteljskog člana, pogreb. Što se pak prostora tiče, osim obiteljskog doma, a u skladu s temom,

---

članku autor primjenjuje Chalfenov model isključivo na obiteljskim fotografijama, te posebno ističe važnost terenskog rada.

<sup>4</sup> Robert Fanelli u studiji o šest obiteljskih albuma istražuje kako sve ljudi interveniraju pri pripremanju kućnog slikovnog materijala prije javnog pokazivanja. Fanelli se isključivo bavio istraživanjem akcija i manipulacija koje su provedene na fotografijama. Razlikuje sedam glavnih akcija: 1. Prilagođavanje okvira fotografije, 2. Rezanje fotografija na dijelovima gdje je neželjena osoba, 3. Pisanje ili crtanje na fotografijama, 4. Bojanje neželjenih dijelova na fotografiji, 5. Pisanje naziva fotografije na gornjem ili donjem rubu, 6. Prepravljivanje već postojećih naslova, 7. Ostalo, uz što se može dodati i grebanje površine fotografije na dijelovima gdje se nalaze glave neželjenih osoba. Fanelli, Robert. "The Practice of Popular still Photography: An ethnography of the home Mode of Visual communication", neobjavljeni članak (Fanelli, prema Chalfen 1987: 25;173).

odnosno prigodom fotografiranja, mjesta na kojima se najčešće fotografira su: crkva, bolnica, mjesto putovanja, ljetovanja ili zimovanja te fotografski studio.

#### **4.2. Čin fotografiranja**

Obiteljska fotografija se može, prema Goffmanovu modelu, promatrati u dvjema različitim situacijama. Naime, čin fotografiranja je društvena interakcija u kojoj se može iskušati Goffmanov okvir temeljen na dramaturškim principima. Situacija se može promatrati iz dviju različitih perspektiva: iz perspektive izvođača i iz perspektive publike. Za fotografiranja, ovisno iz koje se perspektive situacija promatra, publika može biti osoba koja fotografira, ali i fotografirana skupina. Naime, ako se situacija promatra iz perspektive onoga koji fotografira, tada ta osoba ostavlja dojam na publiku koju čini fotografirana skupina ili osoba, uz moguće promatrače koji ne sudjeluju u fotografiranju. No, ako situaciju postavimo drukčije, tada osoba koja fotografira postaje publikom pred kojom se fotografirani ponašaju u skladu s Goffmanovim prijedlozima o ostavljanju što boljeg dojma na druge. U ovom *slikovnom komunikacijskom događaju* analizira se ponašanje sudionika ispred i iza fotoaparata. Ako je izvođač onaj koji fotografira, tada ga se promatra kao glavnog aktera koji se predstavlja pred fotografiranom skupinom. To može biti osoba u obitelji ili profesionalni fotograf. U oba spomenuta slučaja izvođač pokušava što bolje odigrati ulogu koja mu je namijenjena pa se u skladu s time i ponaša. Iz kazivanja koja slijede može se vidjeti da publika nije trenutno impresionirana izvođačem, no naknadni dojmovi su uglavnom pozitivni jer je krajnji cilj – imati fotografiju – postignut.

*To ste bili u fotografskom studiju?*

Ma, joj, da. Jedna je normalna, ali ova druga s kumovima... Tu nam je stalno fotograf neшто prigovarao i svi smo na njoj grozno ispali. Tak nas je pošlihtal, bez veze. Em je crno-bijela i ispali smo svi jako ozbiljni, a bili smo veseli na dan našeg vjenčanja.

*Niste se naknadno slikali?*

Ne, ne nakon ceremonije smo išli fotografu, a na slavlju se nismo fotografirali. Sad to više ne rade mladi. Otkad imaju te digitalne fotoaparate, svugdje se slikaju i onda te slike i ljepše ispadnu. Mi smo kao da smo u vojsci na tim vjenčanim slikama, ali dobro je i to imati. Volim ih gledati, lijepa je to uspomena, draga.

*Jelena (56), 23. 5. 2005.*

*A kako je bilo na Vašem vjenčanju?*

Pa, poslije crkve i matičara, a prije slavlja, išli smo grupno, cijela povorka fotografu u studio. Tamo nas je on posložio. Prvo je bilo slikanje s kumovima, pa s roditeljima, pa onda rodbina. Ima i jedna ili dvije gdje smo suprug i ja sami. Ali sve nam je odredio fotograf. Tamo gdje je šira rodbina, svi su živčani i smiju se na silu. Bilo je vruće u malom studiju, ali tako se moralo, a sad imamo uspomenu, i to je uredu.

*Marija (53), 22.1.2004.*



*A kako je to bilo, jeste li morali pozirati, ili pak opušteno...*

Da, tata je bio jako strog, ljutio se na nas klince ako smo bili nemirni... ali je on inzistirao. A sad mi je drago da imam te fotografije.

*Dubravka (35), 14. 6. 2004.*

*Jeste li se posebno pripremali za fotografiranje, mislim na poziranje ili...?*

Ne, nemamo baš puno takvih namještenih, čak i kad su u pitanju formalne stvari, za rođendane je bilo ono, ajde brzo oko torte da se poslikamo. Tata nam je uglavnom rekao kako da se rasporedimo. Pa onda hajde smiješak, a nisi zadovoljna rasporedom prijatelja oko sebe, ali šutiš, smiješak i to je to, glavno da imamo fotografiju.

*Mirena (36), 27.9.2003.*

*A kako je to bilo na Vašem vjenčanju?*

Ma, mi nismo išli profesionalnom fotografu, već je došao k nama na svadbenu svečanost. Užasno mi je bio dosadan, ali sam poslije bila sretna kad sam imala gotovu fotografiju na kojoj sam dobro ispala. Jer bila sam trudna pa sam se morala namjestiti tako da ne ispadnem baš nezgrapna ili smiješna.

*Klaudija (39), 22.11.2004.*

Ako se fotografirana skupina ili pojedinac promatraju kao izvođači prema Goffmanovom prijedlogu, tada situacija postaje malo složenija. Naime, poziranje u okrilju kućnog kao da nameće određeni tip maske koji je nemoguće izbjeći. Kazivanja to i potvrđuju, jer bez obzira na to iz koje perspektive dolaze odgovori, djeteta ili roditelja, vidljivo je priklanjanje određenoj ulozi koju fotografirani igra.

*Kako se osjećate prilikom fotografiranja u obiteljskom krugu?*

Osjećam se ukočeno, svugdje se smijem, ali se vidi da sam zbunjena, uplašena. No i inače se tako osjećam kad se fotografiram.

*Mirena (36), 27.9.2003.*

*Možete li mi opisati kako se osjećate kad se fotografirate u obiteljskom okruženju?*

Pa, ne znam. Ako se prisjetim posljednjeg fotografiranja koje je bilo na svekrovu rođendanu, i sada dok gledam te fotografije mogu reći da sam se baš namještala. Ne znam, smijem se na tim slikama, ali ne znam, željela sam da ispadnemo harmonično, svi. Glumila sam malo, što ja znam. Naporni su mi ti zajednički ručkovi, pa kad je došlo do fotografiranja, nabacila sam osmijeh. Malo forsiranja.

*Mirta (40), 24.3.2004*

*Kako se osjećate kad vas fotografiraju s familijom, djecom?*

Ja se jako volim fotografirati, to sam već rekla. Pazim na to kako izgledam, uvijek poziram.

*Ali zanima me u krugu obitelji, dok vas na primjer suprug fotografira s djecom?*

Pa, onda sam kao mama, vidite, uvijek ih grlim, blizu su mi, ne znam, zaštitnički. Njega nema, puno putuje, pa puno fotografija nosi sa sobom, da smo mu blizu. Kad god nas on slika, toga se sjetim pa se raznježim, znam da je to za njega.

*Klaudija (39), 22.11.2004.*

Poziranje i namještanje, igranje određene uloge u okviru obiteljskog fotografiranja prisutno je u svim iskazima. Nesvjesno navlačenje maske se podrazumijeva, pa je prirodno, na kojoj se inzistira, uvijek uvjetovana određenim kontekstom, situacijom, očekivanom slikom.

Uloga koju izvođač igra dok se fotografira za obiteljsku fotografiju uvjetovana je zatvorenim krugom obiteljske ideologije. Prema Goffmanu, struktura naše osobnosti ogleda se u tome kako aranžiramo svoje nastupe (Goffman, 2000: 249).

#### **4.3. Uređivanje fotografija**

Ova akcija je usmjerena na uređivanje fotografija prije javnog pokazivanja. Prema Goffmanovim uputama uređivanje fotografija prije javnog pokazivanja sukladno je ponašanju sudionika u tzv. *pozadinskoj zoni nastupa*. Naime, svaki nastup ili društvena interakcija koju analizira Goffman odvija se u dvjema "zonama". Jedna je ona u kojoj se nastupa i u kojoj se istodobno nalaze izvođač i publika. Druga je zona ona pozadinska, u kojoj se nalazi izvođač ili tim koji se predstavlja, a nedostupan je publici (Goffman, 2000:115).

Pozadinsku zonu nastupa označuje ponašanje izvođača ili izvođačkog tima koji se želi što bolje predstaviti pred publikom. Ono što se događa u pozadinskoj zoni nevidljivo je publici. U ovu skupinu radnji ulaze sve manipulacije i intervencije na fotografijama prije nego što dobiju željeni oblik za javno pokazivanje. Greške i nepravilnosti ispravljaju se prije nego što predstava počne, a tragovi koji svjedoče da ih je bilo i da su otklonjene se prikrivaju. I kad pojedinac predstavlja svoj proizvod drugima, nastojat će im prikazati samo završni proizvod (Goffman, 2000:56). Osobe vezane uz ovu radnju najčešće su žene, u prvome redu majke. Naime, ako su mi kazivači govorili o fotografijama u svome djetinjstvu, tada su isticali ulogu majke u tom području, ako su pak kazivačice govorile o svome sadašnjem obiteljskom stanju u kojem su one majke ili bake, tada su isticale svoju ulogu u selektiranju i brizi o fotografijama. Iz razgovora sam mogla shvatiti da se one brinu i o rasporedu fotografija u prostoru doma, obiteljske kuće ili stana. One su te koje slažu albume, određuju slijed fotografija i njihovu koncepciju s obzirom na temu, a iskazi svjedoče tomu u prilog.

*Selektirate li i prema kojem kriterij fotografije za albume?*

Da, razvrstavam. Bitni su mi dječji rođendani, pa fotografije koje šaljem bakama i djedovima. Za njih posebno izaberem one na kojima se vidi sve što treba. Ako je rođendan, da se vidi broj svjećica, ostala djeca, haljinica koju je kupila baka.

*Kaludija (39), 22.11.2004.*

*Kako ste slagali i odabirali fotografije koje ćete staviti u dječje albume za sjećanje?*

Pa, izabrala sam one koje su dobre.

*Koje su to?*

One na kojima se vidi lice kćerkica, za moju svekrvu sam birala one na kojima se vidi odjeća koju im je ona kupila...

*Marija (53), 22.1.2004.*

U prilog zadnjem kazivanju ide i tvrdnja Julie Hirsch kako su profili vrlo rijetki na obiteljskim fotografijama jer se sličnost između članova obitelji bolje razaznaje kada se vidi cijelo lice (Hirsch, 1981:95). Ovu tvrdnju mogu potvrditi i moje bilješke nakon pojedinog intervjua, a čak i ako se osvrnem na osobnu obiteljsku zbirku, također uviđam isto.

Oblik i uređivanje fotografija uvjetuje sama tema fotografije. Tematski albumi na koje sam nailazila su albumi ranog djetinjstva koji obuhvaćaju razdoblje od rođenja do odlaska u školu. U takvoj vrsti albuma obično su kronološki pohranjene fotografije dječjih rođendana, zatim svih "prvih puta" koje se odnose na situacije kad je dijete nešto učinilo prvi puta u životu. U skladu s tim su tu i prva ljetovanja, zimovanja. Osim toga posebne tematske cjeline su i albumi s vjenčanja, odnosno svadbena fotografija. Ostale fotografije, ako su pohranjene u albume, slijede kronologiju snimljenih događaja, a ako nisu u albumima tada se nalaze u kutijama (obično onima od cipela) ili malim kovertama, ovisno o veličini fotografije.

Najčešći oblik na koji sam nailazila za istraživanja je klasična fotografija, veličine 10x15 i 9x13 cm. Omjer klasične i digitalne fotografije neprestano se mijenja. Naime, digitalnih fotografija količinski u pregledanim zbirkama, ima gotovo koliko i klasičnih. Spektrum tema i samom kronologijom zbivanja koje obuhvaćaju i jedan i drugi medij još uvijek je na prvome mjestu klasična. No situacija se zaista svakodnevno mijenja u prilog digitalnog medija. Primijetila sam da se starije fotografije, osobito one o kojima se više nitko ničega ne sjeća, spremaju na skrovita, nedostupna mjesta, te se za njima i ne poseže, a često se i bacaju ili daruju u muzeje ili arhive. Naime, obiteljska fotografija vrijedi onoliko koliko se ostvaruje u nečijem sjećanju. Čak nije važno osobno sjećanje na fotografiranu osobu, već je dovoljna priča koje je ta osoba dio da se vrednuje njezina fotografija, ako na poleđini fotografije nema relevantnih podataka o trenutku snimanja. No činjenica jest, a vidljivo je iz provedenog istraživanja, da obiteljske fotografije koje tijekom vremena izgube vezu u lancu obiteljskog sjećanja i usmene predaje postaju

nevažne te često završe na sajmu antikviteta, u arhivu nekog instituta ili muzeja, ili pak u smeću. Tada takva fotografija ostvaruje ulogu dokumenta prošlog vremena i moguće ju je rekontekstualizirati jedino u okviru te uloge.<sup>5</sup> Daniel Chandler zapaža kako je osnovna tehnička razlika između medija govora i medija pisanja u tome što je pisanje automatski zabilježeno. Ključno obilježje internetske stranice je to što je njezin sadržaj automatski objavljen u globalnim razmjerima (Chandler 2004:219). Isto je tako i s fotografskom snimkom, jednom skenirana i stavljena na internetsku stranicu, obiteljska fotografija kao intimni obiteljski suvenir pohranjen na internetskom serveru, postaje dostupna svima. Pitanje koje se nameće tiče se brisanja granica između privatnog i javnog, osobito kad je riječ o obiteljskoj fotografiji. Naime, kao istraživač našla sam se u zbunjujućoj poziciji. S jedne strane, teško sam pronalazila kazivače koji su otvoreno željeli razgovarati o obiteljskoj fotografiji, a s druge strane, pregledavajući internetske stranice, nerijetko sam nailazila na osobne stranice čiji je osnovni smisao izlaganje obiteljskih fotografija.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Nedavno se na hrvatskim internetskim stranicama pojavio tzv. Muzej obiteljskih fotografija (<http://www.skarabej.com/hrvatski/index.php>.) *Online* muzej starih obiteljskih fotografija je internetska stranica na kojoj se nalaze brojne obiteljske fotografije koje su autori stranica pronašli odbačene na smeću, buvljacima, ili koje su im darovale ili ustupile obitelji koje ih više ne žele. Autori i kažu da su kreirali ovu stranicu u čast anonimnih ljudi iz cijeloga svijeta, a poticaj pronalaze u onome što ljudi bacaju, zaboravljaju ili onim što se čini nevažnim. Koliko mi je poznato to je u Hrvatskoj prva takva stranica, no na inozemnim stranicama tijekom proteklih godina nailazila sam na takve muzeje sjećanja kojima je cilj prikupljanje starih, obiteljskih fotografija kako bi se spasile od propadanja. Također, primijetila sam da su takve stranice dijelovi velikih umjetničkih ili kulturnih projekata koji propitkuju ulogu sjećanja i kreiranja identiteta s obzirom na mogućnosti koje pruža digitalna tehnologija (<http://www.freemilkpress.com/fstop.html>). Stranica je kreirana 2002. godine, od kada je promijenila koncept i vodeći projekt predstavljanja.). Obiteljske fotografije na takvim stranicama često nisu u posjedu određene obitelji, već su skupljene s raznih otpada, buvljaka, sajмова antikviteta. Ljudi prikazani na njima su, kako to naziva Julie Hirsch, "ancestors who... have lost their descendants", "preci koji su izgubili svoje potomke" (Hirsch, 1981:34). Takve se fotografije ne vežu ni na čije privatno sjećanje, nemaju pripadajući obiteljski kontekst i kao takve svjedoče samo o javnoj povijesti. Drugi ekstrem prikazivanja obiteljskih fotografija na internetskim stranicama vezuje se uz postojanje osobnih stranica (*home page*). Naime, na takvim se stranicama često kao sadržaj pojavljuju obiteljske fotografije. No, te fotografije posjeduju određene osobe, dio su nečije življene stvarnosti, te se mogu i drukčije razumjeti, interpretirati. One imaju kontekst iz kojeg se može ispitati njihovo značenje u životu ljudi čijih su dio.

<sup>6</sup> Jedan od ispitanih kazivača rekao je sljedeće:

*Kako stojite s obiteljskim fotografijama u novčaniku, na mobitelu, u prostoru stana, poslovnom prostoru, monitoru računala?*

Novčanik? Ne! To je za novce. Po čitavom stanu dede i bake po zidovima više uramljene slike unučadi koje sam ja snimio. U poslovnom prostoru? To mi slično na niskobudžetne američke filmove. Ja imam slike svoje djece na internetu, pa kad treba nekom pokazat, dam mu URL.

*Na webu, zašto, pa tamo ih može vidjeti svatko?*

Pa može ako mu ja dam URL, pa što, tu na monitoru ih isto može vidjeti svatko. (Željko, 10.6.2005.)

Mogućnosti digitalne tehnologije svakoga dana se mijenjaju i proširuju. Digitalna fotografija nalazi se na mobilnom telefonu koji se koristi vrlo često tijekom cijelog dana. Neke od kazivačica iskoristile su mogućnosti koje im pruža mobilni uređaj te su fotografije svojih najdražih (bračnih parova i djece) stavile kao pozadinu monitora računala na radnom mjestu (Dunja, Mirta) ili kao pozadinu na ekranu mobilnih uređaja. Dakle, umjesto klasičnih fotografija u novčaniku, digitalna se fotografija nalazi na mobilnom uređaju i računalu. Kazivačice Dubravka i Zlatka su namjestile mobilni uređaj da im prikazuje fotografije supruga kada ih zovu.

#### **4.4. Pokazivanje fotografija**

Pokazivanje obiteljskih fotografija je također društvena interakcija koja se može promatrati prema spomenutim Goffmanovim principima. Publika je u tom slučaju uvijek onaj koji pregledava fotografije, osoba kojoj se fotografije pokazuju. Javno pokazivanje fotografija jedan je od ključnih komunikacijskih događaja u analizi obiteljskih slikovnih dokumenata. U ovom događaju svakako sudjeluje veća skupina ljudi. Pregledavanje i pokazivanje fotografija može se odvijati unutar zatvorenog obiteljskog kruga, ali i u širem društvu ljudi koji nisu vezani uz fotografiranu obitelj – prijatelja, susjeda, druge obitelji, poslovnih kolega, stranaca. Pregledavanje i pokazivanje fotografija u krugu obitelji događa se također u istim prigodama kad i zajedničko fotografiranje o kojem je riječ. Pregledavanje fotografija prema iskazima mojih kazivača u okviru obiteljskog života potaknuto je razgovorom ili pričom o nekom događaju.

*A kada posežete za fotografijama?*

Pa, dosta često, i Bartula, mog sina zanima kako je to bilo kada je bio mali, kako je izgledao, i po sat vremena provedemo pregledavajući fotografije. To je ono navečer, znamo sjediti i gledati fotografije.

*A recite mi koliko često i da li vaš suprug gleda i pregledava fotografije?*

Ma, rijetko, on me nekad traži da pronađem ili izvadim nešto samo zato jer treba nešto provjeriti. Traži neku određenu sliku, da provjeri datum kad smo negdje bili, na nekom ljetovanju ili što drugo.

*Dunja (34), 2.6.2004.*

*Pregledavate li ih katkad sa suprugom, kojom prigodom?*

Ma, ne baš. Nego su u ormaru sa zimskom robom, pa kad nešto zatreba, onda ta vrećica ispadne i onda neke fotografije ispadnu pa ih onda gledam.

Supruga: Najčešće kad dođu prijatelji pa onda nekog nešto zanima ili se nečeg sjeti, pa onda to sve vadimo i gleda se.

*Ana-Marija (30) i Joško (35), 26.6.2005.*

*Kada ih, kojim povodom pregledavate?*

Da se sama sjetim, to baš i ne. Uglavnom kad krene neka priča, o nekoj osobi i o nekom događaju, onda se vade fotografije vezane uz taj događaj i to.

Obično je to vezano uz okupljanja, opet neke vrste ili obiteljska ili prijateljska, i onda to krene. Ili čak nekad kad supruga i ja razgovaramo, onda se nečeg sjetimo pa idemo gledati te slike, pogotovo je to bilo tako na početku.

*Dubravka (35), 14.6.2004.*

Dakle, pokazivanje fotografija se može promatrati kao svojevrsna predstava. Tada osoba koja pokazuje fotografije, izvodi predstavu jer fotografijama i pričom o njima predstavlja sebe ili svoju obitelj. U tom se smislu mogu spomenuti Goffmanova zapažanja kako postoje određene tehnike koje se primjenjuju da bi se zaštitio dojam koji pojedina osoba njeguje među drugim ljudima. Spomenute tehnike dijeli u zaštitne i obrambene postupke. Obrambeni su onda kada se u ponašanju primjenjuju određene taktike i strategije radi spašavanja vlastitog viđenja situacije. No, kada se to radi s ciljem spašavanja tuđeg viđenja situacije tada su to zaštitni postupci (Goffman, 2000:26). Istraživanjem sam otkrila da je jedna od važnih životnih situacija u kojoj se pokazuju obiteljske fotografije dolazak djevojke ili mladića u dom eventualnog budućeg bračnog partnera radi boljeg upoznavanja mladićeve ili djevojčine obitelji. Tom se prigodom obično novom članu, gostu, pokazuju obiteljske fotografije. Naravno da u životu ima mnogo trenutaka kada se fotografije iskorištavaju radi boljeg upoznavanja, no ova mi se situacija ponovila u iskazima nekoliko puta te sam je smatrala bitnom spomenuti:

*Je li od vas tražila da joj pokazujete svoje slike iz djetinjstva?*

Pa je da, kad bi bila kod mene, onda je to ispitivala moju mamu, ali ja sam joj pokazivao. A kad sam ja bio prvi puta kod nje, kod staraca, onda je to njezina mama isfuravala, mislim da je to i ona sama htjela, mama mislim.

*Ivan (35), 20.2.2004.*

*Imate li običaj osobi s kojom se upoznajete, prijatelju ili nekom drugom pokazivati fotografije iz djetinjstva, radi prisnosti, boljeg poznavanja?*

Nemam potrebu za tim, samo ako me netko pita, onda pokazujem fotografije, ali se sjećam da kad su braća dovela cure doma da im je naša mama pokazivala albume iz njihova djetinjstva. Jednom prilikom su došli i njihovi roditelji te ih naravno opisivala prigodno... čak oprezno. (smijeh)

*Kako je to bilo?*

Pa obojicu kao pristojne i mirne, a nisu baš bili takvi kao klinici.

*Mirena (36), 27.9. 2003.*

Iz prethodnih je iskaza vidljivo da majke svoju djecu žele predstaviti u što boljem svjetlu pritom se služeći fotografijom i pričom. Moglo bi se reći da se u ovoj vrsti nastupa izvođač – majka služi zaštitnim postupcima jer podržava projekciju svoga djeteta te sebe i svoju obitelj želi što bolje predstaviti.

*A kako je to bilo kad ste se upoznali? To s pokazivanjem fotografija?*

Pa to je korak u upoznavanju, barem je nama bio. Meni su fotografije važne u životu, pa sam mu pokazivala neke iz svog djetinjstva, pretpostavljam da ga je zanimalo jer me ispitivao o njima. Iako mi je bilo neugodno kakva sam na nekim fotografijama s bratom iz djetinjstva, ali mislim da je to korak do bliskosti.

*Dubravka (35), 14.6.2004.*

*Kada i u kojim prilikama pokazujete osobne obiteljske fotografije?*

Pa, sjećam se da sam u srednjoj školi, kad sam upoznala današnju blisku prijateljicu, odnosno kad sam je prvi puta dovela doma, pokazivala sam joj tada neke stare obiteljske fotografije. Sjećam se da me bilo sram tih nekih fotografija jer su naši životi potpuno različiti. Ja sam na nekim slikama u blatu, s kokošima i ludujem po našem tada još neuređenom dvorištu, a ona je cijeli život živjela u gradu i drugačije od mene. Na jednoj sam fotografiji u snijegu sa sanjkama u zimskom odijelu, pa sam da ne ispadnem baš jadna rekla da mi je to slika sa zimovanja u Austriji, jer je ona pričala o zimovanjima, a to je ustvari bilo na brijegu iza djedove kleti u vinogradu. No, s vremenom se pokazalo da neke razlike, pa čak i statusne, nisu bile presudne za razvoj bliskosti među nama.

*Mirta (40) 24.3.2004.*

Dakle, bez obzira na okolnosti u kojima se uvodi nova osoba u nečiji život, uloga fotografije je neprocjenjiva. Ona može bit korak do bliskosti, pri čemu je osobi koja se predstavlja sredstvo kojim se postupno razotkriva drugoj osobi. Naime, na početku takva upoznavanja, što je vidljivo iz iskaza, osobna se projekcija onoga koji se predstavlja mijenja tijekom vremena. Gotovo se uvijek u početnoj fazi, predstavljana osoba koristi tzv. Goffmanovim obrambenim postupcima prigodom pokazivanja obiteljskih fotografija jer sebe i obitelj želi predstaviti dobro i pravilno, odnosno umjereno. Obrambeni postupci mogu se očitovati u skrivanju nekih fotografija ili izmišljanju priča koje ih prate. Pogreške i nepravilnosti ispravljaju se prije nego što predstava počne, a tragovi koji svjedoče da ih je bilo i da su otklonjene, se prikrivaju. I kad pojedinac predstavlja svoj proizvod drugima, nastojat će im prikazati samo završni proizvod (Goffman, 2000:28). Očuvanje kontrole nad situacijom iz perspektive pojedinca koji se predstavlja usko je povezano i s njegovom sposobnošću da se lažno predstavlja, a sve radi idealiziranja, odnosno ostavljanja što boljeg dojma na publiku.

\*\*\*

U ovome radu bavila sam se predstavljачkim aspektom obiteljskih fotografija. U samoj biti fotografskog medija jest da prikazuje, predstavlja sliku nekog prošlog trenutka. Bez obzira na to o kojoj vrsti fotografije je riječ, njezina se prikazivačka narav nameće spram drugih obilježja medija, što je osobito izraženo kad je riječ o obiteljskoj fotografiji. Istraživanjem sam pokazala da je predstavljачka perspektiva, kakvu predlaže Erving Goffman, primjenjiva u istraživanju obiteljske fotografije, osobito u radnjama koje se, prema Richardu Chalfenu, odnose na *čin fotografiranja* i *pokazivanja* fotografija, što je opisano u ovome radu.

## LITERATURA

- BAATZ**, Wilfred (1999): *Photography, a Concise History*. Laurence King Publishing, London.
- BARTHES**, Roland (2003): *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- CHALFEN**, Richard (1987): *Snapshot Versions of Life*. The Popular Press, Bowling Green, OH.
- CHALFEN**, Richard (1991): *Turning Leaves: The Photograph Collections of Two Japanese American Families*. University of New Mexico Press, Albuquerque, NM.
- CHANDLER**, Daniel (1994): *Semiotics for Beginners* [WWW document] URL <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/> [Date accessed] pristup 21.1.2004.
- CHANDLER**, Daniel (2004): Osobne web-stranice i stvaranje identiteta na webu, U: ur. Reana Senjković i Iva Pleše, *Emografije interneta*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 219-236.
- GOFFMAN**, Erving (2000): *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Geopoetika, Beograd.
- HIRSCH**, Julie (1981): *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*. Oxford - New York.
- HIRSCH**, Marianne (1997): *Family Frames – photography, narrative and postmemory*. Harvard University press, Cambridge, Massachusetts - London.
- MORPHY**, Howard i **BANKS**, Marcus (1997): Introduction: rethinking visual anthropology, U: ur. Marcus Banks et al., *Rethinking visual anthropology*, Yale University Press, New Haven - London, str. 1-35.
- MUSELLO**, Christopher (1980): Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication, *Studies in Visual Communication* 6(1), str. 23-42, Spring.
- PULJAR**, Sanja (2000): Lastovski poklad u filmskom mediju. Magistarski rad. IEF rkp 1712. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.
- RUBY**, Jay (1976): In a Pic's Eye: Interpretive Strategies for Deriving Significance and Meaning from Photographs, *Afterimage* 3(9), str. 5-7.



**VODOPIJA**, Milivoj (1976): Obiteljski album, *Glasnik slovenskoga etnološkoga društva* 16(2), str. 25-27.

**WOTH**, Sol (1977): Toward an Ethnographic semiotic, nedovršeni članak dostupan je na: <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sethnosem.html>.

**WORTH**, Sol (1981): Margaret Mead and the Shift From 'Visual Anthropology' to the 'Anthropology of Visual Communication', U: ur. Larry Gross, *Studying Visual Communication*, str. 185 -190.

## **ARHIVSKA GRAĐA**

**BELAJ**, Melanija (2005): *Terenske bilješke i transkripcije kazivanja*. IEF rkp 1898.

## **FAMILY PHOTOGRAPHS – ANALYSIS AND INTERPRETATION WITHIN THE FRAMEWORK OF E. GOFFMAN'S THEORY OF PRESENTATION**

### **Summary**

In this article, the author has tested E. Goffman's theory of presentation on material collected for writing her Master's thesis. The research was conducted over the 2003 to 2005 period on the territory of the city of Zagreb. The presentational perspective as suggested by E. Goffman is applicable in the case of family photographs, particularly in activities which, according to Richard Chalfen, the American visual anthropologist, relate to the act of presenting and showing photographs.

**Key words:** family photography / theory of representation / E. Goffman