

## ČLOVEK, FOTOGRAFIJA IN ETNOLOGIJA

Pojav fotografije je ljudem omogočil drugačne, vizualne predstave. Poznamo ga v različnih pojavnih oblikah, fotografije same pa lahko razumemo na najrazličnejše načine - kot objektivni ali subjektivni posnetek sveta, kot umetniški ali obrtni izdelek, kot vir v znanosti ali kot družinski spomin... Za etnologa ima fotografija velik pomen - lahko jo uporabi kot vir, lahko jo posname v dokumentarne namene, uporabi kot pomoč pri interpretaciji, za prebijanje ledu na terenu ali kot dopolnilo besedila. Pri ljubljena je kot razstavni eksponat, tako pojav kot izdelek pa sta lahko tudi predmet etnologovega raziskovanja.

Avstralskega Staroselca takoj spoznam, tudi če se povsem naključno zagledam v oddajo o Avstraliji. Po širokem nosu, po značilnih laseh in tako naprej, kajti v njem pač vidim podobno avstralskega Staroselca. Vsi na prvi pogled ločimo med Inuitom (Eskimom) in ameriškim Staroselcem (Indijancem).



Par, fotografiran v ateljeju Japelj v Mariboru med obema vojnoma.

Foto: Mirko Japelj.

vemo, kakšna sta Eifflov stolp ali muslimanska vas kje na Bližnjem Vzhodu. Pa čeprav nas večina ni nikoli videla "v živo" niti Inuita, niti ameriškega niti avstralskega Staroselca, pa tudi ne Amerike, Pariza ali muslimanske vasi.

Od kod nam torej vse te predstave o ljudeh in krajih, ki jih nismo nikoli videli? Če bi o njih le brali, si jih ne bi mogli tako natančno predstavljati. Samo informacija, da imajo avstralski Staroselci širok nos, temno polt in svedraste lase, ne bi bila dovolj, da bi ločili avstralskega od afriškega domačina. Za kaj takega je potrebna vizualna izkušnja. In velika večina predstavnikov zahodne civilizacije (in tudi drugi), ima obilico takih izkušenj, odkar so svet najprej preplavile fotografije v tisku in nekaj kasneje še intenzivneje gibljive slike s filmskega traku in elektronskih medijev.

Sprememba v dojetju sveta, ki sta ga povzročili fotografija in gibljiva slika, je komaj predstavljiva. Podobna je prejšnji veliki izkušnji človeštva - iznajdbi tiska. Ta je ljudem omogočil, da bero o tujih deželah in drugačnih ljudeh, kar je močno razširilo obzorje, ki je za tiste, ki niso potovali, prej obsegalo le nekaj korakov prek domačega praga ali kraja. Iznajdba fotografije in njena uveljavitev v tisku je ljudem omogočila, da svoje predstave dopolnijo z vizualno izkušnjo. Ta je predstave gotovo poglobila, pomnožila in približala vsakomur.

## ČLOVEK IN FOTOGRAFIJA

Za izhodišče tega zapisa postavljam trditev, da je fotografija, tehnično gledano, enovit pojav, da pa postane izjemno *kompleksen pojav* takrat, ko se za kamero ali nad izdelano fotografijo postavijo različne oči.

Ljudje, ki jim zgodovina pripisuje izum in zgodnji razvoj fotografije, spadajo med znanstvenike in izumitelje. Tehnični razvoj fotografije po iznajdbi pripisuje Gisele Freund želji po samoprikazovanju, ki so ji pred tem poskušali zadostiti slikarji (1981: 11). Po letu 1839, ko je bila fotografija razglašena za javno dobrino, so se pojavili prvi poklicni fotografi. Ti so bili večinoma bivši neuspešni slikarji, ki so se novega poklica lotili, ko so uvideli, da popularnost dagerotipije ogroža njihovo eksistenco. Poklic je bil kmalu zelo popularen, ker ga je bilo razmeroma lahko obvladati (Freund 1981: 60). Ob koncu stoletja je bilo fotografov že toliko, da so postali obrtniki, ne več izumitelji, kot v začetni fazi, in ne več umetniki, ki so se fotografije lotili potem, ko so bili prisiljeni opustiti slikarstvo. Fotoamaterji, ki se pojavijo nekoliko kasneje, prinašajo spet nov pogled na fotografiranje. Že iz strnjene pregleda zgodovine fotografije je jasno, da so v različnih okoliščinah na pojav gledali popolnoma različno. Če se ukvarjamo s fotografijo, se moramo tega dobro zavedati.

Fotografiji kot taki je mogoče pripisati neko splošno lastnost - močan vpliv na človeka. Gisele Freund trdi, da ima fotografija v vsakdanjem življenju veliko vlogo in da na njej temeljijo tudi množični mediji, kot so film, televizija, video. Navzoča je na straneh tisočernih časopisov in revij... Tako močno je vpeta v vsakdanje življenje, da je od nenehnega gledanja skoraj ne vidimo. Sprejemajo jo vsi družbeni sloji



# FOTOGRAFIJA V ETNOLOGIJI

(Freund 1981: 6).

V *Esejih o fotografiji* pri razmišljanju o isti temi Susan Sontag (1982: 17) pravi, da nas fotografije učijo novega, vizualnega koda, s tem pa spreminjajo in razširjajo naše predstave o tem, kaj je vredno gledanja in kaj imamo pravico opazovati. So slovnica, in kar je še pomembnejše, etika videnja. Najpomembnejša posledica pojava fotografije pa je ta, da nam daje občutek, da imamo ves svet v glavi kot antologijo slik.

Ti neverjetni učinki fotografije na človekovo dožemanje sveta pa se niso pojavili sočasno z iznajdbo fotografije. Takrat je namreč prevladovala portretna fotografija, ki pa ni kdove kako širila obzorij. Šele uvajanje fotografije v tisk, ki je spet zahtevalo določene tehnične rešitve in izumiteljske podvige, je vsakomur približalo fotografijo in oddaljil svet. Še bolj pa so ti učinki prišli do izraza z začetkom izdajanja ilustrirane periodike, ki je temeljila na fotografiji, besedilo pa jo je le dopolnjevalo. Značilen tovrsten časopis je *Life*, ki je začel izhajati leta 1936 v ZDA, pri nas pa so izhajale ilustrirane priloge dnevnikov - na primer *Ilustrirani Slovenec* takoj po I. svetovni vojni.

Ko pa od tega univerzalnega pogleda na pomen fotografije preidemo na njene posamične pojavnosti, naletimo na izredno kompleksnost.

Fotografije poznamo v mnogih pojavnih oblikah. Sontagova jim pripisuje sposobnost igranja z normami sveta, toda tudi same so večkrat pomanjšane, povečane, rezane, retuširane, popravljane, prirejevane. Stare fotografije, ki so izpostavljene slabostim papirja, izginjajo, postajajo dragocene, kupujejo jih in prodajajo, reproducirajo. Lepimo jih v albume, uokvirjamo jih, postavljamo na mize, obešamo na stene, projiciramo. Časopisi in revije jih objavljajo, policija jih ureja po abecedi, muzealci jih razstavljajo itd. (Sontag 1982: 18).

Že ena sama fotografija lahko različnim ljudem pomeni različne reči. Kot primer ponujam fotografijo para, ki se je v tridesetih letih tega stoletja ustavljal v ateljeju poklicnega fotografa, kjer je nastal posnetek. Fotografu, ki je fotografijo posnel, je ta pomenila vir zaslužka (prav mogoče tudi tehnični in estetski izziv ob nastajanju, a tega ni mogoče zagotovo trditi), ženska je fotografijo sprejela kot darilo in jo najbrž hranila kot spomin. Potem ko je bila verjetno last potomcev fotografiranih, je postala vir zaslužka ob prodaji zbiralcu. Temu pomeni duhovno in materialno vrednost, meni pa, ki sem nanjo naletela še kasneje, je predstavljala vir za analizo fotografiranja in fotografov v Mariboru. Z objavo v okviru tega besedila postaja spremljevalno gradivo etnološkega teksta, pojavila pa se je celo kot razstavni eksponat. In to ena sama fotografija!

V razmišljanjih o fotografiji je zelo pogosta dilema, če gre za *objektivni posnetek sveta* in s tem verodostojen dokument, ali pa je fotografija neizbrisno zaznamovana s subjektivnim pogledom tistega, ki stoji za kamero. Gisele Freund (1981: 7) sprejema obe možnosti. Sposobnost fotografije, da točno reproducira zunanjo stvarnost - sposobnost, ki jo dolguje svoji tehniki - ji daje značilnost dokumenta. Je postopek, s katerim je mogoče najbolj verodostojno in nepristransko reproducirati življenje. Ne glede na to pa je fotografija le na videz objektivna. Leča, to na videz nepristransko oko, dopušča vsa mogoča popačenja resničnosti, saj je značaj slike pravzaprav vedno določen s tem, kako ga vidi fotograf, in z zahtevami naročnika (Freund 1981: 6).

Zagotovo gre za dokument, a ta dokument je do neke mere

subjektiven, kar pravzaprav ni slabo. V tej luči namreč fotografija govori ne le o fotografiranem, ampak skoraj v isti meri tudi o fotografu. Upoštevati pa je potrebno še lastnosti fotografske kamere kot naprave. Filmski režiser Jovan Jovanović pravi za filmsko kamero, da poseduje "inteligenco stroja".<sup>1</sup> Mislim, da velja nekaj podobnega za fotografsko kamero. Samo izurjen fotograf zna predvideti, kako vidi oko kamere, in dokaj natančno ve, kaj bo na fotografiji, medtem ko neizkušena fotografova aparatura "lastna inteligenca" (to je učinek leč in drugih tehničnih sestavin) velikokrat presenetli.

Vprašanje dokumentarne verodostojnosti fotografije je hkrati vprašanje znanstvene fotografije. Ob pogledu na fotografijo je težko reči, da gre v nekem primeru za znanstveni posnetek, v drugem pa ne. Pravzaprav je ni stvari, ki bi ji lahko rekli znanstveni dokument. Ta pomen dajejo vsakemu dokumentu vedno na novo šele interpretacija, znanstveno-raziskovalni aparat in metodologija (Križnar 1991: 145). Šele raziskovalec je torej tisti, ki s fotografije bere podatke znanstvenega značaja ali pa tudi ne. Pa še v okviru podobnih raziskovalnih namenov bodo različni ljudje iz iste fotografije gotovo razbrali vsaj deloma različne podatke.

Fotografije, ki so posnete v domačem okolju, nastanejo na enega od dveh tipičnih načinov. V večini primerov gre za "režiran posnetek", torej za določeno razvrstitev ljudi na foto-



**Turistom z vzhoda je fotografija spominek in dokaz potovanja.**

**Foto: Jerneja Hederih, Lizbona 1993.**

1 Predavanja Jovana Jovanovića na Filmskem in video seminarju v organizaciji Zveze kulturnih organizacij Slovenije v Ljubljani leta 1992.



grafiji, tipične poze, zazrtost v kamero in večkrat tudi določen način oblačenja za te priložnosti. Drugi način je spontano fotografiranje, ko fotograf poskuša fotografiranega presenetiti. Prvi način fotografiranja lahko razglasimo skoraj za ritual, velikokrat je prisoten kot del šeg ob porokah, pogrebih, krstih, rojstnih dneh. Fotografiranje je postalo sestavni del teh obredov, fotografija pa skoraj obvezen spomin nanje, velikokrat shranjen v družinskem albumu. S tem je povezan tudi *sentimentalen odnos do starih fotografij*. Na eni strani gre za sentimentalni odnos do preteklosti, ki je ne poznamo in jo vidimo le na fotografijah, po drugi strani pa za še bolj sentimentalni odnos do lastnih fotografij. Sontagova pravi, da s pomočjo fotografije na najpristnejši in najbolj boleč način spremljamo realnost človekovega staranja. Gledati svojo staro fotografijo ali fotografijo nekoga, ki ga poznamo, pomeni predvsem občutiti, koliko mlajši si (je) bil takrat. Fotografija je inventar smrti (Sontag 1982: 60). Kamera beleži tisto, kar izginja - mrtvi sorodniki, prijatelji, ohranjeni v družinskem albumu, katerih prisotnost odstranja del strahu in kesanja, ki so posledica njihovega izginotja. Tako fotografije zdaj porušene četrti, spremenjene ali zapuščene vaških predelov povzročajo "žepni odnos do preteklosti" (26).

S tem, da je fotografija relativno subjektivna, je povezan še en pojav: želja ljudi, da bi bila njihova podoba na fotografiji idealna. Še taki nasprotniki nečimrnosti dajo nekaj na to, kakšna bo fotografija njih samih. "Režirane" fotografije, uporaba retuširanja ob izdelavi posnetka, oblačenje boljših oblačil za trenutek, ko stopamo pred kamero, in ogledala v čakalnicah poklicnih fotografov, ki nam omogočijo, da tik pred zdajci uredimo frizuro in popravimo ovratnik, govorijo v prid tej trditvi.

Skozi vso zgodovino razvoja fotografije je fotografe, njihove kritike in uporabnike begalo vprašanje, ki ga pogosto zasledimo še danes. Kaj je fotografija, *umetnost ali obrt*? To vprašanje je povezano z dilemo o subjektivnosti oziroma objektivnosti fotografskega posnetka in z delitvijo fotografov na poklicne in nepoklicne.

Ob izumu fotografije so se fotografske dejavnosti lotili ne preveč uspešni slikarji. Pomembnejši slikarji so jim očitali, da so izdali umetnost in zašli v obrt, ki jim zagostavlja le eksistenco in nič več. In res je bila fotografija v tistih časih predvsem obrt - obrt izdelave portretov samoupadbljanja željnih meščanov. A kmalu so se pojavili fotografi, ki niso več prisejali na stereotipe portretiranja in so izbirali nenavadne kote, položaje, drugačne od ustaljenih. Zaradi tega so sebe imenovali umetnike. Kasneje je prišlo do nasprotja med poklicnimi in nepoklicnimi fotografi. Slednji so sledili tokovom v slikarstvu, njihove fotografije so dolgo močno spominjale na slikarske izdelke. Fotografsko kamero so uporabljali pač namesto čopiča. Njihovi poklicni kolegi so fotografirali po naročilu. Obvladali so medij, posedovali so vrsto zapletenih znanj, ki so bila nepoklicnim fotografom verjetno tuja, in nikoli niso poskušali zanikati, da fotografirajo zato, da bi zaslužili za preživetje. Ko so se odprle možnosti tiskanja fotografij v obliki razglednic, so se pojavili t. i. pokrajinski fotografi, ki so združevali v sebi nekaj lastnosti nepoklicnih in poklicnih fotografov, običajno so eno ali drugo tudi bili.

V ponazoritev razmerja med poklicnimi in nepoklicnimi fo-

tografi oz. vprašanja umetnost - da ali ne na Slovenskem v tridesetih letih tega stoletja, naj navedem odlomek iz članka Lojzeta Pengala v reviji *Fotoamater* (1934: 2):

"Vzrok propada portreta leži zlasti v tem, da se je fotografskega portretiranja kaj kmalu polastila obrt, ki se je zaradi večjega zaslužka in naraščajoče konkurence skušala čim bolj prilagoditi čisto kaj svojevrstnim zahtevam in skvarjenemu okusu publike. In ta je - žal še danes - ustvarjena tako, da ne vidi rada svojega pravega obraza in da bolj ceni v sliki takozvano lepo podobnost, /.../ sredi te navlake pa stojte in sede žive žrtve krčevito prijaznih izlikanih obrazov in skremženih ustnic, ki naj bi pomenile nasmeh... Okrog leta 1900 so rešili fotografski portret pred popolnim propadom in mu pokazali pot navzgor diletantje - amaterji."

Amaterji o poklicnih fotografih torej niso imeli pretirano pozitivnega mnenja, da pa so bili občutki obojestranski, priča pismo mariborskega poklicnega fotografa Vladimirja Vlašiča *Združenju fotografov za Dravsko banovino* dve leti po objavi prej citiranega članka:

"Ker se je v Mariboru z amaterstvom ogromno razvilo šušmarstvo in to zelo med uradničtvom, je naša eksistenca resno ogrožena. Javna tajnost je, da v Mariboru obrtno fotografirata /.../ in to v takem obsegu, da vidno škodujeta nam obrtnikom davkoplačevalcem /.../ Dobro bi bilo, da bi komisija z enim članom zadruge pregledala delavnice pri teh šušmarjih in na podlagi dokazov oba občutno kaznuje od nosno onemogoči nadaljno šušmarjenje."<sup>2</sup>

A amaterski fotografi, ki so svoje delo občutili kot umetnost in so se navezovali na slikarske zakonitosti, se združevali v klubih, sodelovali na fotografskih razstavah in objavljali svoje fotografije v fotografskih revijah, so le del pojava, ki ga imenujemo *amaterizem*. Drugi pol tega pojava predstavljajo ljudje, ki uporabljajo fotoaparata za beleženje družinskih dogodkov, doživetij s potovanj, in imajo preproste fotografske kamere, ki "znajo vse same". Svojih izdelkov taki amaterji ne razglašajo za umetnost, kajti bolj kot fotografski medij jih zanima motiv posnetka. Lahko bi jih imenovali ljubiteljski fotografi. Freundova pravi, da za večino fotografov - amaterjev pomeni fotografija predvsem sredstvo vizualnega beleženja spominov na družinske člane, prijatelje, prepotovane kraje (1981: 196).

Tako posnete fotografije so največkrat vnaprej pripravljene in postanejo skelet vsakega dobrega družinskega albuma. Uvrščanje fotografij v album je malodane ritual, kakor tudi poznejše ogledovanje v preteklosti posnetih fotografij. Posnetki, nastali na potovanjih, pogosto postanejo prave trofeje. Kakorkoli, takšne fotografije so ljubiteljskim fotografom v veliko zadovoljstvo že takrat, ko stojijo za objektivom, pa tudi potem, ko si jih prvič ogledajo in ko jih po dolgem času spet gledajo lepo urejene v družinskem albumu.

Naško Križnar (1991: 152-153) razmišlja o razmerju med znanstvenim in umetniškim izražanjem na področju vizualnih medijev nasploh takole:

"Znanstvenik stremi za tem, da bi informacije prišle čimbolj neokrnjene skozi filter medijskega postopka, medtem ko umetnik skuša realnost nadgraditi, interpretirati, manipulirati in s tem vplivati na gledalčeve reakcije."

Čeprav se fotografije amaterskih<sup>3</sup> in poklicnih fotografov

<sup>2</sup> Spisi iz fonda Mestne občine Maribor 1919-1941. Pokrajinski arhiv Maribor.

<sup>3</sup> Termin *amaterski fotograf* je mogoče razumeti narobe, saj ima v določenih kontekstih slabšalni prizvok. V okviru tega besedila ga uporabljam v pomenu nepoklicni fotograf. Uporaba se mi zdi upravičena, ker je to termin, ki so ga, vsaj v tridesetih letih tega stoletja, skupaj s terminom *amaterfotograf* uporabljali nepoklicni fotografi sami, ko so govorili o sebi.



razlikujejo, saj fotografije umetniških fotografov vsebujejo prvine, ki jih ne zasledimo na družinskih fotografijah, vprašanja, če je fotografija umetnost ali obrt, ne bodo nikoli rešili z odgovorom v prid ene ali druge trditve. Na to vprašanje najboljšo odgovarja trditev z začetka zapisa - da je to odvisno od oči za kamero in nad posnetkom. Tehnično nedovršeni družinski posnetki so lahko vir zgražanja za fotografa umetnika, pa tudi vir informacij za etnologa, zgodovinarja, sociologa... Umetniški posnetek krajine bo nekatere navdajal z navdušenjem zaradi odličnih senc, kompozicije, kontrastov, drugi pa bodo veseli zaradi informacije o videzu kulturne krajine v nekem obdobju. Vrednotenje je, vsaj v kontekstu etnologije, odveč.

## FOTOGRAFIJA IN ETNOLOGIJA

Ob pozornosti do raznolikosti v odnosu med fotografijo in človekom nadaljujem z opozarjanjem na več ravni tudi takrat, ko gre za razmerje med etnologom in fotografijo.

Etnolog ima pri tem vsaj tri možnosti: ukvarja se lahko s fotografijami, ki jih je v sklopu raziskovanja našel že posnete na terenu; lahko se sam postavi za fotografsko kamero in posname fotografije, ki mu bodo koristile med raziskavo; tretja možnost pa je, da se ukvarja z raziskovanjem fotografiranja kot pojava.

Fotografija sama je lahko etnologu, pa naj jo najde na terenu ali izdelal sam, vir informacij, pripomoček pri vodenju intervjuja ali dokumentarni zapis za sprotno beleženje podatkov na terenu, ki nadomesti zapisano. Tako v etnološkem besedilu kot na razstavi je lahko nosilka sporočila - na razstavi se, za razliko od spremljevalke ob besedilu, spremeni v poglavito nosilko informacij, ki jo besedilo le spremlja.

Fotografije, ki jih etnolog najde na terenu, so lahko različne starosti. Od vsebine raziskave bo seveda odvisno, ali bo iskal starejše fotografije, take, ki so bile posnete pred kratkim, ali pa ga starost izdelov sploh ne bo zanimala. Na terenu najdene fotografije (pri tem imam v mislih poleg tistih, na katere naletimo pri informatorjih, tudi tiste, ki jih najdemo v arhivih, knjižnicah, muzejih in v zbirkah zasebnih zbiralcev) ponavadi predstavljajo v prvi vrsti odličen vir, pozneje pa postanejo še spremljevalke besedila ali nosilke sporočila na morebitni razstavi. Iz takih fotografij podatke dobesečno beremo: o prvinah oblačilne kulture za posamezna obdobja, ravni bivalne kulture, o notranji opremi, stavbarstvu, prvinah kulturne krajine, o prvinah šeg in navad ob porokah, krstih, pogrebih, rojstnih dneh, celo o družinskih razmerjih, prvinah domače obrti itd. Te podatke je mogoče iz fotografije prebrati hitreje in bolj natančno, kot jih je mogoče razbrati iz pogovora z informatorji. Za obdobja s konca prejšnjega stoletja in z začetka našega, za katera informatorjev ne najdemo več, lahko fotografija prevzame - ob pisnih virih - levji delež informativnosti.

Še bolj kot golo branje s fotografij bo etnologu koristila uporaba posnetka v pogovoru z informatorjem. Tak pogovor ima v primerjavi z "navadnim" veliko prednosti. Informator pozna okoliščine in lahko natančno pojasni tisto, kar je na fotografiji vidno: kdo so ljudje na posnetku, kje so, ob kakšni priložnosti je fotografija nastala, kdo jo je posnel, kaj je v ozadju, kaj so določene zgradbe in kdaj so bile fotografirane, kaj natančno počne človek na fotografiji, ali so oblačila, ki jih nosijo portretiranci, oblečena posebej za to priložnost ali so del vsakdanjih oblačil... Hkrati sproža fotografija nove asociacije tako pri informatorju kot pri etnologu in omogoča, da informator

pove mnogo več, kakor bi povedal sicer. Spomni se sorodnih situacij, dogodkov, ki so spremljali fotografirano, natančneje določi čas in zaporedje dogodkov, razloži občutja do fotografije. Anna Helene Tobiassen trdi, da je kombinacija fotografije in pogovora med tistimi pristopi, ki najbolj prispevajo k spoznanju notranje perspektive - emskega pristopa (1990: 84). Naško Križnar pa v podobni zvezi (1991: 19) navaja Collierja, ki pravi, da ima fotografija v stiku z informatorjem vlogo nekakšnega "odpiralca za konzerve", ki omogoča tako informatorju kot etnologu lažje prebijanje ledu. Sam John Collier (1975: 221) pravi, da raziskovalcu, ki raziskuje kulturo, ki je še ne pozna in ne razume, prav fotografija omogoči umestitev v novo okolje, ki ga bo dejansko razumel mnogo pozneje. V tem smislu je fotografijo in fotografiranje relativno zgodaj uporabljal Matija Murko (Križnar 1991: 19).

Pri interpretaciji vsebine fotografije pa moramo biti zelo pozorni! To še prav posebej velja za fotografije, ki jih najdemo v institucijah ali v zbirkah zasebnih zbiralcev, saj so pogosto zelo pomanjkljivo dokumentirane, ne seznanjajo nas z natančnimi podatki nastanka, še manj vemo o avtorju in o okoliščinah nastanka, pogosto je zelo težko razbrati celo to, kdo so ljudje na fotografiji. Zato je, tako kot sicer, *kritika virov* še kako pomembna! Tobiassenova (1990: 85) razmišlja tudi o tem, ali so posamezne fotografije sploh reprezentativne, do kakšne mere so vnaprej pripravljene, ali se ljudje obnašajo tako, kakor bi se, če ne bi bil navzoč fotograf, ali le pozirajo, zakaj je fotograf fotografiral prav to...

Za primer navajam interpretaciji vsebine dveh fotografij, nastalih v ateljejih dveh mariborskih poklicnih fotografov v



*Spomin na obisk v Mariboru, posnet v ateljeju Eli v Mariboru.*

*Foto: Elja Verško.*



tridesetih letih tega stoletja. Prva portretna fotografija je nastala v ateljeju znane mariborske poklicne fotografkinje, zato sklepam, da gre za Mariborčane, meščane - mater in verjetno njena otroka. Zanimive so dečkove hlače; zdi se, da gre za irhaste hlače, vzorec, izrisan na naramnicah, kaže na avstrijski vpliv. Lahko bi analizirala še frizure in oblačila obeh žensk in razmišljala o oblačilnem videzu Mariborčanov v tridesetih letih. A pogovor z informatorjem je pokazal, da bi s takim razmišljanjem stvar zelo poenostavila in zagrešila veliko napako. Ljudje na posnetku niso Mariborčani, še manj meščani. Fotografija je nastala leta 1936, ko sta mati in hči v spremstvu malega nečaka prišli na obisk z dežele (s Kozjanskega) v Maribor k sorodnikom. Obleženi so v svoja najboljša oblačila. Deček na fotografiji se je rodil na Dunaju in njegov oblačilni videz je najbrž povezan s tem. Torej ne gre za reprezentativno fotografijo, če nas zanima oblačilni videz Mariborčanov v tem času, čeprav se je sprva zdelo tako!

Tudi druga fotografija je nastala v ateljeju. Ponovno bi me lahko zanimala obleka portretiranke ali njena frizura, lahko bi se poglobila v način ličenja. Lahko bi usmerila pozornost na njeno samozavestno držo in zasanjan pogled ter ju v okviru raziskave načina fotografiranja v ateljeju imela spet za reprezentativni. A izkazalo se je, da je bil fotograf, ki je fotografijo posnel, ne samo ateljejski, ampak tudi zavzet gledališki fotograf, in da so se igralci in igralki prihajali pogosto fotografirati v njegov atelje, ki ni bil daleč od gledališča. V tej luči je lahko



Portret iz ateljeja Japelj.

Foto: Mirko Japelj.

obleka gledališki kostum, ličenje delo gledaliških mojstrov, frizura tudi, samozavest in zasanjan pogled portretiranke pa je v primeru, da gre za igralko, mogoče interpretirati drugače, ne le kot tipično pozo, v katero so fotografi postavili svoje portretirance!

Ob uporabi fotografij kot spremljevalk zapisanih rezultatov raziskave moramo biti pozorni tako na pravila *avtorskega prava*, ki nas zavezujejo k temu, da navajamo avtorje in lastnike fotografij, kadar jih le poznamo, kot na to, da se držimo *etičnih načel* svoje stroke (ki jim, na srečo, prav v tem času tudi na Slovenskem dajemo pisno obliko!). Vsekakor moramo upoštevati željo informatorja, da ostane anonimen ali da ostane njegova fotografija neobjavljena, če je tako željo izrazil. Zgodilo se mi je, da mi je informatorka na terenu pokazala svojo poročno fotografijo, dovolila mi je, da jo reproduciram in jo uporabim v diplomski nalogi, posebej pa je izrazila zahtevo, da fotografije ne objavim v primeru, da bo besedilo izšlo v obliki knjige ali članka. Zaradi upoštevanja njene želje njene poročne fotografije v tem članku ne boste videli. Prav tako ni etično ponazoriti razlage družinskih razmerij s fotografijo obravnavane družine, če bi ta lahko tem ljudem kakorkoli škodovala. Po Našku Križnarju povzemam še eno od točk *Principov profesionalne odgovornosti*, ki jih je sprejel *Svet Ameriške antropološke zveze* leta 1971:

"Informatorji imajo pravico ostati anonimni. To pravico je treba spoštovati, če smo jo izrecno obljubili, pa tudi, če se ni omenjala nasprotna možnost. Ta strogość se nanaša na zbiranje podatkov s pomočjo kamer, magnetofonov in drugih tehničnih sredstev, pa tudi na druge načine zbiranja podatkov v neposrednih intervjujih ali z opazovanjem. Tisti, ki jih preučujemo, naj bi razumeli zmogljivost naših naprav; imeli naj bi izbiro, da jih zavrnejo, če želijo; in če jih sprejmejo, mora biti rezultat v skladu z informatorjevo pravico do blaginje, dostojanstva in zasebnosti."<sup>1</sup>

S tem zapisom o profesionalni etiki sem neopazno preskočila od etnologa - iskalca fotografij na terenu in njihovega interpreta na etnologa - fotografa. Etnolog za objektom se na eni strani uklanja stroki, na drugi mediju. Prvi kriterij pričevalnosti je fotografski, drugi estetski (Bogataj in Križnar 1978: 3).

Predpostavljamo lahko, da etnolog tako dobro pozna svojo stroko, da bo prav on tisti, ki bo najbolj relevantno obvladal vse faze fotografiranja - izbor motiva, fotografiranje in interpretacijo posnetega. Toda zaradi uporabe tehničnega pripomočka - fotografske kamere - mora vsaj do neke mere poznati tudi tega in predvidevati učinke različnih načinov fotografiranja. Če bo fotografijo uporabil le za dokumentiranje dogajanja na terenu, je to pravzaprav še najmanj pomembno, je pa dobro, če so fotografije, ki se pojavijo ob besedilu in na razstavi, na dovolj visoki ravni tudi z estetskega vidika. Zaželena je dovolj dobra ostrina, primerna globinska ostrina, pravilna osvetljenost (pa morda še kaj).

Prešibko fotografsko znanje je eden od razlogov, da si etnologi večkrat želijo, da bi fotografije na terenu namesto njih posnel izkušen fotograf. Drugi razlog za tako željo je ta, da fotografiranje lahko dejansko zmoti tok pogovora in ga prekine, kar se ne bi zgodilo, če bi fotografirala druga oseba. Taka rešitev ima lahko torej svoje dobre in slabe strani. Če je fotograf, ki spremlja etnologa na terenu, eden tistih, ki ga zanima le fotografija kot umetnost, bo rezultat sodelovanja

4 American Anthropological Association. *Professional Ethic*. Washington 1973. Povzeto po Križnar 1991: 148.



dvojno videnje istega pojava - etnološko in fotografsko-umetniško. To ni nujno slabo, če je to namen že od samega začetka in če je raziskovanje tako zastavljeno (glej Marjan Bažato in Janez Bogataj, *Človek z masko*). V primeru, da se etnolog odloči za spremljevalca na terenu, ki naj bi fotografiral, medtem ko se bo sam posvečal zgolj pogovoru z informatorji in opazovanju, želi pa, da bi bilo njuno videnje problema na isti valovni dolžini, je najboljša rešitev skupna pot dveh etnologov, ki oba poznata predmet in namen raziskovanja, eden od njiju pa je ob tem še dober fotograf.

Komur pa je zanimivo fotografiranje kot pojav, se lahko loti etnološkega raziskovanja pojava samega. Mogoče ga je časovno in prostorsko omejiti. V tem kontekstu so zanimivi fotografi kot nosilci, njihov način življenja, njihovo delo, različni pogledi na njihov poklic oziroma dejavnost, načini fotografiranja, naslanjanje na tokove v umetnosti, prezentacija izdelkov, pomen fotografiranja za tiste, ki se postavijo pred kamero, priložnosti, ko to storijo, spomini na fotografiranje, odnos do starih fotografij in njihovo hranjenje, družinski albumi, fotografije in fotografski pripomočki kot kulturna dediščina. S fotografiranjem nasploh smo se etnologi do sedaj ukvarjali manj kot umetnostni zgodovinarji, katerih zorni kot je vsekakor drugačen. Nekaj je tudi raziskav zgodovine fotografije na Slovenskem, ki pa so tudi nastajale brez sodelovanja etnologov, čeprav so nekatera obdobja v tem razvoju prav zaznamovana z iskanji "pristnih narodnih motivov", ki bi nas lahko še kako zanimala, zato predlagam, da ta zapis izzveni kot priporočilo za lotovanje etnološko-fotografskih vsebin.

## LITERATURA IN VIRI

- BOGATAJ, Janez in Naško KRIŽNAR 1978: Človek skozi objektiv etnologa. Katalog razstave. Posavski muzej Brežice. Brežice.
- COLLIER, John Jr. 1975: Photography and Visual Anthro-

pology. Principles of Visual Anthropology. Paris.

- DEVEREAUX, Leslie in Roger HILLMAN (ur.) 1995: Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. Berkeley, Los Angeles, London.
- FOND Mestne občine Maribor 1919-1941. Pokrajinski arhiv Maribor, posamezni spisi.
- FOTOAMATER: mesečnik za foto in kino umetnost. Št. 1-4. Ljubljana 1932-1935.
- FREUND, Gisele 1981: Fotografija i društvo. Zagreb.
- GERNSHEIM, Helmut 1973: Fotografija. Beograd.
- HEDERIH, Jerneja 1992: Fotografiranje v Mariboru med obema vojnama. Tipk., diplomska naloga na OEIKA FF.
- JOVANOVIĆ, Jovan 1992: Predavanja v sklopu Filmskega in video seminarja v organizaciji Zveze kulturnih organizacij Slovenije v Ljubljani, 1992.
- KRIŽNAR, Naško 1991: Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji. Traditiones 20/1991. Ljubljana.
- KRIŽNAR Naško 1995: Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji. Tipk., doktorska disertacija na OEIKA FF.
- PENGAL, Lujo 1934: Portret v fotografiji. Fotoamater 1/1934.
- SONTAG, Susan 1982: Eseji o fotografiji. Beograd.
- SUHADOLNIK, Jože 1993: Fotografija kot zgodovinski vir: način urejanja in strokovna obdelava. Informacije ZPMS 3/1993.
- TOBIASSEN, Anna Helene 1990: Private photographic collections as an ethnological source. Ethnologia Europaea 20/1.
- VODOPIJA, Milivoj 1976: Obiteljski album. Glasnik SED 16/2.
- ZORIĆ, Snježana 1986: Vizuelni mediji u antropologiji. Kulture istoka 7/1986, januar-mart.