

# Obiteljska fotografija u okviru teorije predstavljanja

---

Šuplika, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:214726>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-04**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za etnologiju i antropologiju

Diplomski sveučilišni studij etnologije i antropologije (dvopredmetni)

**Ivana Šuplika**

**Obiteljska fotografija u okviru teorije predstavljanja**

**Diplomski rad**

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za etnologiju i antropologiju

Diplomski sveučilišni studij etnologije i antropologije (dvopredmetni)

Obiteljska fotografija u okviru teorije predstavljanja

Diplomski rad

Student/ica:

Ivana Šuplika

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Danijela Birt Katić

Zadar, 2023.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivana Šuplika**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Obiteljska fotografija u okviru teorije predstavljanja** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 3. ožujka 2023.

*Hvala cijeloj mojoj obitelji, a najviše majci, na bezuvjetnoj ljubavi, potpori i podršci. Hvala prijateljima koji su mi razdoblje studiranja učinili lakšim i ljepšim te svima koji su na ovaj ili onaj način bili dio mojih studentskih dana!*

*Hvala doc. dr. sc. Danijeli Birt Katić na vođenju kroz pisanje ovog rada!*

## Sadržaj

1. UVOD.....	1
1.1. Metodološki okvir istraživanja.....	2
2. POVIJESNI RAZVOJ FOTOGRAFIJA.....	5
3. FOTOGRAFIJA KAO ANALITIČKI ALAT U ETNOLOGIJI I ANTROPOLOGIJI.....	9
3.1. Vizualna antropologija.....	9
3.2. Richard Chalfen – fotografija kao simbolički objekt.....	11
3.3. Erving Goffman – idealno predstavljanje sebe.....	13
3.4. Pierre Bourdieu – integracijska funkcija fotografije.....	16
3.5. Victor Burgin – pogledi unutar fotografija.....	18
4. OBITELJSKI ALBUMI KAO KUĆNI OBLICI KOMUNIKACIJE.....	21
4.1. Određene posebne kategorije ili tipovi fotografija.....	23
4.2. Fotografije slobodnog vremena i ljetovanja.....	25
4.3. Fotografije vjenčanja, sakramenata i obreda prijelaza.....	31
4.4. Fotografije kalendarskih zbivanja.....	38
4.5. Spomenar djetinjstva.....	42
4.6. Fotografije svakodnevnog života.....	43
4.7. Mutne, nejasne i nečitljive fotografije.....	46
4.8. Fotografije nastupa i predstava.....	47
5. UREĐIVANJE FOTOGRAFIJA.....	52
6. ZAKLJUČAK.....	54
7. LITERATURA.....	57
8. PRILOZI.....	59

## **Obiteljska fotografija u okviru teorije predstavljanja**

### **Sažetak**

Pojam „fotografija“ ima različita značenja, a ono koje se prirodno nameće jest fotografija kao medija za prenošenje određenih poruka koje ne moraju imati identično značenje za sve one koji su u sam njen kontekst uključeni. Fotografija predstavlja i svojevrsnu mrežu značenja, dok reprezentacija i naracija pridonose razumijevanju konteksta koji se krije unutar fotografije, a koji nije očit iz prizora koji je na njoj zabilježen. Fotografije same po sebi sadrže i integrativni moment ujedinjenja obitelji, odnosno pridonose povezivanju obitelji, ali i stvaranju određenog zajedničkoga sjećanja spajajući prošlost i sadašnjost. U ovom će se diplomskom radu analizom odabranih fotografija utvrditi postoje li razlike u događajima, stvarima i mjestima koja se fotografiraju te odrediti na koji se način njihovo značenje oblikuje, s posebnim naglaskom na najzastupljenije teme i njihovoj povezanosti s obiteljskim životom.

### **Ključne riječi:**

*Obiteljska fotografija, obiteljski album, analogna fotografija, digitalna fotografija, reprezentacija*

## **Family photograph within the framework of representation theory**

### **Summary**

The term “photograph” has different meanings, but one that naturally imposes is photograph as a medium for conveying certain messages that do not necessarily have identical meanings for everyone involved in its context. The network of meanings that a photograph, in a way, represents can be understood better if its context, which might not be obvious from the scene recorded on the photograph itself, is represented or narrated. In their own right, photographs also contain an integrative moment of family unification, that is, they contribute to family bonding as well as to the creation of a certain collective memory by connecting the past and the present. In this master thesis, through the analysis of selected photos, it will be determined whether there are differences in the events, things and places that are photographed and how their meaning is formed, with special emphasis on the most represented topics and their connection with family life.

### **Keywords:**

*Family photo, family album, analog photography, digital photography, representation*



## 1. UVOD

Fotografije su svuda oko nas te smo navikli viđati ih gotovo na svakome „uglu“ bez prevelikog propitkivanja njihova postojanja. Kao što je i u svojem djelu *Thinking photography* Victor Burgin naveo:

„Gotovo je jednako nemoguće da prođe dan a da ne vidimo fotografiju isto kao što je nemoguće da prođe dan a da ne vidimo neku pisanu riječ“ (1982: 142).

Baš kao što su one svuda oko nas, isto tako, fotografije općenito sadrže mnoga značenja, a jedno od najočitijih svakako jest fotografija kao medij za prenošenje svojevrsnih poruka koje nemaju ista značenja za sve osobe. U suvremenom svijetu dvadeset i prvog stoljeća, koji je prepun raznih tehnologija, primarna asocijacija na pojam fotografije jest digitalna fotografija kao jedan od najširih medija i sredstva za prenošenje informacija. Sama svrha i značenje fotografije koje je ona imala u prošlosti često se potpuno zanemaruje, no za razumijevanje značenja pojedinih fotografija svakako je potrebno sagledati i njihov povijesni razvoj, od same pojave fotografija pa sve do danas. Osim povijesnog razvoja fotografije i njezinog tehnološkog napretka, važna je također i uloga fotografija u svakodnevnom životu pojedinaca kao i prisutnost istih u kontekstu obitelji.

Što se tiče obiteljskih fotografija, ovdje se više ne gleda toliko na osobna sjećanja na osobu koju se fotografiralo, već je bitna priča, unutar koje je ta fotografirana osoba dio, kako bi se vrednovala određena fotografija (usp. Belaj, 2006). Samim time, onoliko koliko se obiteljske fotografije ostvaruju unutar nečijeg sjećanja, toliko one i vrijede (ibid.). One govore o sadašnjosti isto onoliko koliko govore i o prošlosti te govore o osobi koja se sjeća isto onoliko koliko govore o osobi koje se sjeća (usp. Hirsch, 1997; Belaj, 2008). Kako navodi Hirsch (1997) unutar oblikovanja posredovanog značenja, obiteljska fotografija ima veliku ulogu pri čemu navodi kako je *postsjećanje* (*Postmemory*) ili naknadno sjećanje zapravo memorija neke osobe, osobe koja nije direktno sudjelovala u određenom događaju, no to sjećanje je preuzela od neke druge osobe putem raznih priča ili fotografija. Samim time možemo reći da obiteljska fotografija na određen način sudjeluje u stvaranju obiteljskog sjećanja i povijesti, a tu priču o stvaranju moguće je pričati i prepričavati upravo putem obiteljskih albuma i fotografija budući da su foto albumi zapravo i osebujna vrsta autobiografskog iskaza (usp. Zussman, 2006). Nadalje, obiteljska fotografija jedna je od najčešćih vrsta fotografije s obzirom na svoju brojnost, bez obzira na to što je obiteljski album tek nedavno ušao u povijest fotografije, iako

je većina ljudi u zapadnom svijetu stvorila album u ovom ili onom smislu od ranih 1900-ih do ranih 2000-ih godine, kada je digitalno arhiviranje preuzelo primat (usp. Sandbye, 2014). One su dokaz onoga što postoji, ali i onoga što svaki pojedinac vidi.

## 1.1. Metodološki okvir istraživanja

U ovome radu obiteljske albume i fotografije pet različitih obitelji s područja Varaždinske županije odlučila sam analizirati prema konceptualnom okviru vizualnog antropologa Richarda Chalfena te iste sagledati putem društvene problematike fotografije pri čemu sam se vodila studijima Ervinga Goffmana, Pierrea Bourdieua te Victora Burgina. U svemu tome, cilj mi je bio sagledati i shvatiti koje su to osnovne vrijednosti i karakteristike obiteljskih albuma i fotografija u vremenu gdje se njegova uloga mijenja, a oblik nestaje.

Na tragu toga, ovaj diplomski rad stavlja naglasak upravo na analizu obiteljskih fotografija u povijesnom kontekstu i kontekstu značenja za obiteljski život, a koncentriran je na područje Varaždinske županije. Građu, prikupljenu za pisanje ovog rada, čine obiteljski albumi i fotografije pet obitelji, a radi lakše analize razvoja, te tehnološkog i društvenog napretka fotografije, pažnju sam posvetila određenim elementima kao što su vrijeme i inicijativa prema kojoj su fotografije nastale, zatim koje su najčešće tematike zabilježene, mjesto i oblik čuvanja fotografija te vrijeme i način prezentiranja određenih obiteljskih fotografija. Nadalje, analiza prikupljene građe uključuje kronološku podjelu fotografija na tri generacije. Prvu generaciju čine fotografije koje datiraju između pedesetih i sedamdesetih godina, odnosno, iz vlastite perspektive, fotografije bake i djedova; zatim fotografije između sedamdesetih i sredine devedesetih godina, točnije fotografije djece, odnosno roditelja, a treću generaciju čine unuci prve generacije, odnosno vlastita generacija, od sredine devedesetih godina do danas.<sup>1</sup> Radi osiguravanja anonimnosti, u daljnjem nastavku ovog diplomskog rada obitelji će se navoditi kao *Obitelj 1*, *Obitelj 2*, *Obitelj 3*, *Obitelj 4* te *Obitelj 5*, a za sve fotografije, koje su uključene unutar ovog diplomskog rada, prethodno je dobivena dozvola od članova tih obitelji. *Obitelj 1, 2, 4 i 5* obitelji su koje dolaze iz samog centra grada Varaždina i koje su cijeli svoj život provele upravo u toj urbanoj sredini dok *Obitelj 3* dolazi iz ruralne sredine, točnije sela udaljenog dvadesetak minuta od samog grada. Nadalje, *Obitelj 1, 4 i 5*

---

<sup>1</sup> Iako rad uključuje prethodno navedene tri generacije, moram napomenuti kako se unutar rada najviše pojavljuju fotografije treće generacije iz razloga što su unutar prikupljene građe najbrojnije. Razlog tome je to što se fokus, u dvadesetom stoljeću, prebacio najviše na djecu te se ona pojavljuju sve više i više na fotografijama, ali isto tako pojava i širenje analognih fotoaparata koji su omogućili veći broj izrade fotografija za razliku od prijašnjih vremena.

sastoje se od manjeg broja članova, odnosno te obitelji sastoje se samo od užih članova, kao što su majka, otac te braća ili sestre dok se *Obitelj 2 i 3* sastoji od uže, ali i šire obitelji, kao što su bake, djedovi, stričevi, strine, ujne, ujaci, bratići, sestrične i slično, što potvrđuju i fotografije unutar tih obiteljskih albuma.

Unutar analize albuma i fotografija, fotografije sam podijelila u nekoliko svojevrsnih kategorija kako bih lakše analizirala određene motive, događaje, osobe, mjesta i slično. Ovdje sam se najviše vodila zajedničkim motivima i događajima koji su se nalazili kod svih obitelji kako bih uvidjela postoje li razlike u događajima, stvarima i mjestima koja se fotografiraju. To naravno ne znači da su uključene fotografije jedine koje se nalaze u obiteljskim albumima, no odabrane fotografije izdvojene su upravo kako bi potkrijepile pojedine modele, teorije, analize i teze odabranih etnologa i kulturnih antropologa koji su se kroz pojedine radove bavili upravo ovom tematikom. Svaka osoba može fotografije analizirati i interpretirati na svoj način ili prema nekim drugim autorima, no za svrhe ovog rada odabrala sam analizu koja je potkrepljena modelima i teorijama odabranih etnologa i kulturnih antropologa koje ću kasnije predstaviti unutar ovog diplomskog rada.

Samim time, predmet ovog rada su analiza i interpretacija fotografija različitih obitelji prema pojedinim modelima, analizama i tezama određenih etnologa i kulturnih antropologa, a cilj istraživanja je analizom uvidjeti postoje li razlike u događajima, stvarima i mjestima koja se fotografiraju, na koji način se njihovo značenje oblikuje te djeluju li fotografije kao indikativni instrumenti integracije obitelji. Upravo to je i hipoteza od koje polazim, točnije da fotografije nisu samo zapis, već su i procjena svijeta čije se značenje mijenja s određenim kontekstom i povijesnim okolnostima kao i da ono apsolutno nikada nije fiksno te da fotografije posjeduju integrativni moment ujedinjenja obitelji. Za svaku obitelj, kao i za svakog pojedinca određeno značenje može varirati neovisno o tome o kojem je vremenu ili kontekstu riječ, a upravo takve promjene značenja prikazat ću unutar ovog diplomskog rada putem analize i interpretacije prikupljenih obiteljskih albuma i fotografija temeljem odabranih modela, analiza, teorija i teza izdvojenih etnologa i kulturnih antropologa.

Nadalje, s obzirom na prethodno navedeni predmet i cilj istraživanja ovaj diplomski rad baviti će se sljedećim istraživačkim pitanjima:

1. Utvrditi na koji način se pohranjuju obiteljske fotografije odabranih obitelji
2. Istražiti koje osobe, događaji, stvari i mjesta se najčešće fotografiraju

3. Istražiti na koji se način mijenja značenje određenog fotografiranog događaja (rođenja, sakramenata, svadbe i slično) kroz tri generacije
4. Istražiti imaju li analizirani albumi i fotografije integrativni moment ujedinjenja obitelji.

U daljnjem nastavku ovog rada, najprije ću, u teorijskom dijelu, dati pregled povijesnog razvoja teorija o fotografiji, a nakon toga predstaviti ću najznačajnije etnologe i kulturne antropologe, kao i njihove glavne teorije, modele i teze. Naposljetku, nakon teorijskog dijela ovog diplomskog rada, uslijedit će analiza prikupljenih albuma i fotografija te ću nakon toga iznijeti kratak zaključak na temelju ranije iznesenih spoznaja kao i razmatranja o uporabi albuma i fotografija danas, odnosno kolika je učestalost korištenja albuma danas i što ih je u današnje moderno doba zamijenilo.

## 2. POVIJESNI RAZVOJ FOTOGRAFIJA

Današnje, moderno, doba većinskim dijelom smatra se „vizualnom erom“ koju doživljavamo putem raznih medija, bilo da se radi o televizorima, časopisima, novinama, računalima, posterima i slično, a sve to započelo je još prije sto šezdeset i jednu godinu kada se pojavio novi izum – fotografija (usp. Smokvina, 2000). Čak i od najranijeg početka čovječanstva, bez obzira na nedostatak sredstva komunikacije, ljudi su naučeni, i u njihovim praksama je utemeljeno, opisivati svijet oko sebe (ibid.). U najranijim vremenima to su bili određeni jednostavni crteži putem kojih su ljudi objašnjavali ono što riječima nisu mogli opisati, a takve primjere najlakše možemo pronaći u brojnim pećinama i špiljama, odnosno mjestima koja su prije služila ljudima kao domovi (ibid.). Problem ovakvih prikaza leži u tome da su oni većinom nevjerodostojni i samo njihovo tumačenje predstavlja izazov ukoliko se unaprijed ne zna o čemu se točno radi, odnosno o čemu je riječ (ibid.). Upravo iz tog razloga, navodi Smokvina (2000), kako je svijet napredovao, ponajviše u tehnološkom smislu, tako je rasla i želja za prenošenjem i zblizavanjem svijeta i stvarnosti koja je u konačnici rezultirala i razvojem fotografije, od analognog oblika pa sve do digitalne fotografije. Iz same fotografije razvila su se dva vizualna medija, televizija i kinematografija, koja su formirala vlastite vizualne svjetove, no u čijoj osnovi je i dalje svjetlosni zapis slike, odnosno fotografija (ibid.).

Krenemo li od samog početka, odnosno od osnovnih vrsta povijesnih fotografskih tehnika, kod takvih povijesnih fotografija javljaju se nejasnoće po pitanju njihove kemijske obrade (ibid.). Isti autor navodi kako su analiza takvih detalja i razlika od osnovnih procesa izuzetno važne iz razloga što se putem njih fotografije danas pravilno čuvaju i restauriraju, ako je to potrebno. Jedan od prvih uspješnih oblika fotografije svakako je *dagerotipija*, trajni svjetlosni zapis slike na podlogu, koji se stvarao na posrebrenoj tankoj bakrenoj pločici naparenoj srebrenim jodidom, koji u kombinaciji sa srebrom dovodi do fotoosjetljivog sloja čime se u fotoaparatu, nakon snimanja, razvijanja i fiksiranja, dobiva određena trajna slika (ibid.: 139). Takve slike, navodi Smokvina (2000) čuvale su se, zbog osjetljivosti na dodir, u metalnim kutijama koje su se uvezivale u kožu ili su bile napravljene od drva koji se oblačio u ukrasni materijal. Isti autor navodi kako je problem, koji se javlja kod ovakvih fotografija, taj što se vrlo rijetko zna ime autora istih, kao i to da se vrlo često ne zna što ili tko se na slici nalazi i zbog toga se takve fotografije vrlo teško datiraju. Druga vrsta fotografije, koju isti autor navodi i koja se kasnije razvila, je otkriće znanstvenika Williama Henryja Foxa Talbota pod nazivom *kalotipija*, *talbotipija* odnosno *slani papir*, vrsta koja je u današnje vrijeme vrlo

popularna u raznim filmovima i serijama (ibid.: 140). Radi se o fotografijama koje se sastoje od faze pozitivna i faze negativna, odnosno postupka kada se fotografska podloga negativna, koja je zapravo bila obični, malo kvalitetniji, pisaćii papir, utapala u otopinu srebrenog nitrata, a zatim sušila i ponovno utapala u otopinu kalijeva jodida (ibid.). S druge strane, pozitivi su se izrađivali na papiru natopljenim kuhinjskom soli (natrijevim kloridom) u kombinaciji sa srebrnim nitratom i amonijevim kloridom (po čemu je ovakva vrsta fotografija i dobila naziv *slani papir*) (ibid.: 141). U tom postupku, negativni su se kopirali na pozitive u posebnom okviru koji je služio za kopiranje te su se osvijetljivali na suncu što je dovelo do toga da takve fotografije nije trebalo razvijati budući da se to događalo u trenutku osvijetljenja pod suncem (ibid.). Isti autor kaže kako se ovakve fotografije prepoznaju po svojoj specifičnoj mat (zagasitoj) površini i crveno-smeđeg su tona te su ovakve fotografije zapravo i temelj fotografija kojima se danas koristimo. Idući postupak koji se razvio je *cijanotipija*, postupak koji je 1842. godine razvio John Herschel i koji je bio popularan osamdesetih godina devetnaestog stoljeća i dvadesetih godina dvadesetog stoljeća zbog svoje jednostavnosti (ibid.: 141). Nadalje, još neki od postupaka i vrsta fotografija svakako su i *albumin* (albuminski negativ/papir), *kolodij* (mokri/suhi kolodijski postupak), *ambrotipije* (kolodijski pozitiv), *ferotipija* (tintipija, melainotipija), *želatinske* (suhe) *emulzije*, *platinotipija* (platinska fotografija), *dijapozitivi*, *stereoskopska fotografija* te *panoramska fotografija* (ibid.: 142-145)<sup>2</sup>.

Nadalje, značajni napredak u razvoju fotografije dogodio se kada je George Eastman 1888. godine izumio *Kodak Nr. 1*, odnosno kada je 1948. godine došlo do otkrića *Polaroida* (*idiot*) te 1990. godine do otkrića digitalnih fotografija (usp. Belaj, 2009: 286). Sve to označilo je prekretnicu u samom razvoju fotografija iz razloga što više nije postojala potreba za posebnim zanimanjima koja bi omogućila da se takvim uređajima upravlja, ali isto tako, ova otkrića omogućila su i nastanak amaterskih fotografija (usp. Belaj, 2006; Belaj, 2009). Drugim riječima, Eastmanov izum *Kodaka*, uz slogan *Vi stisnite dugme, a mi ćemo se pobrinuti za ostalo*, doveo je do toga da i „obični“ ljudi mogu napraviti, odnosno snimiti fotografiju, a samim time fotoaparati se počeo pojavljivati sve više i više unutar domova i obitelji kako bi se određene obiteljske fotografije mogle snimiti i ovjekovječiti (usp. Belaj, 2006: 53). Jedini problem, koji se javio posljednjih desetljeća, je taj što fotografije sve manje prikazuju stvarnost, odnosno sve manje prikazuju *istinitu* sliku nekog događaja, osobe ili mjesta. Samim time

---

<sup>2</sup> Budući da ovakve vrste fotografija nisu fokus ovog diplomskog rada, u samom radu sve vrste nisu detaljno opisane iz razloga da bi se zadržao fokus na obiteljskim fotografijama, no to ne znači da su one manje važne. Detaljnije o navedenim vrstama fotografija upućujem na tekst Miljenka Smokvine (2000) „Od dagerotipije do digitalne fotografije“, *Informatica museologica*, 31(3-4): 137-149. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/142896>

fotografija postaje i fikcionalna iz razloga što se slike digitalnom intervencijom na određeni način mijenjaju u virtualni (vizualni) medij (usp. Belaj, 2006). U današnje vrijeme, obiteljska fotografija, kao društvena funkcija, veže se uz ideologiju moderne obitelji unutar koje se ovjekovjećuju određeni obiteljski rituali, tijekom života i slično, a sama fotografija na taj način postaje i instrumentom zajedništva pojedine obitelji (ibid.).

Što se tiče fotografije i njene povezanosti s etnologijom i antropologijom, ona datira još od samih početaka znanosti zbog prisutnosti terenskih istraživanja, koja su jedan od temeljnih komponenata etnologije i kulturne antropologije, i potrebe za tekstualnom, ali isto tako i vizualnom dokumentacijom unutar iste (usp. Belaj, 2006; Turk Niskač, 2011). Sama fotografija pri analiziranju tradicijskih kultura odavno predstavlja ustaljeni oblik reprezentacije te, kako navodi Belaj (2006), ona nosi dvije oznake: jedna je oznaka znanstvenog sredstva, a druga je oznaka krajnjeg cilja. Drugim riječima, fotografija je unutar istraživanja ponekad neizostavni dio, ali unatoč tome, njena uloga potpuno je ostvarena isključivo vlastitom vrijednosti kao dokumenta (ibid.). Ne samo u antropologiji, već u puno širem smislu, slike su imale neujednačenu „karijeru“ kroz povijest i to ovisno o stupnju do kojeg je samo to gledanje dobilo status znanja (usp. Turk Niskač, 2011). David MacDougall (2006) navodi kako su vizualne slike postale sve više i više smatrane instrumentima, a ne samo sastavnim dijelovima znanja. Kao što su ljudi skloni kategoriziranju i klasificiranju svih stvari u svijetu, tako ni fotografija nije bila iznimka pa se ona, ovisno o kontekstu, može promatrati kao etnografska, umjetnička, dokumentarna ili pak turistička (usp. Turk Niskač, 2011). Nepisano pravilo o tome što jest, a što nije etnografsko uglavnom se stvara u našim umovima, a ne u samim metodologijama, pa samim time fotografija nekog etnografa može biti na jednak način povezana i s njegovim profesionalnim terenskim narativima kao i s osobnim biografijama, a na koncu svega, antropološkom se fotografijom smatra svaka fotografija koja antropologu daje određene korisne i smislene vizualne informacije (usp. Pink, 2005; Pink, 2009; Turk Niskač, 2011).

Nadalje, MacDougall (2006) također ističe i ulogu gledanja, ali i ulogu značenja. Za njega, značenje na određen način vodi naše viđenje stvari dopuštajući nam pritom da kategoriziramo predmete i na taj način ih čini nama poznatima, no to nametanje određenog značenja stvarima ima i kontraefekt, odnosno može nas „zaslijepiti“ na način da vidimo isključivo ono što očekujemo da ćemo vidjeti (usp. MacDougall, 2006). Kao što je to naveo Hall (1997), dakle značenje se neprestano reproducira u svakoj društvenoj, ali i osobnoj interakciji te je povezano i s očekivanjima koje određena fotografija nosi. Na taj način, sama

fotografija postaje označitelj, odnosno percipira se kao „istinita“ ili „stvarna“, iz razloga što je kao takva upravo ono što gledatelj očekuje da vidi (usp. Turk Niskač, 2011: 129). Slično tome možemo navesti i razliku između autobiografije i antropologije ili osobnog i etnografskog iskustva ili pak terenskog rada i svakodnevnog života gdje je priroda razlike između njih proizvoljna, odnosno svaki od tih elemenata može se drugačije redefinirati ovisno o kontekstu i situaciji, različitim pojedincima te ovisno o smislu različitih diskursa (usp. Pink, 2005). Samim time, svaki izbor reprezentacije utječe i na prirodu proizvedenih značenja, ali i na način na koji je određena reprezentacija proizvedena (usp. Hall, 1997: 8).

U nastavku ovog rada biti će pobliže objašnjena vizualna antropologija, koja je neizmjerljivo važna prilikom analize fotografija i medija, kao i sama fotografija unutar etnologije i kulturne antropologije unutar čega ću predstaviti nekolicinu autora te njihove modele i perspektive pri analizi obiteljskih albuma i fotografija.



### 3. FOTOGRAFIJA KAO ANALITIČKI ALAT U ETNOLOGIJI I ANTROPOLOGIJI

Iz puke metode prikupljanja podataka, etnografija se pomakla i prešla u proces stvaranja, ali i predstavljanja znanja koje se temelji na vlastitom (osobnom) iskustvu etnografa (usp. Turk Niskač, 2011). U cjelokupnom širokom spektru različitih pristupa etnografskim istraživanjima valja posebno istaknuti vizualnu antropologiju koja, kao pristup i disciplina, može ponuditi drugačije i svakako nove načine razmišljanja i razumijevanja (ibid.). David MacDougall (2006: 272) vizualnu antropologiju definira u velikoj mjeri kao performativnu antropologiju prezentacije raznih objekata te rekonstrukcije iskustava u svijetu, a jedna od metoda vizualne antropologije, koja se smatra kao polazište višeosjetilnosti/multisenzornosti (*multisensoriality*) iskustva, znanja, prakse i percepcije, svakako je i senzorna etnografija. Pink (2009: 1) senzornu etnografiju smatra procesom koji priznaje to da je višeosjetilnost/multisenzornost zapravo „sastavni dio života ljudi koji sudjeluju u našem istraživanju i načinu na koji mi etnografi prakticiramo svoje zanate“. Da bismo bolje razumjeli analizu fotografija unutar etnologije i antropologije valjalo bi se ponajviše osvrnuti na samo područje koje se time bavi, a to je svakako vizualna antropologija.

#### 3.1. Vizualna antropologija

Vizualna antropologija, odnosno vizualna kultura, širok je koncept unutar kojega se propituju načini na koje vidimo i gledamo, načini na koji dajemo značenje te načini na koji spoznajemo svijet oko sebe (Božić Vrbančić, 2021). Oduvijek znamo da slike generiraju određena značenja, no ta značenja, bilo da se radi o značenju određenog umjetničkog djela, fotografije ili medijskog sadržaja, ne postoje u samom djelu kao postavljena značenja od strane autora tog djela, već se ta značenja konstruiraju na temelju znanja samog gledatelja te ih oblikuju društvene prakse kroz koje se slike tumače i proizvode (usp. Struken i Cartwright, 2018). Sama ta proizvodnja slika obuhvaća minimalno tri elementa kao što su *konvencije i kodovi* koji strukturiraju samu sliku i koji se ne mogu odvojiti od sadržaja slike, zatim *kontekst izložbe i gledanja* koji podrazumijeva geografski i nacionalni položaj, vremensko razdoblje, kulturni i vjerski okvir, institucionalno okruženje i slično te, na posljetku, sama *tumačenja i doživljavanja* određene slike (ibid.: 51). Sve slike mogu imati dominantna ili primarna značenja, a samo gledatelji mogu ih tumačiti i koristiti na načine koji nisu u skladu s tim značenjima. Gledanje uključuje razne elemente i to ne samo slike koje izravno gledamo, već i

druge, šire slike koje su prikazane ili objavljene, zatim naš položaj, položaj drugih, tehnologiju i opremu, institucije, društvene prakse, mjesta te razne tehnike koje koristimo kada gledamo. Ono je društvena i relacijska praksa neovisno o tome je li neka slika osobna, tehnička ili javna (ibid.).

Važan element koji se javlja u našoj osobnoj formulaciji gledanja je interpelacija. Ona se odnosi na način na koji slike, zvukovi i audiovizualni medijski tekstovi privlače našu pažnju, ali i način na koji nas angažiraju da se prepoznamo kao predmet drugog sustava moći (ibid.). Francuski politički teoretičar Louis Althusser navodi kako slike i zvukovi „pozdravljaju“ gledatelje na razini pojedinaca, čak i kad svatko od nas zna da će mnogi ljudi gledati istu sliku i slušati iste zvukove, odnosno da određena slika i zvuk nisu namijenjeni samo jednoj osobi, već široj publici, ako ne i naciji. Autorice Sturken i Cartwright (2018) navode kako ovakvo iskustvo ilustrira zanimljiv paradoks oko individualnog i grupnog uplitanja u ideologiju. Navode kako da bi interpelacija gledatelja slikom/zvukom bila učinkovita, gledatelj/slušatelj mora implicitno razumjeti sebe kao člana društvene skupine koja dijeli kodove i konvencije kroz koje slika ili zvuk postaju smisleni. Biti interpeliran ne znači nužno vjerovati u nešto, već koncept interpelacija pokazuje kako smo oblikovani kao društveni subjekti kroz uranjanje u kontekst ideologija, kao što su zakoni i diskursi koji ih okružuju. Vizualna kultura je upravo ona kultura u kojoj živimo, ona uključuje i vidljivo i nevidljivo, a njen koncept mijenja se kroz vrijeme čemu su doprinijeli razvoj tehnologije, interneta, društvenih mreža te povezanost svijeta (usp. Mirzoeff, 2016). Althusserove modifikacije pojma ideologije ključne su za proučavanje vizualne kulture iz razloga što naglašavaju važnost reprezentacije, a samim time i slika, za sve aspekte društvenog života. On pod pojmom „imaginarno“ ne podrazumijeva lažne ili pogrešne ideje, već način kako se uvjerenja oblikuju kroz nesvjesno. Njegove teorije pomogle su teoretičarima analizirati kako medijski tekstovi pozivaju ljude da se prepoznaju i poistovjete s položajem autoriteta ili sveznanja dok gledaju filmove (usp. Sturken i Cartwright, 2018). Prema Althusseru mi nismo jedinstveni pojedinci, već smo uvijek subjekti oblikovani ideološkim diskursima u koje smo rođeni i u kojima se od nas traži da pronađemo svoje mjesto. Samim time, ako smo uvijek definirani kao subjekti i ako smo već interpelirani da budemo ono što jesmo, onda je malo nade za individualnost ili društvene promjene, odnosno ideja da smo već konstruirani kao subjekti ne dopušta ideju da ljudi imaju slobodu u svojim životima (ibid.).

U današnje suvremeno doba i doba društvenih medija gotovo svatko s mobitelom može proizvesti slike i velika većina je uronjena u digitalne društvene medije, no bez obzira na taj

cjelokupni tehnološki napredak i razvoj same fotografije do iznimno sofisticiranih oblika, one se kao takve dugi niz godina nisu koristile u antropološke-znanstvene svrhe. Samo to proučavanje fotografija započelo je upravo unutar vizualne antropologije koju Belaj (2006) definira kao disciplinu antropološke znanosti koja proučava kulturu i ponašanje čovjeka u određenom kontekstu uz pomoć raznih vizualnih sredstva. Nadalje, autorica navodi kako unutar samog područja vizualne antropologije postoje dva osnovna pravca proučavanja, a to su izrada i uporaba vizualnih medija s ciljem opisivanja i analizom kulture te studij raznih vizualnih i kulturnih sustava i oblika (ibid.). Ono što je sama srž ove discipline je pozitivističko mišljenje koje pretpostavlja da se svijet može objektivno promatrati (ibid.). Samim time, fotografija se, unutar raznih radova vizualne antropologije, doživljava samo kao oruđe unutar istraživanja i interpretiranja kulture, odnosno kao oruđe za prikazivanje istinitosti svijeta (usp. Belaj, 2006 prema Ruby 1976). Sol Worth (1981) smatra da ljudi kada stvaraju fotografije u pravilu ne stvaraju stvarnu sliku svijeta i stvarnosti, već stvaraju određene zamišljene svjetove te smatra da se fotografija proučava unutar konteksta određene kulture kojoj pripadaju, a ne kao univerzalnost.

Budući da se ovaj diplomski rad temelji na analizi albuma i fotografija različitih obitelji, uz već prethodno spomenute autore, u nastavku ovog rada biti će predstavljeno nekoliko autora i njihove istraživačke perspektive. To su Richard Chalfen, Erving Goffman, Pierre Bourdieu, Victor Burgin i drugi, autori čije ću pojedine dijelove teorija i metoda kasnije primijeniti u analizi i interpretaciji fotografija unutar ovog rada.

### **3.2. Richard Chalfen – fotografija kao simbolički objekt**

Američki vizualni antropolog, Richard Chalfen, postavio je teorijski okvir analize albuma i fotografija pri čemu na fotografiju gleda kao na simbolički objekt uz objašnjenje da fotografije samo kao takve mogu pružiti objašnjenje iz određenog konteksta. Svoj rad temelji na radu Sola Whorta te uvodi pojam *Kućni oblik komunikacije* (*Home made communication*) unutar kojeg objašnjava proizvodnju slikovnog materijala unutar određene obitelji (usp. Belaj, 2009). Pomoću navedenog pojma Chalfen objašnjava kako se pri stvaranju obiteljskog slikovnog dokumenta sam događaj (*event*) odvija u pet koraka (usp. Chalfen, 1987: 19). Najprije je to *Planiranje samog događaja* (*Planning*) pri čemu Chalfen govori o samom snimanju fotografije ili filma, odnosno zanima ga tko u obitelji inicira ili planira određeni događaj i tko brine o tome da sve prođe bez ikakvih problema. Nakon planiranja, drugi i treći

korak je *Snimanje ili fotografiranje (Shooting: on-camera/behind-camera)* koje obuhvaća dvije potkategorije, jedna se odnosi na ponašanje osoba ispred, a druga na ponašanje osoba iza fotoaparata. Zanimaju ga pripreme prije fotografiranja, koga se fotografija, a koga ne, zatim neformalne i formalne situacije prilikom fotografiranja te samo ponašanje osobe iza fotoaparata što svakako utječe na kvalitetu odnosa između sudionika. Treći korak je *Uređivanje filma ili fotografija (Editing)* gdje se postavlja pitanje što čini kriterij da se određene slike nikada ne pokazuju, koje slike se smatraju „lošim“ slikama, i na koncu što se događa sa slikama koje se karakteriziraju kao takve. Naposljetku, peti korak je *Pokazivanje fotografija ili filma (Exhibiting)* gdje se postavlja pitanje kada se određene fotografije prikazuju, tko određuje kada se i gdje one prikazuju, kakvo ponašanje je poželjno, a kakvo ne prilikom prikazivanja fotografija te kakvi su odnosi između ljudi koji se nalaze na tim fotografijama i onih kojima se te fotografije prikazuju (usp. Chalfen, 1987: 20-25).

Za svaki od prethodno navedenih koraka Chalfen (1987: 19) navodi još pet pod elemenata, a to su ponajprije *Sudionici (Participants)* pod čime navodi kako su sudionici svi oni koji sudjeluju u bilo kojoj aktivnosti vezanoj za nastanak fotografije, bilo da se radi o ljudima koji se pojavljuju na samim slikama ili o ljudima koji te iste fotografije gledaju. Kod ovog pod elementa zanima ga tko je zadužen za određeni događaj, na koji su način osobe međusobno povezane, koje uloge osobe preuzimaju u određenom događaju, postoji li određena sloboda tko može, a tko ne može prisustvovati na fotografijama te tko i što točno određuje da se određena fotografija smatra uspješnom. Nadalje, kod ovog pod elementa, Chalfen (1987: 27) također naglašava kako je izuzetno važna i komunikacija između sudionika, bilo da se radi o međusobnoj komunikaciji osoba koje se fotografija ili o komunikaciji s fotografom, te da ona ovisi o samom uspjehu ili neuspjehu određene fotografije. Drugi pod element su *Teme (Topics)* pri čemu Chalfen misli na sam sadržaj slike, odnosno na određene događaje, aktivnosti, predmete i slično koji se nalaze na samim fotografijama. Drugim riječima, ovaj pod element odgovara na pitanje „O čemu se radi na određenoj slici?“ dajući informacije o određenoj temi, a odgovore bi valjalo prikupiti od što više ljudi jer svaka osoba interpretira istu stvar na različite načine. Neke od mogućih tema su rođenje djeteta, rođendani, krštenje, razna putovanja i izleti, godišnjice i slični elementi koji na određen način predstavljaju važne trenutke u životu određene obitelji. Nadalje, treći pod element je *Mjesto zbivanja (Setting)* koji se odnosi na to gdje i kada se određena fotografija snimila, odnosno na vrijeme i mjesto određenih aktivnosti ispred i iza kamere. Drugim riječima, ovaj pod element označava prostorno okruženje, odnosno lokaciju na kojoj se određena fotografija snimila, a to može biti foto studio, privatne kuće,

priroda, crkva, bolnica, pogrebna poduzeća, muzeji i slično. Pretposljednji pod element je *Obrazac poruke (Message Form)*, odnosno fizički oblik ili vrsta same fotografije te je on ujedno i središnji dio svih ostalih komponenti. Drugim riječima, ovaj se pod element odnosi na način na koji se fotografije dalje pohranjuju ili upotrebljavaju bilo da se one spremaju u obiteljske albume, novčanike, okvire i slično ili se pak nikada ne razvijaju, ali se pohranjuju u digitalnom obliku na disku ili CD-u. Na posljetku, peti pod element je *Kod (Code)* koji je, prema Chalfenu, i najsloženiji. Ovaj pod element uključuje karakteristike koje definiraju određeni oblik poruke ili stil konstrukcije i sastava slike te uključuje i informacije o navikama, rutinama i konvencijama koje su strukturirale određene događaje fotografiranja kako bi fotografije dobile određeni izgled. On također opisuje i obrasce društvenih navika i konvencija unutar samih fotografija, točnije konvencije reprezentacije koje govore o detaljima o tome kako se određeni ljudi, događaji ili aktivnosti „prevode“ iz stvarnog života ljudi u onaj vizualni, simbolični oblik, koji, kako navodi Chalfen, kreira simboličku zbilju unutar koje se ostvaruje određena komunikacija između obitelji (usp. Chalfen, 1987: 20-34).

Chalfenov *Kućni oblik komunikacije* svojevrsna je mreža prema kojoj se, putem pet glavnih koraka i pet pod elemenata, svaki obiteljski album može analizirati i promatrati (usp. Belaj, 2009). Upravo na taj način, u sljedećem dijelu ovog diplomskog rada, biti će analizirani prikupljeni albumi i fotografije različitih obitelji.

### **3.3. Erving Goffman – idealno predstavljanje sebe**

Drugi antropolog kojeg ću predstaviti je Erving Goffman koji u svom dijelu *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu* (2000) govori o tome na koji način se pojedinac predstavlja drugima u svakodnevnom životu te na koji način on uspijeva kontrolirati dojmove koje drugi o njemu stvaraju (usp. Goffman, 2000). Autor smatra da svaka osoba pokušava, na svoj način, ostaviti najbolji dojam o sebi te da se samo to predstavljanje drugima može definirati kao cjelokupna aktivnost neke osobe u određenom vremenu i pred određenim osobama/skupinama (ibid.). Unutar svojih sedam poglavlja, Goffman predstavlja model koji se može primijeniti na bilo koju društvenu situaciju i koja se također može pojaviti u bilo kojem okruženju. Znanje o nekoj osobi iznimno je važno jer nam upravo to omogućuje da se neka određena situacija definira, ali isto tako, samo to znanje daje mogućnost drugima da znaju unaprijed ono što određena osoba od njih očekuje ili ono što bi oni mogli očekivati od neke osobe (ibid.). Prema autoru, na fotografijama također postoje i dvije vrste izraza ljudi, a to su

*namjerni*, odnosno oni izrazi koje osoba svojevolumno i svjesno proizvodi te *slučajni*, odnosno oni izrazi koji ga otkrivaju/odaju (ibid.). Svaki se pojedinac uvijek pokušava predstaviti u najboljem svijetlu organiziranjem vlastitih aktivnosti, odnosno pokušava ostaviti što bolji dojam o samome sebi na način da kontrolira i manipulira određenim aspektima svog ponašanja (ibid.). Drugim riječima, svaki pojedinac pokušava se predstaviti idealizirano na način da prilikom svog predstavljanja drugima u svoj takozvani „nastup“, kako je to nazvao Goffman (2000), uključi i prikaže samo određene prihvaćene društvene vrijednosti. U svemu tome, autor naglašava kako se oni „istinski“, odnosno „pravi“ stavovi, emocije i vjerovanja pojedinca mogu pojmiti isključivo neizravno ili „kroz ono što izgleda kao nesvjesno ekspresivno ponašanje“ (usp. ibid.: 16).

Nadalje, autor smatra kako se obiteljska fotografija može promatrati kroz dvije situacije, odnosno perspektive. Jedna perspektiva je perspektiva *izvođača*, a druga je perspektiva *publike* koju može činiti određena skupina koju se fotografira ili pak sam fotograf koji u tom slučaju ostavlja dojam na skupinu ili osobu koju fotografira pri čemu oni predstavljaju publiku (ibid.). Kao i kod Chalfena, i u ovom slučaju proučavaju se ponašanja ljudi ispred i iza kamere pri čemu se ponašanje temelji na ostavljanju što boljeg dojma samog sebe pred drugim ljudima (publikom). Svaka osoba u samom činu fotografiranja igra određenu ulogu te se ponaša u skladu s tom ulogom (usp. Belaj, 2006). Na primjer, ako fotografa gledamo iz perspektive izvođača, bilo da se radi o profesionalnom fotografu ili članu obitelji, tada on predstavlja glavnog aktera ispred skupine koju fotografira te svoju ulogu pokušava odigrati što bolje, a samo ponašanje je u skladu s njom (usp. Goffman, 2000). S druge strane, ako osobu ili skupinu koju fotografiramo gledamo iz perspektive izvođača tada, prema Goffmanu, situacija postaje složenija i takvo poziranje pokušava nametnuti određeni tip maske iz razloga što se svaka osoba, bilo da se radi o roditelju ili djetetu, priklanja svojoj ulozi koju igra (usp. Goffman, 2000; Belaj, 2006).

Goffman, kada govori o nastupima ili određenim društvenim interakcijama, razlikuje dvije zone nastupa, to su *prednja zona*, unutar koje se nalaze i publika i izvođač te unutar koje se nastupa, i *pozadinska zona* koja je nedostupna publici i unutar koje se nalazi tim i izvođač koji se predstavlja (usp. Goffman, 2000; Belaj, 2006). Što se tiče ponašanja unutar *pozadinske zone*, ono je nevidljivo samoj publici i nju karakteriziraju ponašanja izvođača, ali i tima koji se u što boljem svijetlu žele predstaviti publici, a to je, prema Goffmanu (2000), jednako uređivanju fotografija prije pokazivanja. Dakle, sve nepravilnosti, greške, intervencije i slično

pokušavaju se ispraviti prije samog nastupa te se pokušava dobiti određeni željeni oblik koji će se javno prikazati isto kao što se kod uređivanja fotografija biraju samo one fotografije koje se smatraju „dobrim“ i koje se nakon određenih intervencija, na posljetku, smatraju završnim proizvodom te se prikazuju javno (ibid.). Kada bi Chalfenovo *Pokazivanje fotografija ili filma (Exhibiting)* uspoređivali s Goffmanovim principima tada bi *publika* uvijek bila ona osoba/grupa koja te fotografije pregledava, odnosno kojoj se fotografije pokazuju (usp. Belaj, 2006). Kod samog pokazivanja fotografija sudjeluje veća skupina ljudi koji mogu, ali i ne moraju, biti vezani uz obitelj čije se fotografije pokazuju. Ono je ključno za analizu obiteljskih fotografija te se može odvijati unutar, ali i van obiteljskog kruga, a samo to pokazivanje, najčešće se odvija u prigodama u kojima se i samo to zajedničko fotografiranje odvijalo (ibid.). Iz Goffmanove perspektive, može se također promatrati i kao određena predstava prilikom čega je *izvođač* ona osoba koja pokazuje fotografije drugima jer na svojevrsni način pokazivanjem tih fotografija izvodi predstavu unutar koje u što boljem svjetlu prikazuje svoju obitelj i sebe (usp. Goffman, 2000; Belaj, 2006).

Na tragu toga, budući da Goffman (2000) govori o tome kako svaka osoba pokušava sebe predstaviti u najboljem svjetlu, autor govori i o tome kako je društvo organizirano na način da svaka osoba koja posjeduje određena društvena obilježja ima i moralno pravo očekivati da će se i drugi ponašati prema njemu i vrednovati ga na odgovarajući način, ali i da pojedinac, koji posjeduje određena društvena obilježja, mora biti ono što tvrdi da jest (usp. Goffman, 2000). Drugim riječima, kada osoba utvrdi da je osoba određene vrste, automatski se, pred druge, postavlja moralni zahtjev i time ih se obvezuje da se prema toj određenoj osobi ponašaju na onakav način na koji ta osoba ima pravo očekivati (ibid.). Samim time, drugi uviđaju da ih je određena osoba obavijestila o tome što jest, ali i o tome što oni trebaju vidjeti da ta osoba jest (ibid.). U skladu s tim, autor navodi i dvije vrste postupaka koje se koriste da bi se zaštitio utisak koji pojedinac njeguje u prisustvu drugih ljudi (ibid.). Jedna vrsta su *obrambeni postupci*, odnosno strategije i tehnike koje se primjenjuju kako bi se zaštitilo vlastito viđenje situacije, a druga vrsta su *zaštitni postupci* koji se primjenjuju kako bi se zaštitilo tuđe viđenje situacije (ibid.: 27). Autorica Belaj (2006) kod ovih postupaka navodi situacije kada se obiteljske fotografije prikazuju prilikom dolaska partnera u dom budućeg bračnog partnera sa svrhom upoznavanja obitelji. Pritom naglašava kako je uloga obiteljske fotografije zapravo neprocjenjiva bez obzira na okolnosti te da fotografija svakako može biti korak do bliskosti jer se pomoću nje otkrivamo drugoj osobi (ibid.). Ovdje također navodi kako se tijekom vremena, prilikom takvog predstavljanja/otkrivanja, osobna projekcija mijenja budući da se u samom

početku osoba služi *obrambenim postupcima* radi prikazivanja obitelji i samog sebe u najboljem svijetlu (ibid.: 66-67). Takvi se postupci, navodi Belaj (2006), očituju u izmišljanju određenih priča, skrivanju pojedinih fotografija i slično jer „kada se pojedinac pojavi pred drugima, on ima mnogo razloga da pokuša da kontroliše utiske koje oni o njemu stiču“ (usp. Goffman, 2000: 28). U konačnici, sve to povezano je s time da se svatko od nas uvijek pokušava predstaviti drugima, odnosno publici u najboljem svijetlu.

### **3.4. Pierre Bourdieu – integracijska funkcija fotografije**

Idući antropolog kojeg ću predstaviti je Pierre Bourdieu čija analiza fotografskog medija omogućava promatranje klasičnog obiteljskog albuma (usp. Belaj, 2009). Njegovo istraživanje baziralo se šezdesetih godina dvadesetog stoljeća u ruralnim područjima Francuske gdje je istraživao značenja i ulogu obiteljskih fotografija u svakodnevnom životu (usp. Bourdieu, 1999; Belaj, 2009). U svom radu, autor ističe integracijsku funkciju fotografije što se suprotstavlja mišljenju da je fotografija prirodna potreba, odnosno želja, kako su mislili psiholozi njegova vremena (usp. Bourdieu, 1999). U okviru sociološke znanosti, osnovna značajka autorova pristupa je promatranje fotografije putem njene društvene uloge/funkcije koju ta fotografija ostvaruje u okviru neke zajednice (usp. Belaj, 2009). Nadalje, autor smatra kako je fotografija pojačala integraciju obitelji kao grupe i na taj način omogućila opstanak te obitelji upravo iz razloga što ona djeluje kao indikativni instrument integracije (usp. Bourdieu, 1999; Belaj, 2009). Samim time, obiteljsku fotografiju možemo razumjeti i promatrati kao ritual obiteljskog kulta pri čemu je obitelj objekt, ali i subjekt (usp. Bourdieu, 1999). Što se tiče tema fotografija, najčešće se fotografira slobodno vrijeme, ali uz to i svi važni trenuci u životu, kao što su obredi prijelaza te kalendarski i religijski rituali zbivanja, odnosno, drugim riječima, obitelj se najviše fotografira kada se zbivaju određene tradicijske obiteljske proslave na kojima se okupi što veći broj članova obitelji (ibid.). Ono čemu Bourdieu najviše posvećuje pažnju i što najviše analizira u svome radu su poze koje osobe zauzimaju na fotografijama iz razloga što smatra kako se fotografije gotovo uvijek okreću određenim društveno prihvaćenim ponašanjima i normama (ibid.). Isto kao i Goffman, autor dolazi do zaključka kako ljudi sebe na fotografijama žele predstaviti u najboljem svijetlu, što ponekad uključuje i određenu „glumu“ te poziranje putem kojeg se osoba prikazuje neprirodno, odnosno prekriva ono što je uistinu za nju prirodno (usp. Bourdieu, 1999; Belaj, 2009). Sve navedeno uključuje odijevanje najljepše i najbolje odjeće, ispravno držanje na fotografijama, glumljenje iznenađenja prilikom obavljanja svakodnevnih stvari i slično (usp. Belaj, 2009).



Nadalje, Bourdieu navodi kako pozirati na fotografijama uistinu znači poštovanje prema samome sebi, kao i zahtijevanje da nas drugi, isto tako, poštuju te da se kulturni uzor mora stvoriti prije nego što se fotografira/snimi kako bi se postiglo, ono što autor naziva, „prirodnost“ osobe (usp. Bourdieu, 1999). U svom radu autor još navodi i povezanost poza i želje za frontalnošću s određenim kulturnim vrijednostima pri čemu navodi primjer kako osoba koja sjedi na slici promatraču upućuje znak poštovanja i ljubaznosti, ali isto tako zahtjeva od promatrača da on također poštuje iste te norme i običaje (usp. Bourdieu, 1999; Belaj, 2009). Nadalje, autor navodi kako osobe na fotografijama uglavnom stoje cijelim licem okrenutim prema fotoaparatu, odnosno da je vrlo malo fotografija na kojima se vide profili osoba, a samo to stajanje s cijelim licem prema naprijed upućuje i zahtjeva od drugih da također osobu gledaju u lice čime se ostvaruje poštovanje prema osobi koja je u suštini i sama bit frontalnosti (usp. Bourdieu, 1999). Uz navedeno, kako navodi Julie Hirsch (1981), vrlo su rijetki slučajevi da su na fotografijama prikazani profili osoba iz razloga što se prikazivanjem cijelog lica najbolje mogu razaznati sličnost i povezanost članova obitelji.

Na posljetku, autor, kao i Chalfen, govori o tome što se zapravo fotografira, a što ne, odnosno koje fotografije se čuvaju, a koje odbacuju. Pri tome navodi kako određeni stavovi prema fotografijama upućuju na pojedine društvene odnose pri čemu su moralni kodeks i društvena pravila ponašanja očitiji od pojedinih želja, osjećaja i misli osobe (usp. Bourdieu, 1999; Belaj, 2009). Prilikom odabira fotografija vodimo se time da prikazemo najbolju sliku o sebi u skladu s časti i dostojanstvom iz razloga što smo, kako navodi Bourdieu (1999), u konstantnom strahu od prosuđivanja drugih ljudi. Samim time, ono što se fotografira ili ono što se prikazuje drugima mora poštivati određene kulturne modele, odnosno sami estetski stavovi i osoban izbor postaju neovisni (usp. Bourdieu, 1999; Belaj, 2009). Kao i prethodno navedeno kod Chalfena i Goffmana, i Bourdieu (1999) govori o tome kako fotografije same po sebi nemaju vrijednost i značenje, već one to dobivaju unutar određene skupine i to upravo one skupine koju se fotografiralo ili skupine koja je tu fotografiju napravila. Drugim riječima, fotografija dobiva značenje samo onda kada ona predstavlja nešto određenoj osobi ili skupini (ibid.). Samim time, ukoliko određena fotografija nema značenje ili joj se ne može pripisati neka funkcija, ona biva odbačena kao i one fotografije na kojima se osoba, koja je fotografirana, ne može identificirati (ibid.). Drugim riječima, ukoliko fotografija posjeduje jasne informacije te ukoliko može komunicirati i funkcionirati kao određeni simbol ili alegorija, samim time, ona dobiva svoju vrijednost i postaje prihvaćena (ibid.).

### 3.5. Victor Burgin – pogledi unutar fotografija

Victor Burgin, kojeg ću posljednjeg predstaviti i na čije se teze nadovezuje i prethodno predstavljen Erving Goffman, u svom dijelu *Thinking Photography* (1982) proučava fotografiju u odnosu na jezik te govori o fotografijama kao o tekstovima koji su zapisani u pojmove putem *fotografskog diskursa* (usp. Burgin, 1982: 144). Taj *fotografski diskurs*, kao i svi ostali mogući diskursi, povezuje i uključuje razne druge diskurse izvan sebe, ali je isto tako i *fotografski tekst* koji je, kao i svi ostali tekstovi, mjesto složene „intertekstualnosti“ koja je zasnovana na mreži značenja nekog društva i kulture (ibid.: 144). S tim se slaže i Alan Sekula koji govori kako je značenje određene fotografije neizbježno podložno kulturnoj definiciji kao i značenje bilo kojeg drugog entiteta te da je zadatak ustvari definirati i na kritički način se uključiti u ono što nazivamo *fotografski diskurs* (usp. Sekula, 1982: 84). On diskurs definira kao određenu arenu unutar koje se razmjenjuju informacije, odnosno kao sustav odnosa između strana/dijelova koji su uključeni u komunikacijsku aktivnost, no sam pojam diskursa, prema njemu, je pojam granica budući da je na, određen način, zatvoren sustav (ibid.). Prema Sekuli, fotografija je neka vrsta iskaza koja nosi ili jest sama po sebi određena poruka, a značenje poruke je nužno određeno kontekstom. Drugim riječima, čitanje fotografija zapravo je gledanje na njih s razumijevanjem, odnosno svrstavanje fotografija u određen kontekst gledatelja i njegove stvarnosti (usp. Belaj, 2008; Sekula, 1982).

Nadalje, Burgin u svom dijelu govori i o pogledima unutar fotografija, pri čemu navodi četiri osnovna tipa gledanja. Prvi tip je *Pogled kamere/fotoaparata dok fotografira pro-fotografski događaj*; drugi je *Izgled promatrača dok gleda fotografiju*; treće su *Intra-dijegetički pogledi razmijenjeni između ljudi prikazanih na fotografiji i/ili pogledi kojima ljudi gledaju neki objekt na fotografiji*; te posljednji je *Pogled upućen kameri od strane osobe koja se fotografira* (usp. Burgin, 1982: 148). Same te poglede moguće je usporediti s razinama pripovijedanja unutar naratološke analize teksta ukoliko se oslonimo na samu priču i opseg sudjelovanja unutar priče koja prati pojedinu obiteljsku fotografiju (usp. Belaj, 2008). Sam pogled kojim gledamo ili promatramo neku fotografiju možemo usporediti sa stupnjem shvatljivosti na razini pripovjedača, kao i sa količinom i vrstom znanja koju posjeduje osoba koja gleda određenu fotografiju (usp. Belaj, 2008). Tako na primjer, mi kao istraživači, *outsideri*, gledajući sami tuđe fotografije ne možemo dohvatiti cijelu priču fotografije, no uz pomoć kazivača, koji posjeduju određenu količinu znanja o fotografiji i koji su voljni tu priču podijeliti s nama, kroz razgovor, možemo se osjećati kao da čitamo određenu knjigu koja nas vodi i upoznava s njihovim svijetom događaja, bilo onih veselih ili tužnih, a da se pritom osoba

prikaže u najboljem svijetlu (usp. Burgin, 1982; Belaj, 2008). Što se tiče potpunog shvaćanja fotografije i njena značenja, Burgin se osvrće na *zrcalnu fazu* Jacquesa Lacana koju je opisao u svom djelu *Četiri temeljna pojma psihoanalize : XI seminar* (1986). Unutar semiotičkih teorija *zrcalna faza* postala je izuzetno važna iz razloga što je omogućila da se promatraju odnosi koji se stvaraju između načina na koji se oblikuje identitet i načina na koji se oblikuje slika u percepciji (usp. Belaj, 2008). Prema Lacanu (1986) subjekt sebe najprije shvaća kao jasnu sliku, odnosno dolazi do pogrešnog prepoznavanja, nesporazuma, koji „zamagljuje“ stvarnu sliku, tj. prekriva ono istinsko razdvajanje i nepodudaranje na kojima se temelji identitet (usp. Lacan, 1986; Belaj 2008). Samim time, kao rezultat, dolazi se do lažnog vizualnog poimanja i dojma samog sebe, pri čemu to „zrcalno“ *ja* postaje ono „idealno“ *ja*, a gledanje kao takvo Lacan definira kao složen proces koji je pod raznim utjecajima, bilo ideoloških, psihičkih ili drugih sila, i kojemu, kao određenom obliku spoznavanja, ne treba vjerovati (usp. Lacan, 1986). Na to se nadovezuje i Marianne Hirsch koja u svojoj knjizi *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory* (1997) govori o tome da unutar „zrcalne faze“ ne samo da subjekt sebe doživljava kao sliku, već ga i Drugi subjekti doživljavaju i vide kao sliku koja je fotografirana motrenjem, odnosno subjekt, gledanjem u zrcalo, ovisi i traži potvrđan pogled drugog koji to oblikovanje slike omogućava (usp. Hirsch, 1997; Belaj, 2008). Sam taj trenutak gledanja, prema Hirsch (1997) trenutak je kada netko biva viđen, ali je i trenutak određene međuveze unutarnjeg i vanjskog, odnosno sebe i drugog (najčešće obiteljskog Drugog) i na taj način dolazi se do utjecaja na sliku koju zatim subjekt uklapa u sliku samoga sebe. Gledanje je iz tog razloga urođeno srodničko, a unutar ideološkog okvira motrenja događa se, između članova određene obitelji, vizualna razmjena (usp. Hirsch, 1997; Belaj, 2008). Svatko od nas unutar obitelji u složenom vidnom polju funkcionira i kao *subjekt*, ali i kao *objekt*, a to polje nije u cijelosti određeno *motrenjem*, već predstavlja rezultat različitih pogleda koji su uzajamno recipročni, konstitutivni te reverzibilni (usp. Belaj, 2008).

Naposljetku, kao što je i prethodno već navedeno, fotografije su još od 1980-ih godina priznate i prihvaćene te se smatraju izuzetno značajnim elementom etnografskog rada, odnosno predstavljaju samo jedno od sredstava metodologije i na taj način kombiniraju namjere i etnografa (fotografa) i informatora (usp. Pink, 2005; Pink, 2009). U etnografskom intervjuu, koji je popraćen fotografiranjem, istraživač i sudionik istraživanja na vrlo lak način mogu raspravljati o različitim shvaćanjima fotografija, surađivati u određivanju međusobnih pogleda, ali i stvoriti povezanost između svojih različitih iskustava stvarnosti (usp. Pink, 2005). Fotografije su prisutne kako bi pozvale sve gledatelje da se empatično zapitaju gdje, kako i na

koji način je određena fotografija snimljena, a pri tome svaka osoba ima svoj vlastiti pogled na svijet stvarajući vlastite slike, čak i kada se fotografiraju isti predmeti (usp. Turk Niskač, 2011). Svi aspekti, od toga što nam privlači pozornost, što nas tjera da nešto fotografiramo, što nam je zanimljivo, što zapravo vidimo i što smatramo da zaslužuje biti fotografirano, subjektivni su te za svaku osobu izuzetno osobni (ibid). U svemu tome, fotografije su dokaz onoga što postoji, ali isto tako, dokaz su i onoga što svaki pojedinac vidi, odnosno fotografije nisu samo zapis, već i procjena svijeta (usp. Sontag, 1977). Kao i u antropologiji kao znanstvenom polju, tako i u fotografiji kao umjetničkoj praksi, značenje se uvijek mijenja s određenim kontekstom i povijesnim okolnostima te ono nikada nije fiksno (usp. Hall, 1997). Takve promjene značenja moguće je vidjeti i u daljnjem nastavku ovog rada gdje ću prikazati analizu prikupljenih obiteljskih albuma i fotografija kroz prethodno predstavljene modele, teorije, analize i teze ranije spomenutih autora.

#### 4. OBITELJSKI ALBUMI KAO KUĆNI OBLICI KOMUNIKACIJE

Sljedeće stranice ovog diplomskog rada posvećene su analizi i interpretaciji prikupljenih albuma i fotografija. Općenito govoreći, analiza i interpretacija svojevrsne su predstave unutar kojih se nastoje na što bolji način prezentirati i objasniti fotografije, a sve to u skladu s određenim društvenim normama. Za svrhu ovog rada prikupljeni su albumi i fotografije pet različitih obitelji s područja Varaždinske županije od kojih četiri obitelji dolaze iz urbane, a jedna iz ruralne sredine. Prilikom analize albuma i fotografija nije se provodio niti jedan oblik intervjua, iako je to najčešća i najkorištenija metoda za prikupljanje podataka, no zbog određenih nejasnoća i nepoznatosti pojedinih fotografija, jer razumljivost fotografija nije nimalo jednostavna, vodili su se neformalni razgovori budući da su uključene obitelji, obitelji poznanika i bliskih prijatelja. Pod neformalnim razgovorom ne mislim na uobičajene razgovore koje svi mi provodimo svaki dan, već na spontane razgovore koji su se dogodili prilikom pregledavanja fotografija s pojedinim članovima odabranih obitelji. Tako na primjer, kada mi je jedna članica donijela svoje obiteljske albume i fotografije i kada smo naknadno, kako bi mi objasnila pojedine događaje i prigode koje su se nalazile na fotografijama, prolazile kroz iste, automatski su se otvorila pitanja tko je na fotografijama, kojom su prigodom fotografije nastale i slično. Iako osobno nisam postavila direktna pitanja, u takvom neformalnom (spontanom) razgovoru saznala sam razne anegdote koje su se dogodile prilikom slikanja te razne obiteljske stvari koje su zanimljive samo toj obitelji, kao što su razne interne šale koje se vežu uz određene fotografije i slično. Iz svega toga vidljivo je da su fotografije takva vrsta medija koja sama po sebi potiče njihovo tumačenje bez da se direktno postavljaju određena pitanja ili smjernice. Drugim riječima, pregledavanjem jedne po jedne fotografije automatski se otvaraju različite teme i aspekti obiteljskog života, kao i obiteljskih praksi, značenja te identifikacije. Same fotografije, kako je prethodno navedeno u radu, zapravo su određeni tekstovi koji su zapisani uz pomoć onoga što se naziva *fotografski diskurs* koji, kao i svi ostali mogući diskursi, povezuje i uključuje razne druge diskurse izvan sebe. Uz to fotografija je isto tako i *fotografski tekst* koji je, kao i svi ostali tekstovi, mjesto složene *intertekstualnosti* preklapajući pritom niz raznih prethodnih tekstova unutar određene kulture i u određenom povijesnom trenutku. Upravo zbog toga fotografije nikada nisu oslobođene određenosti samim jezikom, odnosno gotovo niti jedna fotografija uza sebe nema neki određeni naslov ili opis, ali unatoč tome ona je ispresijecana jezikom prilikom iščitavanja promatrača.

Krenemo li od analize samih albuma, odnosno načina na koji su fotografije pohranjene, od pet obitelji, tri obitelji (*Obitelj 1, 2 i 5*) svoje fotografije pohranjuju isključivo unutar obiteljskih albuma dok preostale dvije obitelji (*Obitelj 3 i 4*) svoje fotografije pohranjuju u nekoliko manjih albuma, ali većinskim dijelom unutar praznih kutija cipela i slično. Prije nego što nastavim sa samom analizom obiteljskih albuma, valjalo bi i definirati što je to zapravo album. Postoje razne definicije i svatko album može definirati na svoj način, no kada sve definicije spojimo u jednu, album možemo svojevolumeno definirati kao određenu knjigu s praznim stranicama unutar koje se čuvaju fotografije ili pak neki drugi papirnati predmeti koje je osoba prikupila tijekom svog života i kojima bi se u budućnosti htjela vratiti, odnosno ponovno ih pregledati. Kod svake se obitelji album može razlikovati svojim vanjskim izgledom, ali isto tako i načinom na koji je on iznutra ispunjen. Tako na primjer, četiri (od pet) obitelji svoje albume nisu naslovili ili na neki način označili dok je kod jedne obitelji (*Obitelj 5*) slučaj da su albumi označeni brojevima od jedan do sedam. Nadalje, iako sam mislila, zbog vlastitog iskustva, da se fotografije u albumima uglavnom slažu kronološkim redoslijedom, analiza tuđih albuma pomalo me iznenadila. Naime, kronološki poredak albuma i fotografija prisutan je samo kod jedne obitelji gdje su fotografije posložene kronološkim redoslijedom od najstarijih do najnovijih, a u ostalim slučajevima fotografije su umetnute u albume neodređenim redoslijedom ili pak redoslijedom koji je važan i značajan pojedinoj obitelji. U nekim slučajevima, kada sam postavila pitanje ima li određeni redoslijed fotografija važnost za pojedinu obitelj, kao odgovor sam najčešće dobila da nema, već da je tako osoba, koja je uređivala album, odlučila uvrstiti fotografije bez nekog konkretnog razloga. Naposljetku, niti jedan album nije posebno ukrašen i uređen, a uz prikupljene albume i fotografije nalazi se i spomenar koji će kasnije također biti analiziran.

Nadalje, analizirajući fotografije prema Chalfenovom *kućnom obliku komunikacije* (*Home made communication*), prema kojem se svaki obiteljski album može promatrati i analizirati, primjećujem da su najčešći sudionici, pod koje se smatraju svi oni koji sudjeluju u bilo kojoj aktivnosti vezanoj za nastanak fotografije, upravo članovi uže, ali i šire obitelji, odnosno roditelji, djeca, rođaci, kumovi i slično. Uz njih, na velikom broju fotografija prisutni su i prijatelji članova obitelji, a najčešće teme na fotografijama, koje se odnose na određene događaje, aktivnosti, predmete i slično koji se nalaze na samim fotografijama, su rođenje djeteta, krštenje, rođendani, vjenčanja, ostali sakramenti, ljetovanja, blagdani te izleti. Što se tiče mjesta zbivanja fotografije najčešće prikazuju prostorije privatnih (osobnih) kuća, prirodu, crkvu, foto studije, plaže, škole te ulice i gradske trgove, a obrazac poruke, odnosno način na

koji se fotografije pojavljuju te način na koji se dalje pohranjuju ili upotrebljavaju, su fotografije snimljene *Polaroid* kamerom ili analognim fotoaparatom, a fotografije su kasnije spremljene u obiteljske albume i razne prazne kutije.

#### 4.1. Određene posebne kategorije ili tipovi fotografija



Slika 1. Fotografija muškaraca prije odlaska na vojni rok pohranjena u albumu  
*Obitelji 1*

Prva kategorija, s kojom bih započela ovu analizu i u kojoj fotoaparati i filmovi u boji nisu bili toliko prisutni u svakodnevnom životu, svakako su fotografije članova obitelji prije odlaska muškarca, bilo oca ili supruga, u rat u prvoj polovici dvadesetog stoljeća kao i fotografije služenja vojnog roka muškaraca. Ovakve fotografije prisutne su i pripadaju generacijama roditelja (bake/djedova) te djece (mame/tate) dok su unuci (kćeri/sinovi) izuzeti jer pripadaju takozvanoj „suvremenoj generaciji“ unutar koje vojni rok više nije bio obavezan. Ovakve fotografije najčešće uključuju obiteljske portrete ili osobne portrete koji su služili kao uspomene na pojedince, a na poleđini samih fotografija najčešće su ostavljane kratke poruke prilikom rastanka s članom obitelji ili voljenom osobom kao što su na primjer „Za uspomenu kao i dugo sjećanje Anici od prijatelja Franca P.“ ili „Nije za uspomenu jer bi značilo prošlost već je za ljubav što znači BUDUĆNOST Slavku od Anike“. Ovakve su poruke vrlo značajne i specifične te su otvorile zaseban segment konstrukcije sjećanja na koji možemo gledati kao određeni *podsjemnik* uspomene uzmemo li u obzir da održavanje kontakta u to vrijeme nije bilo

tako lako kao što se to uzima zdravo za gotovo unutar suvremene komunikacije, odnosno danas.



Slika 2. Fotografije uspomena pohranjene u albumu *Obitelji 3*



Slika 3. Fotografija s terena prilikom obavljanja vojnog roka 1961. pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 4. Fotografija s terena prilikom obavljanja vojnog roka pohranjena 1961. u albumu *Obitelji 5*

Nadalje, kod pojedinih obitelji svakako je prisutna i određena kategorija ili tip fotografija koji je isključivo individualno uklopljen u društvenu stvarnost članova određene obitelji, a kao primjer navela bih tradicionalno obiteljsko hodočašće kod *Obitelji 3* i koje se, prema prikupljenim fotografijama, proteže kroz tri generacije.





Slika 5. Fotografije hodočašća na Mariju Bisticu pohranjene u albumu *Obitelji 3*

Samim time možemo vidjeti da svaka obitelj unutar svojih albuma ili svoje fotografske građe sadrži i uključuje određenu grupu fotografija koja je simbolički jedinstvena, tematski individualna i razumljiva isključivo članovima tog obiteljskog simboličkog kruga. O takvoj integracijskog funkciji, odnosno društvenoj funkciji/ulozi fotografija govori i Bourdieu kada navodi da svaka fotografija unutar određene zajednice ostvaruje svoju funkciju. Takve se fotografije više prezentiraju unutar javnih sfera, ali to ne znači da takve fotografije ne produbljuju interpretaciju i opažanje intime unutar obiteljskog kućanstva. Upravo na taj način fotografije jačaju integraciju obitelji kao grupe, ali i njen opstanak. Ono što još mogu primijetiti jest da su ovakve grupe fotografija više prisutne kod obitelji koje dolaze iz ruralnih sredina nego kod obitelji koje dolaze iz urbane sredine.

#### **4.2. Fotografije slobodnog vremena i ljetovanja**

Nadalje, prema mislima prethodno spomenutog Bourdieua najčešće se fotografira slobodno vrijeme, ali uz to i svi važni trenuci u životu, kao što su obredi prijelaza te kalendarski i religijski rituali zbivanja, odnosno, drugim riječima, obitelj se najviše fotografira kada se zbivaju određene proslave na kojima se okupi što veći broj članova obitelji. Analizirajući prikupljenu građu može se uočiti kako najveći broj fotografija prikazuju upravo takve obrede prijelaza, odnosno najčešće vjenčanja i ostale sakramente što ukazuje na to da su obitelji povezane ne samo s društvenim, već i s religijskim praksama koje svakako predstavljaju veliku važnost u fotografskom dokumentiranju života. Uz to, svakako su prisutne i fotografije koje ukazuju na slobodno vrijeme ukućana gdje su ukućani prikazani upravo onako kako su u tom

danom trenutku provodili svoje vrijeme. Na tragu toga, ono što kod prikupljene građe odstupa od Bourdieuovog mišljenja su poze koje osobe zauzimaju na fotografijama. Naime, kao što sam u prethodnom dijelu ovog diplomskog navela, Bourdieu veliku pažnju posvećuje pozama koje se zauzimaju prilikom fotografiranja, odnosno smatra da se ljudi uvijek žele prikazati u najboljem svjetlu odijevanjem najljepše odjeće, određenom glumom te ispravnim držanjem prilikom obavljanja svakodnevnih stvari. Prilikom analize prikupljenih albuma i fotografija mogu zaključiti kako prikazivanje sebe u najboljem svjetlu nije uvijek prisutno, odnosno pojedine prikupljene fotografije prikazuju ljude u stvarnim i realnim pozama, bez namještanja i u odjeći u kojoj su se nalazili tijekom tog dana što na kraju prikazuje najrealističniju sliku stvarnosti pojedine obitelji.



Slika 6. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 7. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 8. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 4*



Slika 9. Fotografija slobodnog vremena  
pohranjena u albumu *Obitelji 4*



Slika 10. Fotografija slobodnog vremena  
pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 11. Fotografija slobodnog vremena  
pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 12. Fotografija slobodnog vremena  
pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 13. Fotografija slobodnog vremena  
pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 14. Fotografija slobodnog vremena  
pohranjena u albumu *Obitelji 5*





Slika 15. Fotografija slobodnog vremena  
pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 16. Fotografija slobodnog vremena  
pohranjena u albumu *Obitelji 5*

Uz slobodno vrijeme, još jedna kategorija koja se pojavljuje kod svih obitelji i koja čini gotovo trećinu prikupljene građe su ljetovanja. Od prvih ljetovanja s novorođenom djecom pa sve do pete ili čak šeste godine djetetovog života, fotografije plaža, kupanja i sunčanja neizostavni su dio svih obiteljskih albuma. Razlog tome najvjerojatnije je obilježavanje tog prvog trenutka (prvog kupanja, prvog ronjenja, prvog sunčanja i slično), ali i godišnjeg odmora.<sup>3</sup> Svaka obitelj, zbog posla, godišnji odmor može si priuštiti eventualno jednom godišnje, najčešće odlaskom u druge gradove, odnosno u ovom slučaju, odlazak obitelji iz kontinentalnog dijela zemlje u primorski dio te se iz tog razloga ovakvi događaji fotografiraju te ovakve fotografije obiteljima predstavljaju nešto veliko i važno jer obilježavaju određeni trenutak koji je karakterističan za pojedinu obitelj. Nadalje, ovakve fotografije same po sebi *outsideru* ne predstavljaju neko značenje, no kao što sam prethodno navela i kao što su to napominjali i Chalfen i Goffman i Bourdieu i Burgin, fotografije same po sebi nemaju vrijednost i značenje, već one to dobivaju unutar određene skupine koju se fotografiralo, odnosno fotografija dobiva značenje samo onda kada ona predstavlja nešto određenoj osobi ili skupini. Drugim riječima, tuđe fotografije nikada ne možemo gledati sami iz razloga što ne možemo dohvatiti cijelu priču fotografije, no uz pomoć osobe koja se nalazi na fotografiji ili čija fotografija jest i koja posjeduje određenu količinu znanja o istoj, kroz razgovor možemo dohvatiti cijelu priču fotografije.

---

<sup>3</sup> Ono što je zanimljivo jest da ovakve fotografije nisam pronašla kod prve i druge generacije, već primjeri fotografija koje su uključene u ovu kategoriju prikazuju treću generaciju, točnije ljetovanja 2000.-ih godina pa nadalje, ponajviše pojavom i širenjem analognih fotoaparata.



Slika 17. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 2*



Slika 18. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 2*



Slika 19. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 4*



Slika 20. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 21. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 22. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 23. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 24. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 25. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 26. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 27. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*



### 4.3. Fotografije vjenčanja, sakramenata i obreda prijelaza

Što se tiče fotografija sakramenata i vjenčanja, takve fotografije mogu se podijeliti na profesionalne i amaterske (privatne) koje variraju ovisno o generaciji obitelji i vremenu u kojem su nastale. Kod prve generacije (bake/djedovi) fotografije su u najvećem broju profesionalne, dok kod mlađih generacija, uz profesionalne, u većem broju prevladavaju i one privatne čime je zaživjelo to amatersko fotografiranje raznih trenutaka u životu obitelji. Mogli bismo čak i tvrditi da su amaterske fotografije, u suvremeno doba, prema broju svakako prešle profesionalne, no profesionalno je fotografiranje i dalje prisutno, ali razlika je u tome što su foto studio sada zamijenile razne druge lokacije, kao što su ulice grada, razne znamenitosti i slično.



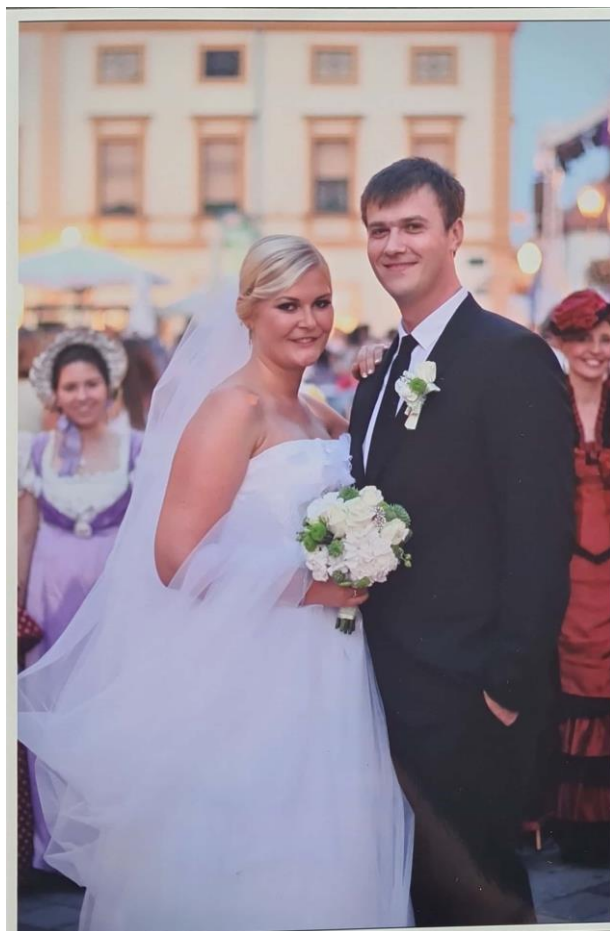
Slika 28. Profesionalna fotografija vjenčanja 2013. pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 29. Profesionalna fotografija vjenčanja 2013. pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 30. Profesionalna fotografija vjenčanja 2013. pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 31. Profesionalna fotografija vjenčanja 2013. pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 32. Amaterska fotografija vjenčanja 1987. pohranjena u albumu *Obitelji 4*



Slika 33. Amaterska fotografija vjenčanja 1997. pohranjena u albumu *Obitelji 3*

Unutar ovoga valja spomenuti i Goffmanovu teoriju, ali i Bourdieuovu, kako ljudi sebe na fotografijama nastoje prikazati u najboljem svijetlu, odnosno nastoje prikazati idealnu sliku sebe. Sam prikaz idealne slike sebe veže se i uz razdoblje digitalne fotografije unutar kojeg se, uz određeno pozicioniranje sudionika i njihova stava, modificira i sam izgled osobe pred



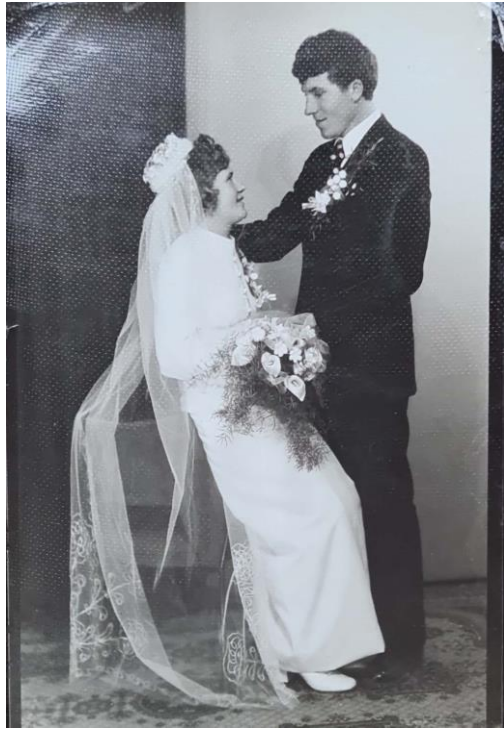
objektivom. Na taj način pokušava se prikazati idealna slika obiteljskog života te takve fotografije nisu snimljene amaterski, odnosno obiteljskim fotoaparatom, već je u takvo formiranje obiteljskog sjećanja i povijest uključen *outsider*, odnosno treća strana, koji, prema svojoj struci i prema određenim standardiziranim normama, ovjekovječuje takve trenutke. Ovdje mislim na profesionalne fotografije vjenčanja, školskih i obiteljskih portreta i slično kod kojih je veoma uočljiv određeni kontinuitet struke i fotografa koji ovjekovječuje tu određenu fazu obiteljskog života. Ovakve se fotografije mogu usporediti ne samo u svim generacijama obitelji, već je ovakve fotografije moguće usporediti i kod različitih obitelji upravo zbog načina i kontinuiteta prilikom fotografiranja, odnosno izgleda fotografije kao završnog proizvoda. Od samog kuta fotografiranja, konteksta, okruženja, pojedinaca i slično, na svim je fotografijama završni proizvod identičan i na taj način predstavlja zapravo najviši stupanj kada govorimo o idealiziranju obiteljske strukture, ali i moći odnosa putem medija fotografije. Bez obzira na to da su fotografije nastale u vremenskom razmaku od trideset i više godina, i dinamika odnosa i kompozicija na fotografijama identične su, odnosno sam motiv i forma ostali su gotovo neizmijenjeni.



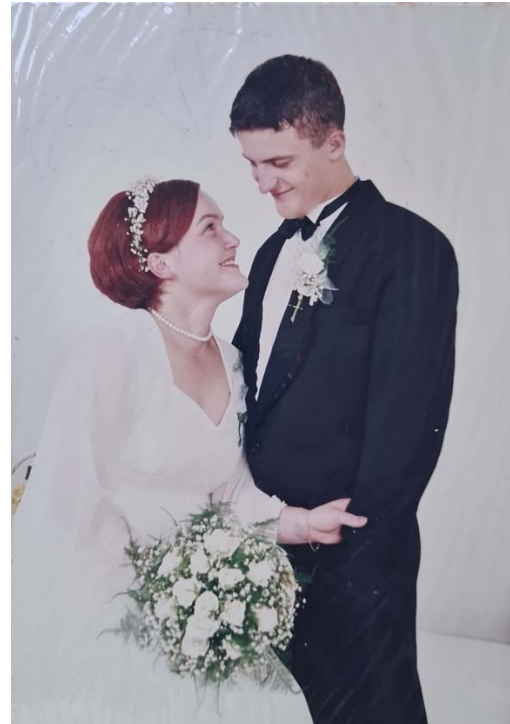
Slika 34. Fotografija vjenčanog portreta  
1961. pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 35. Fotografija vjenčanog portreta  
1970./1980. pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 36. Fotografija vjenčanog portreta 1973. pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 37. Fotografija vjenčanog portreta 1997. pohranjena u albumu *Obitelji 3*

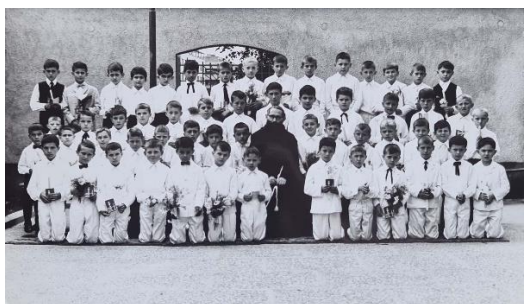


Slika 38. Fotografija vjenčanog portreta 1987. pohranjena u albumu *Obitelji 4*

Uz vjenčanja, obredi prijelaza koji se ovjekovjećuju svakako su i sakramenti, ali i *maturalne večeri* u suvremeno doba. Prva pričest i Krizma neizostavni su elementi kod svih obitelji i svih generacija, s ponovnim naglaskom kako su kod starijih generacija većinski prisutne samo profesionalne fotografije, a kod mlađih generacija, uz profesionalne, i one amaterske (privatne). Uz to, kod starijih generacija prisutne su isključivo grupne fotografije sa



sakramenata dok su kod mlađih generacija prisutne i grupne, ali i pojedinačne fotografije s obitelji, prijateljima i slično.



Slika 39. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 40. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 41. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 4*



Slika 42. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 43. Fotografija sakramenta krizme pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 44. Fotografija sakramenta krizme pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 45. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 4*



Slika 46. Fotografija sakramenta krizme pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 47. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 3*

Kod fotografija *maturalnih večeri*, koje se smatraju kao novi obred prijelaza, uočljive su i društvene promjene koje su pod utjecajem i globalizacije, ali i zapadnih praksi, a odnose se na svakodnevno masovno širenje amaterskih (privatnih) fotografija na različitim društvenim mrežama. Uz širenje amaterskih fotografija, jedne u prvih fotografija, koje se objavljuju na društvenim mrežama, bilo *Facebooku* ili *Instagramu*, upravo su profesionalne razredne fotografije s maturalne večeri koje se dobe tokom te iste večeri. Bez obzira na to da se u školama svake godine organizira profesionalno fotografiranje razreda, niti jedna od tih fotografija, bilo u osnovnoj ili u srednjoj školi, ne objavljuje se na društvenim mrežama, već su fotografije s maturalne večeri upravo one koje se prve objavljuju. Vjerojatno je razlog tome što ta večer obilježava završetak određenog razdoblja, odnosno razdoblja kada adolescenti postaju mladi ljudi, ljudi koji odlaze na Sveučilišta ili u svijet rada. Posebno sređivanje i poziranje ispred mjesta okupljanja neizostavni su dio za ovaj obred prijelaza gdje se, uz profesionalnu fotografiju cijelog razreda, na društvenim mrežama objavljuju i amaterske fotografije samih maturanata te maturanata s prijateljima koji su im obilježili to razdoblje života.





Slika 48. Fotografija maturalne večeri pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 49. Fotografija maturalne večeri pohranjena na profilu društvene mreže Facebook



Slika 50. Fotografija maturalne večeri pohranjena na profilu društvene mreže Facebook

#### 4.4. Fotografije kalendarskih zbivanja

Nadalje, kada govorimo o ritualnim kalendarskim zbivanjima, najviše trenutaka zabilježeno je i ovjekovječeno prilikom blagdana i to u najvećem broju kod druge i treće generacije, odnosno majka i očeva te kćeri i sinova. Kod ovakvih fotografija ovjekovjećuju se prve svetkovine i slavlja pogotovo kada su u pitanju novorođena djeca. Najviše fotografija prikazuju upravo novorođenče u majčinom naručju ili samostalno pred, na primjer, božićnim drvcom, zatim cijelu obitelj na okupu, poziranje ispred okićenog božićnog drvca i slično. Intenzitet ovakvih praksa vrlo lako možemo pripisati ne samo tehnološkom napretku, već i dostupnosti fotoaparata i fotografija, ali isto tako i jačanju važnosti djeteta unutar obitelji i životnog ciklusa u dvadeset i prvom stoljeću. Sama ta promjena percepcije djeteta među članovima obitelji sada i u prvoj polovici dvadesetog stoljeća dovela je do toga da se fokus

najviše prebaci na djecu i da se djeca, u suvremenom društvu, sve više i više pojavljuju na fotografijama. Kao i kod fotografija ljetovanja, ovakve fotografije obiteljima, bez obzira što predstavljaju određeni blagdan ili praznik, također predstavljaju nešto veliko i važno jer obilježavaju određeni trenutak koji je karakterističan za pojedinu obitelj. Isto tako, ono što je kod ove kategorije još karakteristično, a što su mi potvrdile i obitelji čije fotografije sam analizirala, je i to da se prilikom ovakvih blagdana ili svetkovina obiteljski albumi najčešće prelistavaju iz razloga što se cijela obitelj ponovno okupi na jednom mjestu. Bilo da se radi o samom prelistavanju i pokazivanju albuma i fotografija, prisjećanju na određene događaje ili pak o pričanju raznih anegdota koje su se dogodile prilikom fotografiranja, upravo je to moć koju albumi i fotografije posjeduju, odnosno njihov integrativni moment ujedinjenja obitelji.

Ono što mi je izuzetno zanimljivo kod ove kategorije je to da fotografije u razmaku od nekoliko godina specifično prikazuju djecu pred okićenim božićnim drvcem, uglavnom s istim motivima dok, primjerice, fotografije cijele obitelji na okupu bilo za blagdanskim stolom ili pak pred božićnim drvcem uopće ne postoje unutar ovih obiteljskih kolekcija. Kao razlog tome mogu navesti nekoliko toga, počevši od toga da su u dvadesetom stoljeću djeca postala isključivi fokus na obiteljskim fotografijama pa sve do toga da možda postoji i stigma oko fotografiranja ljudi dok objeduju, odnosno da se to smatra nepristojnim i neugodnim. Upravo iz tih razloga, primjeri fotografija koje su uključene u ovu kategoriju prikazuju gotovo identične motive iako postoji kratka vremenska razlika od nekoliko godina između njih.



Slika 51. Fotografija snimljena 1997. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 2*



Slika 52. Fotografija snimljena 2004./2005. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 2*



Slika 53. Fotografija snimljena 1998. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 54. Fotografija snimljena 2002. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 55. Fotografija snimljena 2003./2004. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 4*





Slika 56. Fotografija snimljena 1996. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 57. Fotografija snimljena 1998. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 5*



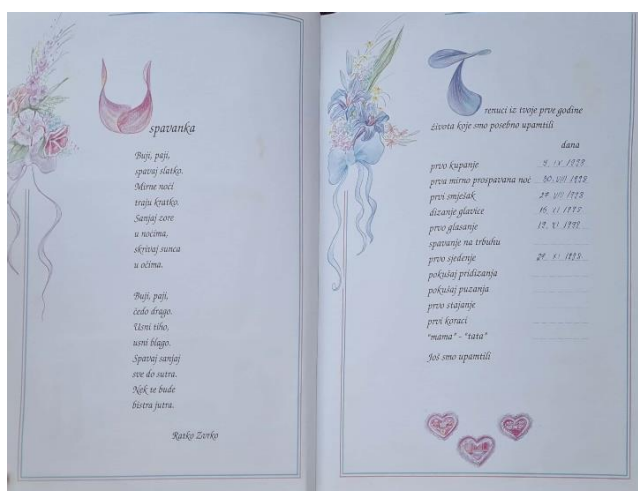
Slika 58. Fotografija snimljena 2003. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 5*



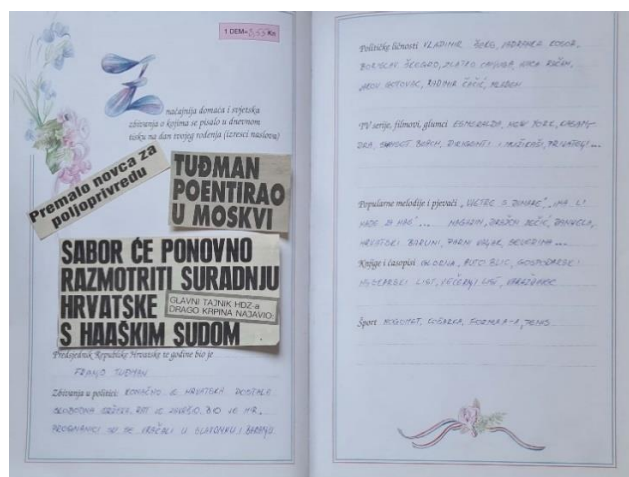
Slika 59. Fotografija snimljena 2004. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 5*

## 4.5. Spomenar djetinjstva

Nadalje, u periodu devedesetih godina dvadesetog stoljeća došlo je i do pojave i uporabe *Spomenara djetinjstva* koji samo to djetinjstvo ističe kao izuzetno važnu fazu razvoja nekog pojedinca unutar određene obitelji. Sami *Spomenari* najčešće se sastoje od zapisa i fotografija koje su ovjekovječile djetetov razvoj počevši od samog rođenja, krštenja, prvog kupanja, mirno prospavanih noći, prvog smješka, igračaka, prvih riječi, napredovanja u visini i težini, prvih cijepjenja te proslave prvih blagdana pa sve do društvenog konteksta unutar kojeg dijete odrasta prateći određenu glazbu, televizijske programe, filmove te društvenu, ali i političku scenu. Samim time, trećom generacijom (kćeri/sinovi) uz razne obrede i kalendarske blagdane u obiteljske fotografije ulaze, ubrajaju se te postaju izuzetno važan i neizostavni dio obiteljske memorije čak i oni najmanji segmenti svakodnevnog života. Iako se spomenari, kako mi je to navela članica jedne obitelji, možda ne prelistavaju i ne pokazuju često kao obiteljski albumi, oni su svakako izuzetno važni jer omogućuju da osoba, za koju se spomenar ispunjavao, uvidi i spozna što se sve događalo u svijetu oko nje te da na neki način ima uvid u svoje odrastanje budući da ne posjedujemo sjećanje na te najranije dane odrastanja.



Slika 60. Spomenar djetinjstva pohranjen zajedno sa albumima *Obitelji 3*



Slika 61. Spomenar djetinjstva pohranjen zajedno sa albumima *Obitelji 3*

#### 4.6. Fotografije svakodnevnog života

Fotografiranje svakodnevice i slobodnog vremena postalo je neizostavan motiv fotografija kada je analogni fotoaparatus postao dostupan i lako nabavljiv svakom pojedincu pa samim time veliki broj fotografija prikazuju upravo fotografije kuhinja te dnevnih i spavaćih soba, ali, uz to, i pojedince koji obavljaju svakodnevne kućanske poslove. Ovdje mogu pretpostaviti da je razlog tome zapravo način na koji se fotografije prezentiraju, ali i sam broj obiteljskih kolekcija, odnosno, drugim riječima, budući da fotografije danas, za razliku od prijašnjih vremena, više ne označavaju i predstavljaju takozvani luksuz, one se sve više i više koriste upravo kako bi se ovjekovječile razne realne i idealne obiteljske stvarnosti. Bez obzira što se takve fotografije ne prezentiraju širem krugu ljudi i bez obzira što one nisu izložene, one su i dalje prisutne upravo iz razloga kako bi ovjekovječile i prikazale svakodnevnu realnost života određene obitelji.



Slika 62. Fotografija dječje sobe pohranjena u albumu *Obitelji 1*



Slika 63. Fotografija dječje sobe pohranjena u albumu *Obitelji 4*





Slika 64. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 65. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 66. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 67. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 3*



Slika 68. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 5*



Slika 69. Fotografija dječje sobe pohranjena u albumu *Obitelji 3*

#### 4.7. Mutne, nejasne i nečitljive fotografije

Nadalje, ono što sam u prethodnom dijelu rada spomenula i o čemu govore gotovo svi predstavljeni autori, upravo su oni kriteriji i fotografije koje se odbacuju iz razloga što su nejasne, odnosno sam motiv i sadržaj fotografija je nepoznat. Prilikom postavljanja pitanja „Što je ovo?“ ili „O čemu se radi na određenoj slici?“ pojedinac postaje svjestan da se moraju prikupiti određene informacije koje sama fotografija ne sadrži, no kada se te informacije otkriju, kako navodi Burgin, tada se istog trenutka fotografija za nas mijenja (usp. Burgin, 1982). Drugim riječima, fotografija iz zbujujućeg i nejasnog konglomerata nejasnih rubova te tamnih i svijetlih tonova prelazi u poznatu „stvar“ s određenim pripisanim identitetom. Samo to pripisivanje i dekodiranje fotografija događa se prirodno, odnosno nesvjesno i trenutno, a koherentnost, identitet i cjelovitost koje pripisujemo predstavljaju određenu projekciju prilikom koje se odbacuje osiromašena stvarnost u korist izmišljenog obilja, prilikom čega, pod pojmom „izmišljeni“ predmet ne mislim na „izmišljen“ u pravom smislu te riječi. Taj predmet je svakako viđen, odnosno to je predmet koji je projicirao određenu fotografiju. Kod takvih fotografija mogu se osvrnuti i na mišljenja autora koji govore da se pojedinci, ali i njihov obiteljski život uvijek nastoje prikazati u najboljem, idealnom, svijetlu. Upravo me zbog takvih mišljenja ne čudi da autori ne samo da odbacuju fotografije koje ne prikazuju takav idealan obiteljski život, već da odbacuju i fotografije čiji je sadržaj nejasan i mutan.

Bez obzira na to, prikupljena građa odbacuje ovakve konstatacije iz razloga što velik broj fotografija prikazuju upravo takve nejasne i mutne motive koje ne možemo niti interpretirati niti iščitati, ali takve fotografije predstavljaju jednako važan element unutar obiteljske fotografske građe bez obzira na to što se one najčešće javno ne prezentiraju. Kroz razgovor s članicom *Obitelji 3* saznala sam kako fotografije nisu izgubile na svojoj kvaliteti radi vremena koje je prošlo od kako su snimljene, već su fotografije takve od trenutka kada su nastale. Na pitanje zašto su takve nejasne i nečitljive fotografije stavljene u obiteljske albume dobila sam odgovor kako obitelj u pravilu čuva apsolutno sve fotografije bez obzira na njihovu kvalitetu te kako barem jedan član obitelji točno zna tko ili što se nalazi na određenoj fotografiji i gdje je točno ona snimljena. Na dolje navedenim primjerima (Slika 70. i Slika 71.) sugovornica je navela kako njen otac i njen djed točno znaju tko se nalazi na tim slikama te zašto su i gdje one snimljene, iako te informacije o tim fotografijama ona sama, kao i ostatak njene obitelji, ne zna.



Slika 70. Primjer nečitljive fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*



Slika 71. Primjer nečitljive fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*



Slika 72. Primjer nečitljive fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*



Slika 73. Primjer nečitljive fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*

#### 4.8. Fotografije nastupa i predstava

Posljednja kategorija koju ću analizirati odnosi se na fotografije koje prikazuju razne predstave i nastupe. Naime, unutar prikupljene građe velik broj fotografija prikazuje nastupe treće generacije (kćeri/sinova) koje su snimljene i spremljene u albume, bilo da se radi o raznim predstavama unutar dječjih vrtića, osnovnih škola ili pak posebno upisanih dramskih ili plesnih škola. Ovdje također možemo govoriti o već spomenutoj promjeni percepcije djeteta među članovima obitelji koja je rezultirala prebacivanjem fokusa na djecu obitelji iz razloga što ovakve fotografije nije moguće pronaći u fotografskoj građi starijih generacija. Ponos roditelja na svoju djecu najviše se može iščitati u količini fotografija koje prikazuju navedenu temu, ali



i načinu na koji su takve fotografije snimljene pri čemu mislim na fotografiranje identične scene iz više različitih kutova i perspektiva. Isto tako, kao i kod fotografija ljetovanja i svakodnevice te kalendarskih zbivanja, ovakve fotografije obiteljima predstavljaju nešto veliko i važno jer obilježavaju određeni trenutak koji je karakterističan za pojedinu obitelj te čije značenje i važnost možemo razumjeti isključivo uz pomoć osobe koja se nalazi na fotografiji ili čija fotografija jest, odnosno uz pomoć osobe koja posjeduje određenu količinu znanja o njoj.



Slika 74. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 3*



Slika 75. Fotografija dječje priredbe  
pohranjena u *Obitelji 4*



Slika 76. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 2*





Slika 77. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 2*



Slika 78. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 2*



Slika 79. Fotografija dječje priredbe pohranjena u *Obitelji 4*



Slika 80. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 3*



Slika 81. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 3*



Slika 82. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 3*



Slika 83. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 3*



Slika 84. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 5*



Slika 85. Fotografija dječjeg nastupa  
pohranjena u *Obitelji 5*



Slika 86. Fotografija dječje priredbe  
pohranjena u *Obitelji 5*



Slika 87. Fotografija dječje priredbe  
pohranjena u *Obitelji 5*

Naposljetku, željela bih napomenuti kako fotografije koje su uključene unutar ovog diplomskog rada nisu jedine fotografije koje sam dobila na uvid prilikom pisanja rada, no odabrane fotografije izdvojene su upravo kako bi potkrijepile modele, teorije, analize i teze predstavljene u teorijskom dijelu. Preostale fotografije, kao i fotografije uključene u ovaj diplomski rad, svaka osoba može analizirati i interpretirati na svoj način ili prema nekim drugim autorima, no za svrhe ovog rada odabrala sam analizu prema prethodno predstavljanim autorima i njihovim modelima i teorijama. Na tragu toga, unutar zaključka dotaknut ću se i iznijeti vlastito mišljenje oko postojanja i uporabe albuma i fotografija danas, odnosno kolika je učestalost korištenja albuma danas i što ih je u današnje moderno doba zamijenilo.



## 5. UREĐIVANJE FOTOGRAFIJA

Nadovezujući se na prethodne tvrdnje oko prezentiranja sebe u najboljem svijetlu, taj element najlakše možemo povezati s razdobljem digitalne fotografije, odnosno razdobljem unutar kojega je došlo, uz pozicioniranje i namještanje stava na fotografijama, i do razvoja tehnologije putem koje se na jednostavan način vrlo lako može modificirati i sam izgled osobe koja se nalazi ispred objektiva. Ovdje poseban naglasak želim staviti na uređivanje fotografija jer ono daje posebna značenja prilikom analize istih. Kada govorimo o uređivanju fotografija, ovdje bih se najprije željela osvrnuti i na šaranje i grebanje fotografija, koje je svakako bilo karakteristično za prijašnje vrijeme dok još uređivanje fotografija putem *photoshopa* ili raznih drugih programa nije bilo moguće. Naime, kada tehnologija još nije došla do napretka do kakvog je došla danas, jedini oblik takozvanog uređivanja gotovih fotografija bilo je upravo takvo „osvećivanje“ osobama s fotografija koje nam se ili nisu svidjele, koje su nam nešto napravile ili koje nam jednostavno nisu bile drage. Ovakav primjer nalazim u fotografijama *Obitelji 3*, gdje sam kroz kratak razgovor s jednom članicom te obitelji saznala kako su lica pojedinih osoba izgrebena iz razloga što ta članica obitelji nije bila u dobrim odnosima s tom osobom ili je pak osoba na slici uradila nešto što se članici nije svidjelo (u ovom slučaju, osoba, čije lice je izgrebano, na fotografiji je stavila „rogove“ članici te obitelji). Kad se danas osvrne na tu fotografiju, moja sugovornica navodi kako joj je sad to pomalo smiješno, no u trenutku kada je fotografiju vidjela, nije mogla ništa drugo napraviti osim izgrepsti lice osobi na fotografiji.



Slika 88. Primjer izgrebene fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*



Slika 89. Primjer išarane fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*

Nadalje, kao što je to u svome radu navela Belaj (2009), fotografije se oduvijek uređuju, prilikom čega u najvećem broju slučajeva to rade ženski članovi obitelji, no velika je razlika između uređivanja analognih i digitalnih fotografija. Najveća razlika stoji upravo u tome što se u današnje vrijeme fotografije u digitalnom obliku na vrlo lak način uređuju, prilikom čega se sakrivaju razni nedostaci ili se unapređuje dojam, dok se kod analognih fotografija ovakvi postupci ne mogu učiniti.<sup>4</sup> U današnje suvremeno doba, najviše kod treće generacije koja je i najviše sklona uređivanju fotografija, ovakvi se načini uređivanja fotografija odrađuju uz pomoć *photoshopa*, no unutar prikupljene građe uređivanje se odvija uz pomoć raznih efekata putem kojih se na fotografijama izmjenjuje zasićenost bojom te kontrast. Ono što također čini veliku razliku između generacija je i to da se kod današnjih suvremenih generacija (treće generacije), uz pomoć digitalnih fotoaparata i pametnih telefona, fotografije mogu pregledati neposredno nakon što se one snime, a to svakako omogućava lakše stvaranje i prikazivanje idealnog sebe i idealne obitelji.

---

<sup>4</sup> Ovdje također želim napomenuti da je prikaz idealnog sebe i prikaz idealne obitelji na neki način trend koji se provlači kroz sve generacije i koji se održao i dan danas, no kada govorimo o samom uređivanju i unapređivanju fotografija, fotografije koje su prikupljene u svrhu ovog rada značajno ne pokazuju određenu brojnost.

## 6. ZAKLJUČAK

Kao što je prethodno rečeno, fotografije su, bilo u fizičkom ili digitalnom obliku, svuda oko nas te su sastavni dio naših života. Bez obzira spremaju li se one u fizičke albume ili se objavljuju na društvenim mrežama, svaka od njih za svakog pojedinca ima određeno značenje i određenu važnost. One svakako sudjeluju i u kreiranju obiteljskog sjećanja i povijesti, a kao što je to naveo i Bourdieu (1999), fotografije djeluju i kao indikativni instrumenti integracije te su se održale upravo radi ujedinjenja obitelji. Drugim riječima, fotografije predstavljaju određeni trag i to trag nečega što se nekada uistinu dogodilo bez obzira na to u kakvom se obliku pohranjuju.

Svaki obiteljski album moguće je analizirati iz bezbroj različitih aspekata, no unutar ovog rada težište sam stavila na analizu albuma i fotografija prema pojedinim metodama četiri glavna etnologa pri čemu mi je cilj bio sagledati i shvatiti koje su to osnovne vrijednosti i karakteristike obiteljskih albuma i fotografija. Analizirajući prikupljene fotografije putem Chalfenovog *Kućnog oblika komunikacije* i njegovih pet glavnih koraka i pet pod elemenata, preko Goffmanove i Burginove teze o predstavljanju sebe drugima u najboljem svijetlu pa sve to Bourdieuve integracijske funkcije fotografije, mogu zaključiti kako svoju polazišnu hipotezu, da fotografije nisu samo zapis, već su i procjena svijeta čije se značenje mijenja s određenim kontekstom i povijesnim okolnostima te da fotografije posjeduju integrativni moment ujedinjenja obitelji, mogu prihvatiti. Iako se velik broj fotografija, koje prikazuju iste događaje, pojavljuju kod svih obitelji, njihovo značenje nije identično. Svaka obitelj isti događaj interpretira na svoj vlastiti način i za njih takav događaj predstavlja nešto suprotno od neke druge obitelji. Ono što je zajedničko svim albumima i fotografijama je njihov integrativni moment ujedinjenja obitelji, odnosno moć koju albumi i fotografije posjeduju prilikom njihova prelistavanja i pregledavanja. Neovisno o kojem trenutku se radi, obiteljske fotografije ujedinjuju obitelj na ovaj ili onaj način, bilo da se radi o zajedničkom prelistavanju albuma kada je obitelj na okupu ili pak kada pojedinac pokazuje fotografije nekoj trećoj osobi, odnosno *outsideru*.

Nadalje, kao što je prethodno navedeno, istaknuti autori govore o tome kako obiteljska fotografija obilježava razne dijelove života obitelji u čijem su fokusu razni veliki životni događaji, prekretnice te razna zbivanja iz svakodnevnog života, no prilikom analize svih albuma i fotografija mogu zaključiti kako isključivo veliki životni događaji i prekretnice nisu jedini koji se fotografiraju i uvrstavaju u obiteljske albume. Naime, obilježavanje i

fotografiranje svakodnevnih trenutaka i malih stvari unutar svakodnevnog života obitelji također je zaživjelo pojavom i širenjem analognih fotoaparata, posebice kroz razdoblje osamdesetih i devedesetih godina, a značenje takvih fotografija mijenja se ovisno o vremenu i kontekstu te obitelji unutar koje se te fotografije nalaze.

Naposlijetku, ovaj bih rad završila s nekoliko vlastiti misli. Kao što sam prethodno u radu spomenula, u prijašnjim vremenima, fizička (razvijena) fotografija predstavljala je glavni oblik čuvanja uspomena i obilježavanje raznih događaja u životu pojedine obitelji, no danas je stvar daleko drugačija. U današnje vrijeme, razvojem i napretkom tehnologije i društva općenito, digitalna fotografija postala je daleko dominantniji oblik pohrane uspomena objavljivanjem istih na raznim društvenim mrežama, bilo *Facebooku* ili *Instagramu*. Razlog tome, uz napredak tehnologije, svakako predstavlja i inflacija koja ljudima na ovaj ili onaj način otežava život pa su ljudi oprezniji po pitanju trošenja novaca. Pod tim mislim na kupovanje fotoaparata, ali i na trošak razvijanja samih fotografija čija cijena se danas uvelike razlikuje od prijašnje. Nadalje, još jedan razlog koji bih navela jest da svatko od nas u današnje vrijeme posjeduje *smartphone* koji omogućuje neograničeno besplatno fotografiranje jedno te iste osobe, događaja, mjesta i slično, što svakako nije bio slučaj kada su u pitanju bili analogni fotoaparati čiji su filmovi imali ograničen broj fotografija. Uz to, kroz razgovore s članovima obitelji saznala sam kako i vrijeme svakako utječe na to da je puno jednostavnije i brže objaviti fotografiju na društvenim mrežama nego odlaziti u foto studije i razvijati iste, a isto tako, objavljivanjem na društvenim mrežama svakako se dotiče veći broj ljudi koji tu fotografiju vide nego što je to bilo prije spremanjem u obiteljske albume. Bez obzira na prethodno navedeno, ono što se danas pokušava vratiti u svakodnevne živote ljudi su *Polaroid* kamere, ali i jednokratni analogni fotoaparati koji su postali novi trend u današnjem društvu. Uz to, pojava efekata koji oponašaju teksturu zrnatih analognih fotografija također su inovativni trend kojima se na društvenim mrežama pokušava težiti estetici prijašnjih vremena, ali u digitalnome svijetu.

Pitanje koje mi se ovdje javlja svakako jest imaju li te fotografije, objavljivane na društvenim mrežama, jednaku težinu i važnost kao što su imale fotografije spremane u albume? U odgovoru na to pitanje, kontradiktornog sam mišljenja. U jednu ruku smatram kako su fotografije sačuvale svoju važnost, neovisno o tome što se objavljuju isključivo na društvenim mrežama, a s druge strane smatram da su i na neki način izgubile na svojoj važnosti iz razloga što se danas puno više uređuju i puno više se gleda i pazi što će se točno objaviti. Uz to, prilikom

fotografiranja više je prisutno namještanje u određene poze pa čak i ako se snimljena fotografija ne sviđa osobi koju se fotografira, ona se može snimiti ponovo, čak i bezbroj puta. Istraživanjem i gledanjem fotografija te listanjem raznih obiteljskih albuma, prilikom pisanja ovog diplomskog rada, svakako da me obuzeo osjećaj nostalgije za tim vremenima kada su se uređivali albumi i prelistavali prilikom raznih okupljanja obitelji, no jasno mi je da u današnje vrijeme, kada ljudi žive vrlo ubrzanim načinima života, mjesta, vremena i novaca za takve oblike pohrane baš i nema.

Kao što mi je jednom jedna poznanica rekla, u današnje moderno doba, obiteljski album najviše predstavlja i najviše se može mjeriti s društvenom mrežom *Instagram* koja je i napravljena, za razliku od, na primjer, *Facebooka*, isključivo za objavljivanje fotografija. Svaka osoba koja, na toj društvenoj mreži, izradi svoj korisnički račun automatski dobiva svoj profil na kojem objavljuje svoje fotografije, odnosno, simbolički rečeno, dobiva svoj osobni „virtualni album“ unutar kojeg pohranjuje svoje uspomene u obliku fotografija. Gledajući na to iz takve perspektive, u jednu ruku mi je drago što postoji barem takav oblik „virtualnog albuma“ unutar kojeg su ljudi nastavili stvarati i spremati svoje uspomene, no osobno su mi puno draži fizički albumi i fotografije jer, bez obzira na sve, i dalje nose svoju određenu težinu i važnost koju niti jedan drugi oblik pohrane nažalost neće imati.



## 7. LITERATURA

1. Belaj, Melanija. 2006a. „Obiteljska fotografija – analiza i interpretacija u okviru teorije predstavljanja Ervinga Goffmana.“ *Etnološka tribina : Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, 36 (29), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/clanak/43456> (14.1.2023.).
2. Belaj, Melanija. 2008b. „Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne) stvarnosti.“ *Narodna umjetnost : hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 45 (2), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/clanak/49527> (14.1.2023.).
3. Belaj, Melanija. 2009c. „Obiteljski fotografski album.“ *Studia ethnologica Croatica*, 21 (1), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/clanak/69831> (14.1.2023.).
4. Bourdieu, Pierre. 1999. „The social definition of photography.“ U *Visual Culture: the reader*, Jessica Evans i Stuart Hall, ur. London: Sage Publications, 162-181.
5. Božić Vrbanić, Senka. Vizualna kultura, pitanje moći i vidljivog. Vizualna kultura i antropocena. Sveučilište u Zadru, Odjel za etnologiju i antropologiju. Zadar, 13.10.2021.
6. Burgin, Victor. 1982. *Thinking Photography*. London: Macmillian Press Ltd.
7. Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, OH: The Popular Press.
8. Goffman, Erving. 2000. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Beograd: Geopoetika.
9. Hall, Stuart. 1997. „Introduction“ U *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall. London: Sage, 1-11.
10. Hirsch, Julie. 1981. *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*. New York: Oxford.
11. Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge – Massachusetts, London - England: Harvard University Press.
12. Lacan, Jacques. 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize : XI seminar*. Zagreb: Naprijed.
13. MacDougall, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
14. Mirzoeff, Nicholas. 2016. *How to see the world : an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. New York: Basic Books.

15. Pink, Sarah. 2005a. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.
16. Pink, Sarah. 2009b. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
17. Sandbye, Mette. 2014. „Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how.“ *Journal of Aesthetics & Culture*, 6 (1), academia.edu, [https://www.academia.edu/10122037/Looking\\_at\\_the\\_Family\\_Photo\\_Album\\_A\\_resumed\\_theoretical\\_discussion\\_of\\_why\\_and\\_how](https://www.academia.edu/10122037/Looking_at_the_Family_Photo_Album_A_resumed_theoretical_discussion_of_why_and_how) (14.1.2023.).
18. Sekula, Allan. 1982. „On the Invention of the Photographic Meaning“. U *Thinking Photography*, Victor Burgin, ur. London: Macmillian Press Ltd., 84-110.
19. Smokvina, Miljenko. 2000. „Od dagerotipije do digitalne fotografije.“ *Informatica museologica*, 31 (3-4), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/142896> (14.1.2023.).
20. Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
21. Sturken Marita i Lisa Cartwright. 2018. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture (Third Edition)*. New York: Oxford University Press.
22. Turk Niskač, Barbara. 2011. „Some Thoughts on Ethnographic Fieldwork and Photography.“ *Studia ethnologica Croatica*, 23 (1), hrcak.srce.hr, <https://hrcak.srce.hr/clanak/110964> (14.1.2023.).
23. Worth, Sol. 1981. „Margaret Mead and the Shift from 'Visual Anthropology' to the 'Anthropology of Visual Communication'.“ *Studies Visaul Communication*, 6 (1), repository.upenn.edu, <https://repository.upenn.edu/svc/vol6/iss1/5/> (14.1.2023.).
24. Zussman, Robert. 2006. „Picturing The Self: My Mother’s Family Photo Albums.“ *Contexts*, 5 (4), jstor.org, [https://www.jstor.org/stable/41801004?searchText=picturing%20the%20self%20my%20mother%27s%20family%20photo%20albums&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dpicturing%2Bthe%2Bself%253A%2Bmy%2Bmother%2527s%2Bfamily%2Bphoto%2Balbums&ab\\_segments=0%2FSYC-6744\\_basic\\_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ac79db9df2e627783c3a8bd1e8062d731](https://www.jstor.org/stable/41801004?searchText=picturing%20the%20self%20my%20mother%27s%20family%20photo%20albums&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dpicturing%2Bthe%2Bself%253A%2Bmy%2Bmother%2527s%2Bfamily%2Bphoto%2Balbums&ab_segments=0%2FSYC-6744_basic_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ac79db9df2e627783c3a8bd1e8062d731) (14.1.2023.).

## 8. PRILOZI

Slikovni prilog 1. Fotografija muškaraca prije odlaska na vojni rok pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 2. Fotografije uspomena pohranjene u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 3. Fotografija s terena prilikom obavljanja vojnog roka 1961. pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 4. Fotografija s terena prilikom obavljanja vojnog roka pohranjena 1961. u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 5. Fotografije hodočašća na Mariju Bistricu pohranjene u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 6. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 7. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 8. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 9. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 10. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 11. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 12. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 13. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 14. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 15. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 16. Fotografija slobodnog vremena pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 17. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 2*.

Slikovni prilog 18. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 2*.

Slikovni prilog 19. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 20. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 21. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 22. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 23. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 24. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 25. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 26. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 27. Fotografija s ljetovanja pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 28. Profesionalna fotografija vjenčanja 2013. pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 29. Profesionalna fotografija vjenčanja 2013. pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 30. Profesionalna fotografija vjenčanja 2013. pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 31. Profesionalna fotografija vjenčanja 2013. pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 32. Amaterska fotografija vjenčanja 1987. pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 33. Amaterska fotografija vjenčanja 1997. pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 34. Fotografija vjenčanog portreta 1961. pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 35. Fotografija vjenčanog portreta 1970./1980. pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 36. Fotografija vjenčanog portreta 1973. pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 37. Fotografija vjenčanog portreta 1997. pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 38. Fotografija vjenčanog portreta 1987. pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 39. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 40. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 41. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 42. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 43. Fotografija sakramenta krizme pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 44. Fotografija sakramenta krizme pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 45. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 46. Fotografija sakramenta krizme pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 47. Fotografija sakramenta prve pričesti pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 48. Fotografija maturalne večeri pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 49. Fotografija maturalne večeri pohranjena na profilu društvene mreže Facebook.

Slikovni prilog 50. Fotografija maturalne večeri pohranjena na profilu društvene mreže Facebook

Slikovni prilog 51. Fotografija snimljena 1997. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 2*.

Slikovni prilog 52. Fotografija snimljena 2004./2005. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 2*.

Slikovni prilog 53. Fotografija snimljena 1998. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 54. Fotografija snimljena 2002. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 55. Fotografija snimljena 2003./2004. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 56. Fotografija snimljena 1996. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 57. Fotografija snimljena 1998. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 58. Fotografija snimljena 2003. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 59. Fotografija snimljena 2004. godine za vrijeme blagdana pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 60. Spomenar djetinjstva pohranjen zajedno sa albumima *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 61. Spomenar djetinjstva pohranjen zajedno sa albumima *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 62. Fotografija dječje sobe pohranjena u albumu *Obitelji 1*.

Slikovni prilog 63. Fotografija dječje sobe pohranjena u albumu *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 64. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 65. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 66. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 67. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 68. Fotografija obavljanja kućnih poslova pohranjena u albumu *Obitelji 5*.

Slikovni prilog 69. Fotografija dječje sobe pohranjena u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 70. Primjer nečitljive fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 71. Primjer nečitljive fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 72. Primjer nečitljive fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 73. Primjer nečitljive fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 74. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 75. Fotografija dječje priredbe pohranjena u *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 76. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 2*.

Slikovni prilog 77. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 2*.

Slikovni prilog 78. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 2*.

Slikovni prilog 79. Fotografija dječje priredbe pohranjena u *Obitelji 4*.

Slikovni prilog 80. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 81. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 82. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 3*.

Slikovni prilog 83. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 3*.

- Slikovni prilog 84. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 5*.
- Slikovni prilog 85. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 5*.
- Slikovni prilog 86. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 5*.
- Slikovni prilog 87. Fotografija dječjeg nastupa pohranjena u *Obitelji 5*.
- Slikovni prilog 88. Primjer izgrebene fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*.
- Slikovni prilog 89. Primjer izgrebene fotografije pohranjene u albumu *Obitelji 3*.