

MELANIJA BELAJ

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

OBITELJSKA FOTOGRAFIJA KAO KREIRANJE I ARHIVIRANJE (POŽELJNE) STVARNOSTI

U ovome članku autorica promišlja obiteljsku fotografiju pronalazeći teorijski oslonac u semiotičkim i strukturalističkim dometima koji vode razumijevanju uloge neposrednog ljudskog iskustva u interpretaciji obiteljske fotografije. U tome se smislu uz navode radova Susan Sontag, Rolanda Barthesa, Waltera Benjamina, Eduarda Cadave te Victora Burgina promišlja o posebnosti fotografskog medija te, također, o njegovu utjecaju na kreiranje obiteljskog pamćenja (Marianne Hirsch).

Ključne riječi: fotografija, obiteljska fotografija, obiteljsko pamćenje, mit

"Tijelo pamćenja je pčela koja me bode."

(Irena Vrkljan, Svila, škare. 2004:31)

Uvod

Na pitanje postoji li idealna obitelj i je li o njoj moguće raspravljati samo ako govorimo o mitu idealne obitelji, lakše ćemo pronaći odgovor osvrnemo li se na jedan od instrumenata koji sudjeluje u kreiranju obiteljske povijesti i obiteljskog sjećanja a to je – obiteljska fotografija. Žanrovsko se određenje mita u teoriji književnosti, a i u mitologiji, oslanja na postojanje priče (Solar 1988:161; Belaj 2007:21). Priču o obiteljskoj povijesti moguće je pričati obiteljskom fotografijom. Slušanje priča o obiteljskoj povijesti uz gledanje obiteljskih fotografija pomoći će u shvaćanju načina kojima stvaramo sjećanja o obitelji.¹

¹ Dijelovi poglavlja što slijede objavljeni su u tekstu "Obiteljska fotografija: suvenir emocija" u časopisu *Treća* VII/2 2006. str. 71-85.

Obiteljska fotografija u današnje vrijeme, svugdje dostupna kao medij obiteljskoga samoprikazivanja, smatra Marianne Hirsch (1997:7), može smanjiti napetosti obiteljskoga života, zadržavajući imaginarnu povezanost, čak i onda kad je riječ o "slikama" koje stvarne obitelji ne mogu održati.

Obitelj je najmanja jedinica društva i ujedno svojevrсно ogledalo društvenih kretanja i promjena. Roland Barthes smatra da obitelj pruža snažniji, zanimljiviji identitet nego što je građanski – a i veću sigurnost, jer nas misao o porijeklu umiruje, dok nas ona o budućnosti uznemiruje (Barthes 2003:129). U životu obitelji, prema Bourdieu, fotografija djeluje kao indikativni instrument integracije (1999:162). On smatra da se fotografska praksa unutar obitelji održala tako što je preuzela obiteljsku ulogu i u tome smislu oživjela obiteljski život te potaknula i ojačala integraciju obitelji kao skupine. Prema tome obiteljska fotografija se može razumjeti kao ritual obiteljskoga domaćinskoga kulta u kojemu je obitelj i subjekt i objekt. U obiteljskom životu fotografiraju se događaji vezani uz razne obrede prijelaza, ceremonije vezane uz religijski i kalendarski repertoar zbivanja te slobodno vrijeme (Bourdieu 1999:163).

U okviru kulturološke analize obiteljska se fotografija može promatrati kao medij vizualne komunikacije kakvim je prepoznaje vizualna antropologija; također se može analizirati s aspekta sociološke znanosti te iz predstavljačke perspektive, recimo prema teoriji Ervinga Goffmana.² U tekstu što slijedi teorijski se oslonac pokušava pronaći u semiotičkim i strukturalističkim teorijama kako bi se što bolje shvatio medij obiteljske fotografije, koja je bila predmetom istraživanja mojega magistarskog rada.³

Fotografija kao interpretacija stvarnosti

U jednom od svojih najpoznatijih djela *On Photography* (1977.), teoretičarka Susan Sontag zapaža kako fotografije interpretiraju svijet poput slika i crteža (Sontag 1982:125).⁴ Prije gotovo četrdeset godina, kad je prvi put izišla knjiga, Sontag je promišljajući medij fotografije i njegov utjecaj na društvo, uočila snagu i moć fotografske snimke. Brojnim primjerima, smještajući fotografiju u razne društvene i kulturne kontekste, uspjela je pokazati

² Vidi u Belaj, Melanija. 2006. "Obiteljska fotografija – analiza i interpretacija u okviru teorije predstavljanja Ervinga Goffmana", *Etnološka tribina, Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* 29/36:53-69.

³ Naslov magistarskoga rada je *Obiteljske fotografije – analiza i interpretacija u okviru etnološko-antropološke znanosti*, a obranjen je 2005. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Istraživanje za izradu magistarskoga rada provodila sam kontinuirano od 2003. do 2005. godine.

⁴ *On Photography* je knjiga izišla 1977. u New Yorku. Za ovaj rad sam se koristila knjigom *Eseji o fotografiji*. 1982. Beograd: Radionica SIC.

interpretativnu snagu fotografije. U njezinu posljednjem djelu, knjizi *Regarding the Pain of Others* iz 2003. godine., opet je vidljiva upućenost na vizualno, no i ponovno promišljanje medija fotografije kakvo je zapisala u prijašnjoj knjizi:

Fotografije izazivaju suosjećanje, ali ga i smanjuju, napisala sam. Je li to istina? Mislila sam da jest kad sam to napisala. Više nisam baš sigurna (2005:83).⁵

Fotografija je trag nečega što se stvarno dogodilo, nečega što postoji u ljudskom iskustvu. Stoga je interpretativni potencijal kojim obiluje fotografska snimka nužno oblikovan iskustvom zbilje i sudjelovanjem u njoj. Posljedično, osjetljiva priroda interpretativnosti fotografske snimke u uskoj je vezi s kompleksnošću i slojevitošću značenja što ga ima u životu čovjeka. To je osobito vidljivo kad je riječ o obiteljskoj fotografiji.

Središnje mjesto u djelima Rolanda Barthesa odnosi se na primjenu metoda strukturalne lingvistike i semiologije izvan prvotnoga lingvističkog interesa. U tome smislu on promišlja i vizualno, odnosno sliku. U ranijim radovima Barthes ističe umjetničku prirodu vizualnoga medija te njegovu ideološku funkciju kojoj služi u društvu. U svojem pak posljednjem djelu, *Svijetloj komori*, o fotografiji je progovorio drukčije. Dakle, polazište istraživanja i promišljanja u Barthesovu posljednjem djelu, koje je nadahnuto obiteljskom tragedijom, smrću majke, bile su one fotografije koje njemu nešto znače, bez obzira na to pripadaju li javnoj ili privatnoj sferi. Knjiga je hommage Sartreovu *L'Imaginaire*, u kojemu Sartre sustavno analizira svoje sjećanje na prijatelja Petera.⁶ Naime, Sartre analizira uspomenu na Petera iz triju različitih aspekata: preko mentalne slike Petera koju nosi u svome sjećanju, preko Peterove fotografije te preko Peterove karikature koju je nacrtao ulični crtač. Najbližom mu se čini karikatura jer mu ona vraća Petera takvim kakav je bio. Mentalna slika Petera u Sartreovu sjećanju i Peterova fotografija, Sartreu se čine kao kanali kroz koje oživljava Petera prema svojoj mašti. Osnovni zaključak Sartreova ranog eseja je da se "zamišljena svjesnost" uopće ne razlikuje od "željene svjesnosti" (Sartre, prema Rabbate 1997:6).⁷

Slično je u *Svijetloj komori* već na samome početku istaknut privatni, gotovo intimni pristup predmetu refleksije. Ovdje Barthes kao da se opravdava, naglašava kako se njegova knjiga vjerojatno neće svidjeti fotografima jer iskustvo koje on poznaje u promišljanju fotografije jest *iskustvo subjekta*

⁵ Za rad sam se koristila i hrvatskim izdanjem knjige *Regarding the Pain of Others = Prizori tuđeg stradanja*. 2005. Zagreb: Algoritam.

⁶ Sartre, Jean Paul. 1940. *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard (Idees).

⁷ "zamišljena svjesnost se uopće tako radikalno ne razlikuje od željene svjesnosti..." (Sartre, prema Rabbate 1997:6).

koji je gledan – *spectrums* i subjekta koji gleda – *spectatora*. I sama igra riječima u naslovu knjige ističe perspektivu gledatelja snimke i onoga koji je sniman, a ne onoga koji snima i gleda kroz otvor *camerae obscurae*.

Iz iskustva onoga koji je sniman Barthes o fotografiji govori kao o civilizacijskom poremećaju koji je utjecao na ljudsku percepciju i podvojio čovjekovu svijest o vlastitu identitetu te stvorio imaginarnu ovisnost između snimljene fotografije i snimanoga subjekta. Iz perspektive *spectatora*, prema Barthesu, fotografija djeluje na dva načina: kao *studium* i kao *punctum*. Razumijevanje *studiuma* fotografije proizlazi iz znanja usvojenog u kulturi, društvu, *studioumom* prepoznajemo namjere fotografa. Barthes smatra kako *studium* pripada vrsti zanimanja *svidati* (*to like*) a ne *voljeti* (*to love*). Iz takva tumačenja proizlazi da *studium* podrazumijeva svidanje, prihvaćanje, *neodgovorno zanimanje* koje spominje Barthes, kakvo čovjek osjeća za druge ljude, predodžbe, odjeću, knjige, svakodnevlje, a smatra se društveno poželjnim⁸. *Studium* fotografije ne podrazumijeva osjećaje, ne prihvaća emocije, ne ranjava, ne šokira poput *punctuma*. *Punctum* je pak ono nešto što osobno dirne u pojedinoj fotografiji i nije ga moguće tumačiti u odnosu na društveno uspostavljene konvencije vezane uz medij fotografije. Barthes *punctum* uspoređuje s *ubodom, rupicom, mrljom, zarezom...* (Barthes 2003:34). Dakle, *punctum* je "smetnja" koju osjećamo prilikom gledanja fotografija, a proizlazi iz osobnoga iskustva i percepcije stvarnosti, iz življenoga sadržaja intimnih kutaka osobnosti. *Punctum* stoga podrazumijeva emocije koje nužno uvjetuju i percepciju, razumijevanje, odnosno, sâm smisao fotografske snimke bila ona javna ili privatna, odnosno obiteljska.

Barthes smatra kako je *studium* uvijek kodiran, a *punctum* nije. Odgovor na pitanje zašto *spectator* na obiteljskoj fotografiji češće pronalazi *punctum* no na drugim vrstama fotografije nije jednostavan. Dakle, Barthes ide dalje od Charles-Sanders-Peirceove trodijelne definicije znaka-simbola, ikone i indeksa. U Peirceovu sustavu fotografija se definirana kao ikona koja se temelji na tjelesnoj sličnosti znaka i objekta koji prikazuje, te kao indeks, zasnovan na odnosu doticanja, uzroka i posljedice, poput traga ili otiska stopala. Barthes pojačava indeksni odnos kad govori o fotografiji kao fizičkoj, materijalnoj emanaciji prošle stvarnosti – njezin govorni čin je konstatirajući: dokazuje autentičnost stvarnosti prošlosti i omogućuje materijalnu vezu s njom (Barthes 2003:98).

⁸ Barthes također smatra kako *studium* stvara izvjestan vrlo rašireni tip snimke na svijetu i naziva ga *unarnom fotografijom*. U tvorbenoj gramatici je neka promjena unarna ako se njome stvara samo jedna posljedica prema osnovi: takve su promjene: niječna, pasivna, upitna, emfatična. Prema Barthesu, fotografija je unarna kad emfatički preoblikuje stvarnost a da je ne podvaja. U spomenutu skupinu često se ubrajaju reportažne i pornografske (Barthes 2003:53).

Narativnost fotografije

Gotovo je nemoguće da prođe dan a da ne vidimo fotografsku snimku, isto kao što je i nemoguće da prođe dan a da ne vidimo pisanu riječ (Burgin 1982:142).

Ovim riječima Victor Burgin započinje članak u kojemu promišlja fotografiju u odnosu na jezik, a pritom se oslanja na rana Barthesova zapažanja koja upućuju na analogiju između "prirodnog" jezika koji se sastoji od govora i pisma i vizualnih "jezika" (Burgin 1982:143). Razumljivost fotografije nije jednostavna stvar, smatra Burgin. Prema njegovu mišljenju, fotografije su *tekstovi* upisani u pojmovima koje možemo nazvati fotografskim diskursom. Taj fotografski diskurs je poput svakog drugog diskursa: zapleten, povezan s nekim drugim diskursom, "fotografskim tekstom" (isto:143). Stoga "inter-tekstualnost" fotografije počiva na kompleksnoj mreži značenja uvjetovanih kulturom i društvom.

Alan Sekula smatra da je značenje fotografije, poput značenja bilo kojeg drugog entiteta, predmet kulturološke definicije. U želji da što bolje definira *fotografski diskurs* polazi od definicije samoga diskursa koji, prema njegovu određenju, predstavlja arenu izmjenjivanih informacija kao sustav odnosa između međusobno spojenih dijelova koji sudjeluju u komunikacijskoj aktivnosti. Sam pojam diskursa podrazumijeva određena ograničenja jer je to ipak na neki način zatvoren sustav. Komunikacija zahtijeva izmjenu informacija, poruka, a svaka je poruka manifestacija određenoga interesa (Sekula, u Burgin 1982:85). Gledanje fotografije s razumijevanjem je *čitanje* fotografije, odnosno stavljanje fotografije u kontekst gledatelja, njegove stvarnosti.

Marianne Hirsch u knjizi *Family Frames* (1997.) promišlja obiteljske fotografije na primjeru književnih i metafotografskih tekstova u kojima izrazom "slika-tekst" podrazumijeva narativni kontekst fotografije. U sličnom smislu ona tako raspravlja i o stvarnim slikama, umetnutim u narativni kontekst, "vizualnim pripovijetkama" – fotografijama koje nose priču te o fiktivnim slikama opisanim u romanima, "proznim slikama".⁹

Hirsch pri razmatranju Barthesove *Svijetle komore* upotrebljava izraz "slika-tekst", a pritom misli na fotografiju zimskog vrta na kojoj Barthes pronalazi majku onakvu kakvu je poznaje i priželjkuje u svojim mislima. To je fotografija majke iz njezina djetinjstva. U Barthesovoj knjizi slika njegove majke postoji jedino u riječima kojima je on opisuje, dakle sliku možemo razumjeti samo kroz njegov opis i pripovijedanje o njoj. Priča koja prati

⁹ "Slika tekst" je izraz kojim se koristi Hirsch u knjizi *Family frames*, oslanjajući se na rad W. J. T. Mitchella (*Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*, 1994.), u kojem on promišlja odnose vizualnog i verbalnog, fotografije i jezika.

fotografsku snimku može biti stvarna, sadašnja, koja se odvija u zbilji sa sugovornikom, a može biti i fiktivna, imaginarna, odvijajuća samo u procesu percepcije gledatelja, u njegovoj interpretaciji, ona je sadržaj koji *spectator* razumije u *tišini*. Pričanje se, dakle vezuje uz gledanje fotografija, a povod prelistavanju albuma ili izvlačenju starih kutija s ormara često su teme kojih se dotaknulo u međusobnom razgovoru članova obitelji i u razgovorima s bliskim prijateljima s kojima se dijeli poneki događaj ili priča, što i potvrđuju primjeri kazivanja:

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.

Dunja (34) 2. 6. 2004.

Pregledavate li ih sa suprugom katkad, kojom prigodom?

Joško: Nego su u ormaru sa zimskom robom pa kad nešto zatreba onda ta vrećica ispadne i onda neke fotografije ispadnu pa ih onda gledam.

Ana-Marija: 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 suprug i ja razgovaramo, onda se nečeg sjetimo pa idemo gledati te slike, pogotovo je to bilo tako na početku.

Dubravka (35) 14. 6. 2004.

A gledate li fotografije, posežete za njima često? Što vas potakne na to?

... nekada se skupe prijatelji ili obitelj, pa kroz priču krene i neko sjećanje, pa se posegne za fotografijama. Promatram i ove stalne. Ova, na kojoj smo brat i ja, ona je u otrcanom i jadnom okviru, već je stvarno za baciti. Retro, strašno. Ali taj je okvir mama imala na noćnom ormariću u sobi i to mi je zato drago. Gledam ono što je moja mama gledala. To mi je uspomena na nju. Jedna od, malo neobično ali... ah.

Sandra (31), 17. 2. 2005. Zagreb

U svome posljednjem djelu Barthes nam omogućuje da razmišljamo kako fotografije – posebno u narativnom metafotografskom diskursu u koji su uklopljene – mogu dati uvid u neizrečenu mrežu gledanja. Nadalje, ovdje smatram bitnim spomenuti kako Burgin, u prethodno spomenutom članku u kojem promišlja narativnost fotografije, pažnju posvećuje pogledima unutar fotografije.

Naime, on zapaža nekoliko tipova pogleda izvan i unutar fotografije. To je *pogled* fotoaparata i kamera na događaj, objekt snimanja; zatim *pogled* kojim se gleda, promatra fotografija; te *intra-dijegetički pogled* koji se razmjenjuje između fotografiranih ljudi unutar slike ili *pogled* kojim ljudi gledaju neki predmet na fotografiji; posljednji među njima je *pogled* fotografiranog (Burgin 1982:148). Zanimljivo je usporediti spomenute tipove pogleda s razinama pripovijedanja u naratološkoj analizi teksta. Komparacija je moguća ako se oslonimo na opseg sudjelovanja u priči, odnosno u fotografiji, priči koja prati fotografiju, određenu obiteljsku fotografiju. Pogled kojim se gleda i promatra fotografija može se usporediti sa stupnjem shvatljivosti pripovjedačke razine, količini i vrsti znanja koje onaj koji gleda fotografiju posjeduje. Kao istraživačica na terenu, pregledavajući fotografske albume i fotografije svojih kazivača, nisam bila upoznata s pričama koje prate određene fotografije. No moji kazivači su se prema količini znanja i želji da ga podijele sa mnom mijenjali prema dobi i obiteljskoj ulozi od ekstradijegetičkih do intradijegetičkih sa svim unakrsnim kombinacijama (heterodijegetičkih i homodijegetičkih).¹⁰ Ponekad bih se u razgovorima s njima osjećala kao da čitam knjigu, a oni bi tada preuzimali ulogu sveznajućega pripovjedača koji me vodi kroz svijet prošlih tužnih i veselih događaja.

Hirsch upotrebljava pojam *familial gaze*, kojim podrazumijeva gledanje, mrežu pogleda iz brojnih fotografskih snimaka koji kruže unutar jedne obitelji.¹¹ To je isti tip pogleda koji se prenosi generacijama, a kojim su svi članovi pojedine obitelji međusobno povezani, bez obzira jesu li živjeli u istom vremenu ili na istom prostoru. Riječ je o kategoriji srodnosti čitane pogledom. *Familial gaze* je mreža obiteljskih *pogleda*, odnosno obiteljskog *viđenja*, koja je ukorijenjena u osobit društveni i kulturni kontekst, a sastavljena je od malih, lokalnih, ranjivih, individualnih pogleda – *familial looks*. Dakle, obiteljsko *viđenje* ili *gaze*, prema Hirsch, uvijek se nameće obiteljskom *pogledu* i svojom ga snagom smješta u određene okvire opće

¹⁰ Pripovjedačka razina kojoj pripovjedač pripada, opseg njegova sudjelovanja u priči, stupanj perceptibilnosti njegove uloge te njegova pouzdanost glavni su čimbenici u čitateljevu razumijevanju i stavu spram priče. Prema navedenim kriterijima razlikuju se i tipovi pripovjedača: ekstradijegetički, intradijegetički, homodijegetički i heterodijegetički (Rimmon-Kenan 1988:90).

¹¹ Ključna značajka pojma *gaze* je to da objekt samog viđenja/motrenja/promatranja nije svjestan trenutnog promatrača, iako je objekt možda prethodno bio svjestan da je sniman, fotografiran ili slikan. Kao što je Jonathan Schroeder zabilježio: *To gaze* ili *motriti*, promatrati uključuje više od gledanja, taj pojam podrazumijeva psihološki odnos moći u kojemu je promatrač (*gazer*) superioran u odnosu na objekt promatranja. U tome smislu Schroeder raspravlja i o *colonial gaze*, smatrajući da se tad pojam rabi u smislu promatranja novootkrivene zemlje kao bogatog resursa zarade i moći. Nadalje, isti autor spominje i *tourist gaze* koji se vezuje uz Johna Urryja, a koji ga pak rabi u odnosu na društvene razlike vezane uz pojam turizma, slobodnog vremena, dokoličarstva i tzv. buržoaskog načina života (Schroeder, u Chandler 1994:67)

prihvaćene slike obitelji unutar društva (Hirsch 1997:11). Hirsch mrežu obiteljskih pogleda objašnjava pomoću tzv. "zrcalne faze" psihoanalitičara Jacquesa Lacana.¹² U "zrcalnoj fazi" odrastanja djeteta između šest i osamnaest mjeseci svoje tijelo shvaća fragmentarno, poistovjećuje se s likom kakav vidi u ogledalu ili kakav mu je predstavila majka. No, zbog toga što jedinstvenost takvog tijela ne korespondira s nerazvijenom dječjom psihom taj se lik postavlja kao idealan, s kojim se subjekt kroz život neprestano suočava. Victor Burgin se također osvrće na Lacanovu "zrcalnu fazu" jer smatra da je ona bitna za što potpunije shvaćanje fotografije, odnosno njezina značenja. "Zrcalna faza" je postala posebno važna u semiotičkim teorijama jer omogućuje promatranje odnosa koji se stvara između načina oblikovanja identiteta i načina oblikovanja *slika* u percepciji. Iz razgovora koje sam vodila tijekom istraživanja, a i iz vlastitog iskustva, smatram da jedino djeca, otprilike do desete godine, nemaju predrasuda o fotografijama, ni u samom činu fotografiranja a ni pri pregledavanju fotografija. Tek u pubertetu počinju intervencije na fotografijama. Neke od kazivačica priznale su mi da su ili njihove kćeri ili one same kao tinejdžerice pokušavale izrezati glavu ili obojiti noge na fotografijama jer nisu bile zadovoljne izgledom.

Jeste li kada imali potrebu što god raditi s fotografijama, ako niste bili zadovoljni svojim izgledom...

Joj da, u srednjoj školi imala sam potrebu, to je bila jedna faza, kad sam izrezivala svoju glavu s fotografija, ali samo tadašnjih. Ili farbala predebele noge. Samo sam svoje korigirala. Nisam ove obiteljske, nego one s frendovima...

Zlatka (31) 20. 5. 2004. Zagreb.

Zašto, nešto su radili na njima?

Da, moja kći je imala fazu uljepšavanja, ili bi si izrezivala glavu s nekih jer je bila nezadovoljna izgledom. To je bilo u pubertetu. Bilo mi je svejedno za slike s prijateljima, ali sam se baš ljutila kad bi se primila ovih naših od kuće. Ali dobro, brzo ju je to prošlo. Sva sreća. Sad bi joj sigurno bilo žao da nema nekih slika.

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

¹² "Ja vidim samo iz jednog kuta, no u mojem postojanju mene se gleda sa svih strana" (Lacan 1986:115); "U vidnom polju pogled je izvana, ja sam gledan, tj. ja sam slika. Tu je funkcija koja je najbliža instituciji subjekta u vidljivome, to je pogled koji je izvana. Preko pogleda ulazim u svjetlost, a od pogleda primam učinak. Odatle proizlazi, da je pogled instrument preko kojeg se svjetlost utjelovljuje, i preko kojeg – ako mi dozvolite da se poslužim jednom riječi, kao što to često činim razlažući je – sam ja foto-grafiran" (Lacan 1980:116).

Jeste li uništavali fotografije ili nešto radili na njima?

Ma, moj brat je to radio. S čikovima bi palio glave i tijela ili svoja ili nekih nepoželjnih. Ja bih se sva oslikala, ofarbala noge ako mi izgledaju predebelo, s crnim markerom... (smijeh)

Andreja (35) 20. 6. 2004. Zagreb.

U Lacanovoj "zrcalnoj fazi" subjekt prvo shvaća sebe kao jasnu sliku, kao pogrešno prepoznavanje koje prikriva istinska nepodudaranja i razdvajanja na kojima se nužno zasniva identitet. Rezultirajući vizualni dojam sebe je lažan. Zrcalno *ja* je idealno *ja*, projekcija. Dakle, gledanje je složen proces, oblik spoznavanja kojem ne treba vjerovati, koje je pod utjecajem drugih psihičkih, epistemoloških i ideoloških sila (Lacan 1980:117). Hirsch smatra kako simboličko upada u imaginarno činom motrenja, kroz definirajuće izvanjsko Drugo koje oblikuje sliku kao i sâm proces gledanja. U "zrcalnoj fazi" subjekt sebe doživljava kao sliku, ali istodobno Drugi izvana također vidi subjekt kao sliku, fotografiranu motrenjem. Gledanjem u zrcalo subjekt ovisi o potvrđnom pogledu drugog koji omogućava oblikovanje slike. Trenutak gledanja, koji je ujedno i trenutak kad je netko viđen, trenutak je međuveze između vanjskog i unutarnjeg, između sebe i drugog, obično obiteljskog Drugog koje tako utječe na sliku koju subjekt uklapa kao sliku sebe samog. Gledanje je tako, smatra Hirsch, urođeno srodničko (Hirsch 1997:101). Dakle, vizualna razmjena između članova obitelji događa se unutar ideološkog područja *motrenja*. Hirsch smatra kako svi mi funkcioniramo kao *subjekti i objekti* u kompleksnom vidnom polju unutar obitelji, koje nije potpuno određeno *motrenjem*, nego je i rezultat niza pojedinačnih, lokalnijih i uvjetovanih *pregleda*, koji su uzajamno konstitutivni, reverzibilni i recipročni. Osim što su podvrgnuti obiteljskom *motrenju*, *viđenju*, tim *pogledima* posreduju drugi elementi vizualnosti koje Lacan naglašava. *Slika* i *zaslon* ulaze između subjekta i objekta pogleda, strukturirajući sustav prikazivanja u kojem se odvija gledanje. Slika/zaslon je prostor gdje je vidno polje lokalno i povijesno, gdje se lomi i filtrira svjetlost (Lacan, prema Hirsch 1997:101). Obiteljski pogled, dakle, nije pogled subjekta koji gleda na objekt nego uzajaman pogled subjekta na objekt, koji je subjekt i uzvraća pogled objektu.

Unutar obitelji, dok ja gledam, tako se i mene uvijek gleda, vidi, proučava, pregledava, promatra. Obiteljska subjektivnost je izgrađena vezama, a u tim vezama sam ja uvijek i ja i drugi, i subjekt koji govori i gleda, i objekt o kojem se govori i kojeg se gleda: ja sam subjektivizirana i objektivizirana (Hirsch 1997:105).

Fotografiranje kao sjećanje i arhiviranje stvarnosti

Obiteljska fotografija evidentira zajedničku prošlost pa stoga sudjeluje i u kreiranju zajedničke obiteljske povijesti. Na fotografijama u obiteljskim

albumima nije vidljiva samo fizička sličnost već se uz određene slike na neki način vezuju i zajednička sjećanja koja se uvijek iznova pričaju dok se fotografije gledaju.

Ide li i priča uz pregledavanje?

Da, obavezno, dok sam bila mala pogotovo, i to isto kao i s mojom kćerkicom Ninom, sto puta ponavljano, tko je tko. Ali nekih se ljudi ne bi ni sjetila da ih ne vidim u albumu. Već se nađe neka osoba o kojoj priča krene, ili događaj.

Dženi (36), 8. 6. 2005. Zagreb.

Kad ste odlazili iz roditeljskog doma jeste li uzeli neke fotografije sa sobom?

Jesam, da, naravno. Imam brata, mamu. Bez redoslijeda. Od svih dragih iz familije, od onih koji su umrli. Neke dobre situacije. Sad više ne znam kako sam ih birala. Ne znam po kojem kriteriju. Nešto me valjda štreknulo za svaku sliku koju sam izabrala. Neka lijepa uspomena, neka ugoda, bliskost. Na nekima sam ja, a na nekima su moji, ali ne znam, da čudno je to. I obično uzela sam slike onih stvari kojih se ja sjećam. Recimo, prabaka koja je umrla uvijek nas je pratila iz kuće tako da je bila naslonjena na ogradi. I takvu sliku sam uzela njezinu. Imam ujaka koji leži na kauču, čita Politikin zabavnik i jede jaja iz tavice, i to sam si uzela jer mi je to baš on, takvog ga se sjetim... Mislim takav mi je bio i prije te fotografije, ona ga je samo potvrdila... da, a kraj njega moj brat sjedi na kahlici, a ovaj jede jaja iz tavice... To je baš tako bilo..., mislim i da brata nema na toj slici, ja znam da je tako bilo...

Tijana (37), 4. 6. 2004. Zagreb.

Ipak vam je lakše kada imate fotografije? Pogotovo suprugove...

Naravno da je. Znače čovjek zaboravlja, ali ipak dok gledam neke te naše fotografije s djecom, godišnji odmori, ljetovanja, sjetim se dosta toga. Možda da ne vidim, ne znam, zaboravila bih.

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

Obiteljska fotografija djeluje u vezi između osobnog sjećanja i društvene povijesti. Naše sjećanje nikad nije sasvim naše, niti su to samo naše slike koje predstavljaju našu prošlost (Spence i Holland 1991:13). U vlastitim smo sjećanjima ujedno i subjekt i objekt: objekt zato što se sjećamo sebe iz prošlih vremena te se kritički odnosimo prema sebi i u tome smislu se prosuđujemo; subjekt zato što se sjećanjem, ponovnim proživljavanjem doživljaja, iznova konstruiramo (Škokić 2000:43).

Obiteljsko je sjećanje prije svega povijest, način na koji čovjek pokreće svoju prošlost i daje joj značenje, više ili manje svjesno. Obiteljsko je sjećanje predvorje drugosti. U njemu se konstruira odnos između pojedinca i njegove povijesti te stoga i između drugih ljudi i njega u toj zajedničkoj povijesti. U

međuigri pamćenja i zaboravljanja ovo sjećanje brzo prolazi, iznenađuje, te obuzima osobu koja pamti i prisjeća se u prekidima. Hirsch smatra da obiteljsko sjećanje ima dijeljenu, nesigurnu, ranjivu kakvoću, a njegova je inherentna vizualnost izložena u slikama. U vizualnom, koje se temelji na fragmentarnim ostacima kao što su fotografije, počiva sjećanje jedne obitelji (Hirsch 1997:127). Ono se prenosi s generacije na generaciju, od starijih na mlađe. Obiteljske fotografije, kao instrumenti koji mobiliziraju sjećanje, govore o sadašnjosti jednako kao i o prošlosti, a također govore jednako i o osobi koja se sjeća koliko i o osobi koje se sjeća. Prema Hirsch, obiteljska fotografija igra veliku ulogu u oblikovanju posredovanoga sjećanja. *Post-memory* ili *postsjećanje/naknadno sjećanje* je memorija osobe koja nije izravno sudjelovala u događaju, već je to sjećanje preuzela od nekog drugog posredovanjem priče i uz pomoć fotografije. Autorica smatra da takvo sjećanje nerijetko uzrokuje traumu u osobe koja je rođena nakon određenog događaja kojeg se sjeća unutar obiteljske i kulturne prošlosti.¹³

Prema Susan Sontag sve fotografije ljudi su *memento mori* jer snimiti fotografiju znači sudjelovati u smrtnosti, povredljivosti, promjenljivosti neke druge osobe ili stvari. Fotografija zamrzava određeni trenutak u vremenu te svjedoči o njegovu tijeku i o prolaznosti života (Sontag 1982:20). Barthes smatra kako je smrt eidos fotografije te se pita: "Nije li povijest ono vrijeme kad se još nismo rodili?", sugerirajući pritom prisutnost smrti na fotografiji (Barthes 2003:83). Slično razmišlja i Eduardo Cadava i ističe kako je fotografija uvijek na neki način dodirnuti smrću, što prema njegovu mišljenju znači da ona nudi pogled na povijest kojoj više ne pripadamo (Cadava 2002:34). Promišljanje smrti nameće pitanja o tijeku vremena, prolaznosti života, što je u vezi s promišljanjem fotografije kao medija koji na razne načine uzurpira percepciju vremena u kontinuitetu. U članku u kojemu daje osnovne naznake etnološko-antropološke analize obiteljskog fotografskog albuma, Vodopija smatra da tajna čovjekove fascinacije fotografijom dijelom zadire u problematiku doživljaja unutarnjeg vremena. Za njega psihološko vrijeme funkcionira drukčije od kronološkog, stvarnog, koje je kontinuirano: "čovjekovo unutarnje vrijeme je fragmentarno, isprekidano" (Vodopija 1976:26). U životu čovjeka, prema Vodopiji, postoji niz ritualnih radnji kojima je cilj stvoriti doživljaj životnoga tijeka kao niza diskontinuiranih i

¹³ Često se pojam *postmemory* vezuje uz iskustvo holokausta. Naime, i sama M. Hirsch ga objašnjava u tekstu u kojem govori o stripu *Maus* Arta Spiegelmana. To je obiteljska priča koju su zajednički osmislili otac i sin. Obitelji Spiegelman/Zylberberg proživjele su holokaust i zbog toga su detalji obiteljske interakcije pod utjecajem povijesti koja ne želi ostati u pozadini ili izvan teksta. Njihovu priču prepričava, crta sin koji je rođen nakon rata, no čiji je život određen tim obiteljskim i kulturnim pamćenjem. Pamćenje Arta Spiegelmana je odgođeno, neizravno, sekundarno – to je postsjećanje na holokaust u kojem posreduje otac – preživjeli, i koje je presudno za sina. On iskorištava očevo usmeno svjedočanstvo i osobne predmete – fotografije, dokumente, nekoliko preostalih zapisa o kulturi koja je gotovo potpuno razorena (Hirsch 1997:10).

definiranih fragmenata, jer ljudski razum ne podnosi kontinuitet. Obiteljski fotografski album, dakle, prema autoru, opravdava logiku unutarnjeg psihološkog vremena (Vodopija 1976:25-26).

Na tragu takvih razmišljanja možemo spomenuti psihoanalitičara i sociologa Alberta Meluccia, koji u knjizi *The playing self* promišlja osobno i kolektivno iskustvo svakodnevnice studijama identiteta, te u tome kontekstu razlikuje doživljaj osobnog vremena i onog drugog, vanjskog, mjerljivog prema zakonima stvarnih događaja i činjenica fizičkog svijeta. Osobno vrijeme mjerimo emocijama i iskustvima, koja su nužno isprekidana jedna drugima i ne stvaraju kontinuitet, već upravo suprotno (Melucci 1996:28).

Da bismo postigli ravnotežu između jednog i drugog vremena i uspjeli u svakodnevnom životu funkcionirati, prihvatili smo se uloge koja se temelji na osobnom angažmanu predstavljanja zbilje sebi i sebe zbilji.

Fotografska vremenitost: Mogućnost reprodukcije

Eduardo Cadava u knjizi *Riječi svjetlosti: teze o fotografiji povijest* (2002.), pokušava razumjeti Benjaminovo shvaćanje povijesti, analizirajući ustrajno upućivanje na jezik fotografije u njegovim raspravama.¹⁴ Cadava naime smatra da pojam slike u djelima Waltera Benjamina zadobiva središnje značenje, slikovna narav njegova mišljenja može se iščitati gotovo u svim njegovim radovima.¹⁵ Walter Benjamin promišlja medij fotografije tako da propitkuje posljedice svoga otkrića fotografije na umjetnost i život. Osobitu pažnju posvećuje analizi utjecaja tehnološkoga razvoja fotografije i filma na ljudsku povijest, posebice načina zapisivanja povijesti. Fotografiju razumije kao "prvo istinski revolucionarno sredstvo reprodukcije" (Benjamin 1969:236). Isto tako primjećuje da fotoaparat uz pomoć tehnologije povećanja i tzv. stop-kadra može imati vrlo posebnu moć otkrivanja, koja je iznad mogućnosti ljudskoga oka:

Kamera nas uvodi u *optički nesvjesno* (*das Optisch-Unbewusste*) kao i psihoanaliza u nesvjesne nagone (Benjamin 1969:236-237).

Ipak, okosnica Benjaminovih razmišljanja su njegovi stavovi o mogućnosti reprodukcije koje omogućuju nove tehnologije. S time u vezi razmišlja o umjetničkom djelu. Benjamin, naime, smatra kako je jedinstvenost i neponov-

¹⁴ Knjiga Eduarda Cadave *Reči svjetlosti: teze o fotografiji istorije* prilog je razumijevanju opusa Waltera Benjamina, osobito dijelova u kojima Benjamin promišlja povijest i fotografiju i njihovu međusobnu isprepletenost. Osim na radove W. Benjamina, Cadava se u svojoj knjizi osvrće i na druge neke autore kako bi što bolje ispitaio vezu između fotografije i povijesti, sjećanja i zaborava.

¹⁵ Theodor Adorno u svom djelu *Uvod u Benjaminove spise* kaže kako Benjamin iskušava svijet kroz vrstu "intelektualne optike" (Adorno 1955:230).

ljivost umjetničkoga djela istovjetna s njegovom uklopljenošću u kontekst tradicije, a tradicija je prema njegovu mišljenju nešto sasvim živo i izvanredno promjenjivo (Benjamin 1974:121). Također smatra kako je bitno istaknuti povezanost najstarijih umjetničkih djela s kultom, odnosno njihovo nastajanje unutar rituala. Aura umjetničkoga djela u vijeku tehničke reprodukcije zakržljala je i stoga je valja redefinirati, smatra Benjamin. Definicija aure, prema Benjaminu je "jedinstvena pojava daljine, ma koliko bila bliska", što je ustvari formulacija kultne vrijednosti umjetničkog djela u kategorijama prostorno-vremenskog opažanja. Tehnička reprodukcija umjetničkoga djela prvi put ga oslobađa njegova parazitskoga postojanja u ritualu (primjer su fotografije i gramofonske ploče, a osobito se to odnosi na filmsku produkciju) (Benjamin, 1974:125). U razumijevanju fotografije izložbena vrijednost potiskuje kultnu. No, u samim počecima kulturna vrijednost fotografije se pokazuje u tome što aura posljednji put djeluje iz ranih fotografija tako što je njihov središnji i glavni motiv — ljudsko lice (Benjamin 1974:126).

Dakle, Benjaminova aura vezana je uz kategoriju vremena. Ono što je u prošlosti bilo, a sad više nije, nego samo u fotografskoj snimci – vrlo je važno, dragocjeno i vrijedno, osobito kada su obiteljske fotografije u pitanju. Ernst Jünger u djelu *On Pain*, opisujući učinke koje tehnologija ima na našu sposobnost da iskusimo bol, primjećuje kako se neki događaj, uz pomoć tehničkih posrednika, podređuje svojoj transmisiji, pretvara u objekt. Događaj nije više vezan uz svoj prostor, ni svoje vrijeme (Jünger, u Phillips 1989:207-210). Te se misli nastavljaju se na Benjaminova razmišljanja o tehničkom napretku, koji, smatra on, omogućuje da određeni događaj postane artiklom masovne proizvodnje, a to upućuje na činjenicu, smatra Cadava, da se značenje jednog događaja može neprestano propitivati (Cadava 2002:104). Ako je udaljenost jednoga događaja smanjena različitim tehničkim medijima koji djelujući na daljinu približavaju događaj, onda je istodobno sve još dalje nego što je bilo: događaj nije samo događaj izvučen iz svoga konteksta od kojega je dobivao značenje nego je i ono čemu smo približeni zapravo reprodukcija događaja. U eseju *Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije* (1969.) Benjamin kaže kako su neponovljivost i trajanje u slici isto onoliko isprepleteni kao što su prolaznost i ponovljivost u reprodukciji. Ako u ova razmišljanja uklopimo obiteljsku fotografiju, tada je njezino značenje neprocjenjivo. Aura obiteljske fotografije u sebi utjelovljuje neponovljivost trenutka nastanka snimke, koji je nužno vezan uz neki događaj u kojem sudjeluje više članova obitelji. Mogućnost reprodukcije te fotografije te njezino ponovno pregledavanje prenose događaj u drugo vrijeme i prostor. Fotografija nastavlja postojati, dajući događaju neku vrstu besmrtnosti i važnosti koju inače nikad ne bi imao. Sontag smatra da sveprisutnost fotoaparata i kamera u svijetu oko nas upućuje na to da se vrijeme sastoji od zanimljivih događaja koje vrijedi fotografirati, vrlo često se osjećaj za neku situaciju artikulira intervencijom fotoaparatom (Sontag 1982:22). Barthes

zaključuje kako fotografija reproducira u beskonačnost ono što se zbiva samo jednom, ona mehanički ponavlja ono nešto što se ne bi nikad više moglo ponoviti u životu (Barthes 2003:9). Smatram da, kad je riječ o obiteljskoj fotografiji, original se može razumjeti kao trenutak snimanja, a svako novo pregledavanje je reprodukcija. U prilog tomu ide i razmišljanje Cadave, koji smatra da je iskustvo aure u shvaćanju Waltera Benjamina, istodobno i iskustvo njezine dezintegracije (Cadava 2002:192). Cadava stoga zaključuje kako za Benjamina dezintegracija ili propadanje aure nikad ne imenuje gubitak aure, nego, primjećuje Cadava, uvijek ono što je već ponovljeno u iskustvu aure (Cadava 2002:238).

Benjaminova *aura* je neprocjenjiva vrijednost fotografske obiteljske snimke koja se za članove te obitelji ne umanjuje mijenjanjem konteksta, već nanovo dobiva značenje i vrijednost. Dakle, *aura* obiteljske fotografije ostvaruje se unutar konteksta obiteljskog sjećanja.

John Jervis u studiji o učincima i posljedicama moderne (1998.) analizira različite tehnologije vizualnoga, usredotočujući se upravo na fenomene koje je proizvelo moderno doba: film i fotografiju. Jervis primjećuje kako ono što ustvari percipiramo jest prikaz stvarnosti jer fotografija nikad ne može biti zamjena za stvarnost koju prikazuje, a izravna percepcija je podređena percepciji prenesenoj slikama: "Ono što si mi uspjevamo predočiti", smatra Mitchell, "nije stvarnost takva kakva jest, već svijet obavijen našim sustavima reprezentacije" (Mitchell, prema Jervis 1998:280).

Fotografija je, prema Jervis, ultimativni suvenir, prikaz i stvarnost, prošlost i sadašnjost, sve u jednom. Ona u sebi ujedinjuje i udaljenost i prisutnost te pokazuje kako iskustvo kao reprezentacija biva i fragmentirano (Valentić 2005:24). Fotografije skupljaju iskustva baš kao što se i same mogu skupljati (Jervis 1998:291). Fotografija je, primjećuje Valentić, zaista savršen suvenir: izranja iz prošlosti da bi stimulirala i intenzivirala sadašnjost (2005:24.).

Zaključak

Posebna priroda obiteljskoga pogleda, slika idealne obitelji i prihvatljivih obiteljskih odnosa može se kulturno razlikovati i povijesno evoluirati, no svaka kultura i povijesni trenutak sposobna je identificirati svoj vlastiti "obiteljski pogled". Njegov sadržaj, čak i njegov način funkcioniranja mogu varirati, no ono što se ne mijenja jest da idealna slika postoji i da može biti identificirana te ima odlučujući utjecaj (Hirsch 1997:11). Obiteljska fotografija djeluje u vezi između osobnoga sjećanja i društvene povijesti.

Fotografija imobilizira tijekove obiteljskog života, pa dok se čini da samo bilježi pojedine trenutke obiteljske povijesti, ona zapravo ovjekovječuje obiteljske mitove (Hirsch 1997:7). Ključno mjesto za razumijevanje uloge i

značenja koje obiteljska fotografija ima u životu pojedinca kao dijela obitelji, proizlazi iz razumijevanja odnosa koji fotografska snimka ima sa stvarnošću.

Auru obiteljske fotografske snimke koja se ostvaruje sjećanjem valja njegovati jer tako preživljava i svaki idealan obiteljski trenutak. Od idealnih trenutaka izgrađuju se mitovi koji podrazumijevaju priče koje na osobnom planu imaju dozvolu — bez obzira na kratak ljudski život — stvarati osobnu mitsku prošlost. Jer idealno i jest u konačnici imaginarno i nestvarno. Stvarnost podrazumijeva stanje utopijske čežnje za još boljim, za još sretnijim trenucima. Mit o idealnoj obitelji ili o bilo kojoj drugoj kategoriji svakodnevnog života u sveopćem kontinuumu ljudskog postojanja dokazuje ljudsku čežnju i potrebu za savršenim. Moglo bi se reći kako mit idealne obitelji u obiteljskoj fotografiji djeluje poput korektiva percipirane i proživljene stvarnosti obiteljskog života.

Mitovi su, na neki način uvjetovani ideološkom pozadinom i na neki svoj način univerzalni (Solar 1985:18). Prema Solaru elementi mitova su često suptilno razrađeni dok je njihova osnovica djelatna upravo u mnogobrojnim simplifikacijama i slikama koje tek "prizivaju" pojmove (isto).

Mit idealne obitelji ostvaruje se sjećanjem i vizualno preživljava u obiteljskoj fotografiji. U nataloženom iskustvu obiteljske povijesti taj mit čini prošlost vedrijom, stvarnost podnošljivijom, budućnost perspektivnijom, a ljudsko biće, možda paradoksalno, stvarnijim nego što ono misli da jest.

NAVEDENA LITERATURA

- Barthes, Roland. 1977. *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Belaj, Melanija. 2005. *Obiteljske fotografije – analiza i interpretacija u okviru etnološko-antropološke znanosti*. Magistarski rad. IEF rkp 1899.
- Belaj, Melanija. 2006. "Obiteljska fotografija – analiza i interpretacija u okviru teorije predstavljanja Ervinga Goffmana". *Etnološka tribina. Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* 29/36:53-69.
- Belaj, Melanija. 2006. "Obiteljska fotografija: Suvenir emocija". *Treća. Časopis Centra za ženske studije* 7/2:71-85.
- Belaj, Vitomir. 2007. *Hod kroz godinu*. Zagreb: Golden marketing.
- Benjamin, Walter. 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". U *Illuminations*. New York: Schocken, 236-237.
- Benjamin, Walter. 1974. *Eseji*. Beograd: Nolit, 79-91.

- Bourdieu, Pierre. 1999. "The Social Definition of Photography". U *Visual Culture: The Reader*. Jessica Evans i Stuart Hall, ur. London: Sage publications, 162-181.
- Burgin, Victor. 1996. "The Image in Pieces: Digital Photography and the Location of Cultural Experience". U *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Hubertus von Amelunxen et. al., ur. Amsterdam: G+B Arts, 26-35.
- Cadava, Eduardo. 2002. *Reči svetlosti: Teze o fotografiji istorije*. Beograd: Beogradski krug.
- Chandler, Daniel. 1994. *Semiotics for Beginners* [WWW document] URL <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/> [Date accessed] pristup 21. 1. 2004.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press.
- Jervis, John. 1998. *Exploring the Modern: Patterns of Western Culture and Civilization*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Jünger, Ernst. 1989. "Photography and the 'Second Consciousness': An Excerpt from 'On Pain'". U *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1919-1940*. Christopher Phillips, ur. New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 207-210.
- Lacan, Jacques. 1986. *[Jedanaesti] XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.
- Melucci, Alberto. 1996. *The Playing Self: Person and the Meaning in the Planetary Society*. Cambridge: University Press.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rabate, Jean-Michael. 1997. *Writing The Image After Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1989. "Naracija: Razine i glasovi". U *Uvod u naratologiju*. Zlatko Kramarić, ur. Osijek: Revija - Radničko sveučilište "Božidar Maslarić", 80-103. [Mala teorijska biblioteka]
- Sartre, Jean Paul. 1940. *L' Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard. [Idees]
- Sekula, Alan. 1982. "On the Invention of the Photographic Meaning". U *Thinking Photography*. Victor Burgin, ur. London: Macmillian Press Ltd., 84-110.
- Solar, Milivoj. 1985. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*. Beograd: Nolit. [Biblioteka Sazvežđa]
- Solar, Milivoj. 1977. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Sontag, Susan. 1982. *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC.
- Sontag, Susan. 2005. *Prizori tuđeg stradanja*. Zagreb: Algoritam.
- Škokić, Tea. 2000. *Rat i identiteti žena*. Magistarski rad. IEF rkp 1708.

- Valentić, Tonči. 2005. "Camera lucida". *Vijenac*, 31. ožujka, str. 24.
- Vodopija Milivoj. 1976. "Obiteljski album". *Glasnik slovenskoga etnološkoga društva* 16/2:25-27.
- Vrkljan, Irena. 2004. *Svila, škare*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. [Biblioteka Ljepša polovica književnosti, 1. Kolo, knjiga 3]

Arhivska građa

- Belaj, Melanija. 2005. Terenske bilješke i transkripcije kazivanja 2003-2005. IEF rkp 1898.

FAMILY PHOTOGRAPHY AS CREATION AND ARCHIVING OF (DESIRABLE) REALITY

SUMMARY

In this article, family photography is considered through the works of well-known theorists such as Susan Sontag, Roland Barthes, Walter Benjamin, Eduardo Cadava and Victor Burgin, through which process a theoretical mainstay is sought at semiotic and structuralist levels that lead to understanding of the role of direct human experience in the interpretation of photography. The particularities of the photographic medium and its possible influence in creating family remembrance are stressed in that sense. In the first place, this points to the interpretative potential that the snapshot abounds in, which is necessarily shaped by the experience of reality and participation in it. In this respect, the chapter on narrative photography is shown by way of the network of views of the snapshots that circulate within a particular family, or what Marriane Hirsch calls the *familial gaze*. The *familial gaze* is a network of *familial looks*, that is, family *perceptions* that are enrooted in a particular social and cultural context, made up of small, local, sensitive *familial looks*. The *familial perception* or *gaze* always imposes itself on the *familial look* and, with its force, locates it in the particular frames of the generally accepted image of the family in society (Hirsch 1997:11), which is very similar to that in the mythic ideal, the unattainable. The aura of the family photographs that is realised through memory has to be nurtured, since each ideal moment of a family, of which myths are constructed, also survives in that way. The ideal family myth is actualised through remembrance and then survives visually in family photography.

Key words: photography, family photography, familial memory, myth