

Лидија Стојановиќ

lidijast@ukim.edu.mk

Визуелен фолклор: однос меѓу усното и визуелно сеќавање

ABSTRACT. Стојановиќ Лидија, *Визуелен фолклор: однос меѓу усното и визуелно сеќавање* (Visual folklore: relation between oral and visual memory). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2. Poznań 2012. Adam Mickiewicz University Press, pp. 279–312. ISBN 978-83-232-2409-9. ISSN 2084-3011.

The aim of this article is to present how oral biography and photo-interviews are intertwined. In this sense, it is very important to illustrate the various methods of photo fieldwork, and also to highlight theoretical concepts (such as those of Panofsky, Collier and Barthes) in order to discover photo-analysis, the relation between oral and visual memory, and the phenomenological play between stadium and punctum. These principles are very important and useful in contemporary folklore studies.

Keywords: photography, visual folklore, narrative/fotointerview, studium, punctum, participant photoobservation

*Пред некој ден гледав една фотографија на која
имав 14 години. Со ужас сфатив дека од тогаш
поминаа 50 години. И не знаев кого повеќе да
жалам: себеси или детето?!*

Блаже Конески

Крај на фотографијата ... накусо: на крајот од 20-тиот век Ролф Захсе ја постави својата дијагноза, укажувајќи дека интернетот ќе го назначи крајот на класичната фотографија. Новиот медиум ја презеде најважната задача од класичната фотографија: стана општествено релевантен. Дигиталниот *imaging* го преобрна на полно фотографскиот поглед. Светот нема повеќе да ни се предочува од фиоките и од долапите, туку тој ќе биде одгледан и преработуван на екраните. Од еден класичен медиум на информација, фотографијата стана еден вид

уметност. Оттаму нема веќе враќање назад¹. Од оваа гледна точка се поставуваат две исклучително значајни прашања за фолклористиката: 1. Што се случува со класичната фотографија од нејзините почетоци до денес? и 2. Дали е сочуван референцијалниот карактер на фотографијата, во случајот кога компјутерот не се користи како фотоработилница, туку служи исклучиво за симулирање на фотографските слики², претставувајќи една визуелна раскажувачка надразба?

Увод

Овој прилог посветен на едниот дел од визуелниот фолклор (фотографијата) ќе се обиде да ги посочи главните карактеристики на овој медиум, од првите јавувања сè до современите фоточкрапања и толкувања на фотосите, кои се јавуваат на нашите компјутерски екрани, исполнувајќи со тоа еден сегмент од современата секојдневна култура. Со самото тоа, фотосот го добива истото право и легитимност за истражување, онака како што тоа порано го правела традиционално востановените фолклорни жанрови. Задачата на фолклорното фотоистражување треба да претставува анализа и интерпретирање на растечката позиција на визуелниот медиум, како во неговата историска, така и во неговата актуелна функција. Во тоа се состои големиот прилог кон визуелната историја. Имено, во самите свои почетоци, фотографијата ја имаше исклучиво документациската функција од сферата на материјалната народна култура, прераснувајќи во медиум што помага да се дефинира хабитусот и стилот на живеење. Токму во тоа се состои главниот пресврт, кој се појави во шеесеттите години од 20 век: од илустративната и документациска функција, фотосот почна да се истражува како предмет, актуализирајќи ја со тоа, пред сè, неговата употребна вредност.

Јас би се задржала на двете, според мене, најзначајни функции на фотографијата: нејзината употребна вредност (пред сè како предмет)

¹ R. Sachsse, *Das Ende der Photographie*, „Telepolis“ год. 4, бр. 7, 1996, <<http://www.heise.de/tp/sa/3025/findex.htm>> [превземено на 5.04.2005].

² C. Brink, *Bilder einer Ausstellung. Einige Fragen zu Fotografien im Museum*, „Zeitschrift für Volkskunde“ год. 93, бр. II, 1997, стр. 217.

и фотоприкаска³. Во оваа смисла би се навратила на Вим Вендерс, според кого:

фотографирањето претставува еден чин во времето, со што нешто од тоа време бива искорнато, преминувајќи во еден друг вид траење. Па, онака како што ние, во моментот на фотографирањето, сакаме да исчезнеме од овој свет и длабоко да навлеземе во предметите, така 'во моментот наречен сега' искокнуваат светот и предметите од фотографијата и навлегуваат внатре во секој набљудувач, продолжувајќи понатаму да дејствуваат. Таму настануваат прикаските, во очите на набљудувачот⁴.

Без оглед дали како истражувачи и набљудувачи сами ја формираме прикаската, или пак ја добиваме од нашите информатори, би сакала да укажам на важните моменти, кои се пресудни за ваквиот тип истражување: фотоанализата (Панофски), односот меѓу наративното и визуелно помнење (Колиер), еластичноста на сеќавачкиот потенцијал, која се јавува како одговор на нејзината различна употребна вредност и сликовнофеноменолошката игра меѓу студиумот и пункумот (Барт).

Главни импулси за изучување на визуелниот фолклор

Главните импулси за научниот приод кон искористувањето и анализата на фотографијата доаѓаат од Америка и од Франција. Фотографот и антропологот Џон Колиер (1957)⁵, беше првиот што го постави прашањето: Кои други функции може да ги има фотографијата, покрај илустративната и како може да се користи фотографијата непосредно како извор за проучување и истражување? Оснивачот на визуелната антропологија, притоа одбра една комбинација составе-

³ Cf. Л. Стојановиќ-Лафазановска, *Аспекти на фолклорот: кон историјата и перспективите на една научна дисциплина*, во: *Предавања на XXXVII Меѓународен семинар за македонски научна јазик, литература и култура*, Скопје 2005, стр. 145–161.

⁴ W. Wenders, *To shoot Pictures...* „Photo Technik International. 40 Jahre professionelle Fotografie“ бр. 6, год. 1994, стр. 8.

⁵ J. Collier, *Photography in Anthropology: A Report on two Experiments*, „American Anthropologist“ 1957, стр. 843–859.

на од наративен прашалник и фотоинтервју, која во подоцнежните истражувања, особено од 90-тите год. од 20-тиот век се покажа како многу корисна во биографски насочените истражувања. Користејќи го овој свој експеримент, во својата студија посветена на емиграцијата, тој сакаше да увиди каков е односот меѓу усното и визуелното помнење⁶, со што *де факто* и започна една нова насока во истражувањето на раскажувањето. Добиената фотоприкаска од страна на информаторите, иако многу години по него, ги отфрли стравот и колебањето, кои важеа за фотографијата. Имено, дека таа служи исклучиво и само како документација на веќе постоечките усни и пишани извори, што воедно претставуваше крај, а никако почеток на истражувачкиот процес.

Во средината на шеесеттите години се јавува и проектот предводен од Пјер Бурдје, кој заедно со своите соработници ги истражуваа „социјалните начини на употребата“ на фотографијата⁷. Вреди да се напомене и фактот дека и во приватниот живот, Бурдје се интересираше и се занимаваше со начините на фотографирањето, со фотоалбумите, а пред сè, со фоторецепцијата. Во прилог на ова одат и значајните фотографии во *Distinction* (1979), каде што овој визуелен медиум сепак ја има само својата илустративна функција. Дефинирајќи го хабитусот преку стилот на живеење, всушност фотосите служат како илустрација за хомологијата воспоставена меѓу физичкиот и социјалниот простор⁸. Интересно е да се наведе фактот дека во овој период (70-тите год. од 20-тиот век), фотографијата во тогашната концепција на етнолошките и на фолклористичките истражувања⁹ сè уште се користи како илустративен материјал, не обрнувајќи внимание на нејзината употребна вредност во секојдневниот живот, во рамките на одредена група. Ваквиот приод претставуваше привилегија само на еден мал процент од социолошките истражувања.

⁶ Всушност, тој ги поделил испитаниците во две групи, така што на првата и бел поставувам (за во тоа време) класичниот вербален, а на втората еден фотопрашалник.

⁷ P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel, J.-C. Chamboredon, *Un art moyen*, Paris 1965.

⁸ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.

⁹ Во овој контекст, пред сè, мислам на водечките школи: финската, американската, германската, па и југословенската.

Нешто подоцна, унгарскиот етнолог Ерно Кунт го постави прашањето околу фотографската практика како метод, кој заслужува да биде етаблиран токму во етнолошките истражувања¹⁰. Според овој научник, теренските истражувања би требало да бидат сконцентрирани, пред сè, на „визуелното помнење“. Во случајот се јавува една инверзија на дотогашната фотопрактика. Според него, основата на етнолошкото истражување треба да ја сочинува фотографирањето, а исклучиво како дополнување на вистинското теренско истражување се јавуваат додатни интервјуа, кои служат како идентификација на контекстот. Само на тој начин може да се изврши распространувањето и идентификацијата на „визуелното помнење“¹¹.

Во истиот тој период се појавија Балхаус (1986)¹² и Паул Хугер (1991)¹³, кои, со потполно право, ја издигнуваат фотографијата на едно етнолошко ниво на истражување. Под фотографија почнува да се подразбира едно искуствено чувство, давајќи со тоа можност да се одреди улогата и функцијата, којашто овој визуелен медиум ја има во нашето секојдневие. Значи, првенствено нејзината функција (а не исклучиво и само како метод на фолклористичките и на етнолошките истражувања) ја отвора можноста да се вршат и истражувања од историјата на народната култура. Од тоа може да се види каква била нејзината улога и какво било нејзиното значење во првата половина од 20-тиот век (каде што се јавува исклучиво како привилегија на одредени граѓански слоеви и каде што таа го симболизира социјалниот статус); каква е нејзината распространетост и нејзиното значење во втората половина од 20-тиот век во рамките на семејството, на врсничките групи, на разните здруженија, друштвенца и сè до најно-

¹⁰ Станува збор за неговите два труда од областа на визуелната антропологија, во кои со помош на фотографијата ја истражува унгарската селска култура. Cf. E. Kunt, *Lichtbilder und Bauern. Ein Beitrag zur visuellen Anthropologie*, „Zeitschrift für Volkskunde“ год. 80, бр. 2, 1984, стр. 216–228; idem, *Fotografie und Kulturforschung*, „Fotogeschichte“ год. 6, бр. 21, 1986, стр. 13–20.

¹¹ Ibidem, стр. 18.

¹² E. Ballhaus, *Abschied vom alten Dorf. Eine Dorfentwicklung von 1900 bis heute im Spiegel der Fotografie und in den Aussagen der Bewohner*, Berlin 1986.

¹³ P. Hugger, *Die Bedeutung der Photographie als Dokument des privaten Erinnerns*, во: *Erinnern und Vergessen*, ур. B. Bönnisch-Brednich, R.W. Brednich, H. Gerndt, Göttingen 1991, стр. 235–242.

вата нејзина функција за користење во пропагандни цели и сл. Исто толку валидно се јавува и испитувањето на приватна и на јавна фотографија (фотографиите што ги исполнуваат страниците на: списанијата, весниците, рекламните паноа и сл., со што се отвараат многу актуелни теми за дискусија). Накусо, анализите можат да бидат насочени кон севкупната улога што ја имаат фотографиите во нечие секојдневие.

Може да се изведе заклучокот дека во своите почетоци, чинот на фотографирањето претставувал еден исклучително важен и свечен настан, а фотографијата, како раритетна вредност (најчесто свадбениот фотос или пак групната семејна фотографија) претставувала сиден украс. Во овој период фотографијата зрачи со една сериозност и величественост. Со неверојатниот развој на оваа технолошка иновација, почнуваат да се јавуваат семејните фотоалбуми (60-тите/70-тите год. од 20-тиот век), кои се најпрво животноисториски класифицирани, тематизирајќи ги со тоа, во вистинска смисла на зборот на А. Ван Генеп, главните фази од животниот циклус. Понекогаш, тие ни го доловуваат вистинскиот иницијациски церемонијал: новороденче, крштивка, прв училишен ден, матура, свадба и сл. Со понатамошниот развој на оваа технологија, фотографирањето станува дел од секојдневното живеење. Најпрвин почнува да се јавува насмевката на лицата, и исто така се забележуваат пози, кои во претходниот период беа незамисливи, па дури и непристојни. Полека почнува да се губи оној респективен и величествен однос кон фотографијата (т.е. фотографираното), кој важеше во претходниот период. Постепено, срамежливо, почнува да се отсликува приватната сфера од човековиот живот: се јавува човек во пижами, се сликаат домашните миленичиња и сл. Албумите веќе не се онака стереотипно формирани, како што беше случајот во претходниот период. Почнува да се слика сè и сè што. Се формираат тематски фотоалбуми. Фотосите стануваат јас-фокусирани, изненадувачки, понекогаш банални или презаситувачки. Повеќе не се јавува онаа заедничка групна семејна фотографија стереотипно поставувајќи ги сите членови од семејството во еден кадар, туку се јавуваат предели и ситуации, кои отсликуваат една нова современост: децата се јавуваат во градинките, во училиштата, со своите пријатели и сл. Со други зборови, се јавува едно избобилство од

слики, кое понекогаш го разнебитува сеќавањето. Интересно е да се укаже на фактот дека уникатната фотографија многу подобро го обликува сеќавањето и нарацијата одошто неколкукратно испуканите пози што опишуваат една иста ситуација.

Несомнено дека сеќавачкиот потенцијал се менува во зависност од тоа дали станува збор за свадбениот фотос, како носител на сеќавањето на една таква засведочена случка претставувајќи дел од домашниот декор, дали станува збор за фотосот во излогот на некое фотостудио, дали е во прашање едно транспортирачко сеќавање кога фотосот го носиме во паричникот или пак е зафрлен во домашните фиоки, или дури кога ќе се најде искинат на парчиња и фрлен во губре, или кога несебично се чува посмртницата од страна на преживеаниот сопружник.

Форми на фотоистражувањето: преод од реализмот кон контекстуализацијата, или од поглед кон приказна

Би требало да се наведат некои моменти, кои се појавија како пресудни при научното занимавање со фотографијата. Долги години, како што наведува Улрих Хегеле, фотографијата беше согледувана и третирана од аспект на реализмот¹⁴, што повлече зад себе една тенденција кон некритичниот и ненаучен допир со визуелниот извор. Со право укажа Ерно Кунт дека постои страв и несигурност во фолкористичко-културолошките истражувања, кога е во прашање набљудувањето на фотографијата. Во извесна смисла и овој автор се вбројува меѓу првите кој токму во оваа наука изврши субверзија на „фотографскиот поглед“. Дотогаш, во склад со класичната методологија, еден добар научен труд ја наоѓаше својата најголема поддршка и автентичност во писмените и во усните извори, при што фотосите служеа исклучиво како илустрација за писменото востановување на фактите или на феномените. Сосем логично, во својата наводна ства-

¹⁴ Станува збор за пристапи во кои фотографијата се користеше исклучиво како документарен и илустративен материјал.

рносна сигурност, фотографиите не можеа да предизвикаат потреба кај истражувачите за никакво понатамошно објаснување и толкување, што според Кунт претставува еден сериозен научен дефицит. Според него, фотографиите се исто толку релевантни за културолошките истражувања, затоа што тие не се ниту комуникациско-теоретски, ниту пак семиотички, толку децидни и јасни, колку што на прв поглед можат да изгледаат¹⁵. Ернст Кунт, спаѓа во редот на пионерите, кој се залага за востановување на фотографијата како изворен жанр што треба и заслужува да биде искористен како еден исклучителен *исказно-моќен* и *културно-историски* документ¹⁶. Нормално, како приоритетна се укажува неопходноста од внимателниот изворнокритички однос и допир со неа, што не претставува ништо друго освен воспоставување правилен сооднос меѓу близината и дистанцата, во процесот на исчитувањето на фотографијата.

Потребата од критичкиот осврт ја согледа и еден друг научник, проблематизирајќи го „верувањето во реалноста“. Имено, Хугер смета дека една неоспорна интерпретација на фотографијата како носител на една реалност претставува едно исклучително наивно гледиште. Тука би можеле да се придодат и фотографиите од нашето секојдневие, кои претставуваат една обична инсинуација. На овој начин, во осумдесеттите години од 20-тиот век се јавува клима за едно критичко набљудување на дотогаш валидниот и доминирачки реализам, кој изронуваше од фотографиите. Всушност, ова претставува само уште еден придонес кон општиот пресврт, кој го дефинираше преодот од традиционалниот фолклор (во една романтичарска смисла на зборот), во истражување на современата народна култура, при што главниот акцент се става на иновациите, модернизацијата, субјективитетот и индивидуалноста – како основни параметри кои дефинираат едно современо секојдневие.

Поновото соочување со улогата на фотографијата во фолклорот ни дава едно пледоаје за проширување на традиционалниот канон (кој ги опфаќаше следните традиционални теми: фотографирање на обичаи, ритуали, празници, поклади /игри под маски/, или пак објективизации на предмети од традиционалната народна култура како што

¹⁵ E. Kunt, *Lichtbilder und Bauern...*, стр. 228.

¹⁶ *Ibidem*.

се: носијата; покуќнината; селските алатки; направи, како и народната уметност), со новите теми, категории и феномени, кои ја дефинираат современата масовна, т.е. популарна култура. На овој начин, како што го навести тоа и Улрих Хегеле, и овој „визуелен медиум спаѓа во редот на оние средства, со чија помош се отсликуваат променетите истражувачки интереси во рамките на една научна дисциплина”¹⁷. Нијансираниот преод од традиционалните сликовни мотиви, кои ја дефинираа селската народна култура кон испитување на современите градски параметри на популарното се дадени во неговиот труд: *Visuelle Tradierung des Popularen* (стр. 162–175, особено стр. 175), а начините на модернизацијата на животот се дадени во трудовите на Јута Бухнер-Фухс, *Die Fotobefragung – eine kulturwissenschaftliche Interviewmethode?* (1997) и *Technik und Erinnerung* (1997)¹⁸. Овде би го навела истражувањето на Вања Димитриевски (1999), посветено на електронската денс-музика како забава, идеологија и комуникација во скопската клубска сцена, каде што во форма на фотоилустрации е прикажан еден аспект од современата популарна култура во Скопје¹⁹.

Оттука произлегува дека целта на фолклористичките фотоистражувања би требало да претставува едно филигранско расцепкување на најситните, нијансирани детали, кои се прикажани на сликата како невидливи, скриени податоци²⁰, и уште еднаш се поставува прашањето околу пристапот, имено, дали треба да не интересира само содржинскиот аспект или пак фотографијата како предмет?²¹ Еберхарт,

¹⁷ U. Hägele, *Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde*, во: *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*, ур. S. Götsch, A. Lehmann, R. Verlag, Berlin 2001, стр. 288.

¹⁸ J. Buchner-Fuhs, *Die Fotobefragung – eine kulturwissenschaftliche Interviewmethode*, „Zeitschrift für Volkskunde” бр. II, 1997, стр. 189–216; *Technik und Erinnerung. Zur symbolischen Bedeutung von Technik in lebensgeschichtlichen Erinnerungsschilderungen*, во: *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*, ур. R.W. Brednich, H. Schmitt, Münster 1997, стр. 195–206.

¹⁹ В. Димитриевски, „Електронската ‘денс’ музика како забава, идеологија и комуникација во скопската клубска сцена – Скопје клубинг”, дипломска работа одбранета на Катедрата за етнологија при ПМФ, Скопје.

²⁰ U. Hägele, *Visual Folklore...*, стр. 285.

²¹ H. Eberhart, *Zwischen Realität und Romantik. Die Viktor-Geramb-Fotosammlung am Institut für Volkskunde in Graz*, „Zeitschrift für Volkskunde” I, 1985, стр. 1–21.

исто така, укажа на фактот дека значењето на самата фотографија речиси и да не беше застапено во рамките на фолклористичките и културолошки истражувања, во смисла на „нејзината различна употреба во рамките на одредени групи” – идеја за која се залагаше Бурдје. Овде би го навела мислењето на Клара Галини, која укажа дека значењето на фотоалбумите, кои претставуваат еден комуникативен чин во рамките на семејството, формалното уредување и обликување на фотоалбумите, нивната вредност како и функција едвај да биле предмет на некое истражување²². Истиот недостаток го предочи и Паул Хугер, кој во 1991 год. даде основни упатства за истражување на фотоалбумите²³.

Задржувајќи се на содржинскиот аспект, би морале да се навратиме на Ервин Панофски и Ролан Барт, кои извршија пресудно влијание во фотоанализата.

Ервин Панофски²⁴ го откри следниот иконолошки модел, кој се однесува на сликовната анализа: опишување, иконографско набљудување, интерпретација и анализа. Сепак, според Панофски останува маргинализиран моментот што се однесува на индивидуалната навика на гледањето, која влегува во вредносната мерка на фоторецепцијата, како и при самиот процес на излучување, собирање на материјалите²⁵. Надополнувањето го добиваме во клучниот Бартов концепт за студиумот и за пунктумот. Неговиот сликовнофеноменолошки пристап го расцепува суштинското прашање според кодовите во фотографијата на известувањата, на ниво на конотацијата и денотацијата. Независно од иконографскиот квалитет на сликата, Барт го предлага својот модел, кој би се однесувал на сите фотографии и кој се содржи во едно емфатичко менување на „стварноста”, притоа не поколебувајќи ја²⁶. Бартовиот концепт се фокусира на студиумот – виден како култура на

²² C. Gallini, *Cérémonies en images. Albums et cassettes de mariages en Italie*, 1988; цитирано според: P. Hugger, *Die Bedeutung der Photographie...*, стр. 235.

²³ Ibidem, стр. 235–242.

²⁴ E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst*, „Logos” XXI, 1932, стр. 103–109. Citirano според: U. Hägele, *Visual Folklore...*, стр. 291.

²⁵ Ibidem, стр. 290.

²⁶ R. Bart, *Svetla komora. Zapis o fotografiji*, „Delo” бр. 10, 1981, стр. 180–192, 186.

гледање, која е секогаш кодирана, и пунктумот (детал), како поединечна, индивидуална црта, која не оддава и која не мора секогаш да биде кодирана. На овој начин ни се предочува обележјето на еден значенски остаток, кој се покажува, а не го гледаме, и што *де факто* лежи од онаа страна на потенцијалот на самата фотографија. Кога станува збор за „предочување на минатото”, според Барт, фотографијата го презема секогаш она „сведочење”, кое не се добива според насликаните лица, објекти и сл. „во дадениот миг”, туку секогаш сведочењето (т.е. значењето) на фотографијата се добива според пресудниот фактор наречен „време”. Ова, повторно може да има пресудно значење, кога една фотографија ни буди одредени историски асоцијации²⁷.

Претстоечките два модели на фотоанализа изготвени од Панофски и Барт, ги издвојуваат следните две претпоставки, кои слободно можат да важат за премиси: 1. Фотографијата како фолклористички /етнолошки извор се јавува со потполно истата важност и значење како и останатите сликовни медиуми; 2. Реалноста, која ни се предочува од самата репродукција, би требало да биде осознаена и дешифрирана, секогаш во корист на една квалитативна и дискурзивна стратегија во процесот на сликовното зачувување и сликовната интерпретација, и нормално, секогаш во зависност од спознајните интереси²⁸.

Дескрипција

Забележувачки контекст

(Информации што произлегуваат од самата фотографија)

- тема, содржина;
- сликовен опис;
- иконичен, директно од сликата произлезен извештај (кодиран: симболи, алегории; не кодиран: сликовен жанр);
- конотација.

Анализа

Визуелен контекст

(Информации што се неопходни за понатамошните истражувања)

²⁷ U. Hägele, *Visual Folklore...*, стр. 290.

²⁸ *Ibidem*.

- општествено/политички констелации:
автор; фотограф; потекло на сликата;
- интенција на фотографијата;
- легенда и записи (т.е. податоци што стојат на самата фотографија како задолжителен додаток)²⁹;
- изворна критика, искористување и рецепција.

Конекција

Иконологиски контекст

(Информации добиени од други сликовни (фото) извори):

- споредба;
- значење што е добиено внатре, во рамките на еден вид;
- повикување на сликовната историја;
- историски контекст;
- интерпретација.

По изложениот модел на Панофски, кој го вовеле контекстуализирањето како главен носечки сегмент во современите истражувања, подетално би се задржала на Бартовиот сооднос воспоставен меѓу студиумот и пунктумот. Студиумот, како еден вид воспитување (знаење и умешност), кое ми дозволува да го пронајдам операторот, да ги доживеам намерите, кои го вдахнуваат операторот и на извесен начин да ги предложивеам според мојата волја на спектаторот³⁰, и пунктумот, како детаљ, кој прободува и повлекува. Самото негово присуство го менува читањето и така тој станува нов фотос, обележен со една повисока вредност. Тој детаљ е оној пунктум, она што прободува. Понекогаш една цела каузалност го објаснува присуството на детаљот³¹, на пр. описи на случките околу самиот чин на фотографирањето, или пак цели нови серијали приказни произлезени од детаљот, кои ни доловуваат цели секвенции од нечија животна траекторија. Пунктумот, согледан како поединечна црта, едноставно ја дава

²⁹ Интересно е да се земат предвид записите на самите фотоси, кои се многу симпатичен симбол на едно време. На пр. во седумдесеттите години од 20 век почнуваат да се додаваат одредени шеговити или допадливи записи, кои главно ги прошапуваат семејните албуми или пак фотосите што служат за подарок.

³⁰ R. Bart, *op. cit.*, стр. 180.

³¹ *Ibidem*, стр. 186.

можноста за откривање на личноста; сосем разбирливо – пунктумот значи, на извесен начин, оддавање³².

На пример, за време на моите теренски истражувања вршени во Германија во 2003 год., посветени на македонската емиграција, за време на фотоинтервјуата ја доживеав интересната меѓуигра меѓу близината и дистанцата, токму на споменатата релација меѓу студиумот и пунктумот. Мислам на двата вида фотографии од семејните фотоалбуми: оние што претставуваат реминисценција на домашната, на македонска култура и оние што ги втемелуваат германските навики, кои не се ништо друго освен слики на една туѓа култура³³. Токму во растојанието меѓу близината и дистанцата, во првите се јавува симбол на носталгичност и природност, при што како задолжителен се јавува напорот за оддалечување, што го нема во вториве, кои се веќе, сами по себе дефинирани со една културна поларизација³⁴. Првите ги карактеризира еден вроден, сопствен поглед кога станува збор за објективациите и луѓето³⁵. Оттука произлегува дека култур-

³² Овде повторно мислам на дефинирање на иднидивидуалниот и на колективниот хабитус со помош на фотоинтервјуата.

³³ Теренски истражувања вршени во Хамбург, Германија, во 2003 год.: Сп. АИФ, м.л. 4020, 4021.

³⁴ Особено предизвикливи, но не и така едноставни за спроведување на задолжителната постапка во научната работа – воспоставување однос меѓу близината и дистанцата, претставуваа фотосите, кои иконологиски и содржински го претставуваат гостопримството. Станува збор за македонската срдечност и изобилство на трпезата наспрема германската дистанцираност и прецизност, која од нашите, но и од мене лично, беше дефинирана како скржавост. Сепак, мислам дека македонската срдечност, несебичност и непосредност влече корени од ориенталната култура, додека германската дистанцираност и прецизност ја дефинирав како еден преод од механичката кон органската солидарност, која неретко во научните дискусии од Диркем, па сè до најновите анализи беше протолкувана како себичност (т.н. морален егоизам), што ја наложува животот во градот. Класичната формулација на Диркем (1893) ги спротивставува механичката и органската солидарност. Според него, селскиот живот претставува единство на вредности и на визии, луѓето живеат во една колективна свест и механичка солидарност, што не е карактеристика за градот, каде густината на населеноста бара специјализирани активности што го менува единството, создадено од заедничко искуство и на негово место гради функционална независност меѓу луѓето зафатени со специјализирани дејности. Нормално, како што укажа Диркем, менталитетот е тој што најбавно се менува и за кој е потребно т.н. долготраење.

³⁵ Cf. U. Hägele, *Visuelle Tradierung des Popularen*, „Zeitschrift für Volkskunde“ II, 1997, стр. 182.

ната близина, која ја карактеризира домашната фотографија, како што веќе споменав, неоспорно бара една визуелна дистанца на објектот, што не е специфично при набљудувањето на фотографиите од една туѓа култура. На оваа релација се движи растојанието меѓу близината и дистанцата кога ги читаме фотосите од сопствената наспроти оние од некоја туѓа култура.

Она што може да се именува, не може да прободете. Не може да биде пунктум. Невозможноста да се именува е извонреден симптом на еден немир, на возбуда. Станува збор за Бартовиот „впечаток што е, во исто време, жесток и притаен, молња која трепери“³⁶.

И последниот, но можеби најважниот момент што се однесува на пунктумот: без оглед на тоа дали бил омеѓен или не, тој секогаш претставува додаток. Тоа е она што му се придодава на фотосот, а кое е сепак тука³⁷. Пунктумот го создава слепиот простор на тој начин што останатиот дел веќе не е во мигот на фотосот. Поинаку кажано, пунктумот е вид на еден префинет надворешен простор, со што се реализира желбата да се согледа она нешто што е надвор од опсегот на видливото³⁸ (спореди прилог бр. 1 и бр. 4).

Овде би го навела едниот од четирите ефекти на изненадувањето (според Барт), она што го репродуцира гестот фатен во точката на движењето, кое не може да го запре нормалното око. Овој момент (кој инаку му припаѓа на доменот на учесниковото фотонабљудување), е особено интересен кога станува збор за изведбата на исклучително надарените народни раскажувачи (види прилог бр. 2).

Споменатите поставки околу студиумот и пунктумот, и пред сè преодот од погледот кон приказната, се забележуваат и кај некои други истражувачи од типот на Ален Трахтенберг, кој ќе каже: „За да се прочита една слика, тоа значи да се пишува за неа, т.е. тоа значи од неа да се направи приказна“³⁹. Оттука, треба да се има предвид следното: она што е на сликата директно видливо, впечатливо, пред сè се должи на оние фактори од сликата што остануваат скриени. Неотповикливо, за сфаќање на фотографијата се јавува „производството“

³⁶ R. Bart, op. cit., стр. 189.

³⁷ Ibidem, стр. 191.

³⁸ Ibidem, стр. 192.

³⁹ Cf. U. Hägele, *Visual Folklore...*, стр. 286.

на контекстот како дел од еден процес, во кој, фотографијата, со својот визуелен и содржаен дел, треба да биде подложена кон еден вид ревизија. Контекстуализирањето треба да претставува основен предуслов за повторното читање.

Кога станува збор за употребната вредност, е интересно да се наведат забелешките на Хелмут Еберхарт, кој укажа на следното: фотосот не треба да се истражува исклучиво и само поради неговиот содржински, туку исто така и поради неговиот општествен контекст. Притоа, тој укажа на некои од главните функции што ги има фотосот во една дадена група луѓе од типот на: 1. Фамилијарните албуми; 2. Фотосот како подарок; 3. Фотосот како основа за прославување разни свечености; 4. Во пропагандни цели; 5. Како сиден украс⁴⁰ итн.⁴¹ Притоа, овде Еберхарт, во областа на фолклористиката/етнологијата, нешто слично како и Ерно Кунт, го постави многу значајното прашање кое се однесува на потрагата по еден приод кон фотографските извори. Имено, дали е предметот на нашето истражување сликовната содржина или фотосот како предмет?

Претставувајќи дел од оние истражувачи што се борат за една исклучителна автономија на фотографијата, Еберхарт се залага за стекнување статус како точно дефиниран жанр. Тој ги наведува мотивските, содржајните и функционалните аспекти што треба да бидат земени предвид во процесот на набљудувањето. Покрај ова, треба да се издиференцираат јавната, културно-историската, приватната и уметничката фотографија. Обележјето на јавната фотографија е јасно: нејзиното потекло е во директна врска со едно публицистичко распространување преку: печатот, интернетот, рекламата и сл. Нормално, тука би можеле да се вбројат и изложбите во галериите и во музеите, што е сепак надвор од мојот интерес. Приватната фотографија, како што веќе спомнав, претставува биографска станица, која визуелно ги документира и предочува персоналните навики и обичаи. Овде повторно се надоврзувам на еден аспект од биографски насочените истражувања: истражување на хабитусот, момент што ќе биде опфатен во делот посветен на фотоинтервјуата и супститутивното фотографско теренско истражување. Уметничката фотографија, пак,

⁴⁰ Cf. прилог бр. 5.

⁴¹ H. Eberhart, op. cit., стр. 2.

претставува дел од еден креативен процес. Таа дејствува величествено и истовремено може да биде дел од јавноста, како и дел на една културно-историска поставка.

Исто така, интересен автор што заслужува да биде споменат кога станува збор за сликовната анализа е Роналд Берг, кој, задржувајќи се на фотосот како извор, ги поставува трите методички прашања што ги става во основата на сликовното набљудување: 1. Што гледаме? 2. Што треба да значи тоа и кој е насликан на сликата? и 3. Во која врска се наоѓаат поставените работи? Со ваквиот степенест модел, кој претставува доразвивање на оној на Панофски, всушност Берг тргнува од сликовниот опис кон поимувањето на сликовната случка (настанот) и завршува со поставувањето во еден контекст, кој ја става сликовната содржина во една општа културно-историска поимовна корелација⁴².

Теренски фотоистражувања

Во рамките на самата фолклористика, емпириската културологија или етнологијата се издвојуваат како особено значајни следните четири методи на истражување на фотографијата, со што може да се направи едно кристализирање и правилно истражување на визуелната историја. Тука мислам на: фотодокументацијата, учесниковото фотонабљудување, фотоинтервјутото и супститутивното фотографско теренско истражување.

Фотодокументацијата претставува најстара фолклорно-фотографска метода. На прво место од овој интерес се јавува „визуелната снимка“ на објективациите и на културните чинови, дејствија. Во самите свои почетоци, фолклорот се исцрпи во едно реалистички ориентирано фотодокументирање, кое најчесто го среќаваме во облик на едно музејско архивирање. Од друга страна, пак, она што ми е мене многу поблиску и подофатливо, е вториот аспект на фотодокументацијата: таа служи како илустративен материјал во фолклористичките публикации од областа на традиционалната народна култура. Карак-

⁴² J. Buchner-Fuhs, *Die Fotobefragung...*, стр. 196.

теристични за ваквиот вид истражувања се различните фотографски претстави, чиновни, детали или портрети на народните раскажувачи, пејачи, кои се назначени секогаш со една фотолегенда, на која многу прецизно се објаснети сликовните елементи, или пак ни претставуваат едно типизирано предочување на она што го содржат самите фотографии.

Во поновата фолклористика, „фотодокументацијата“ го претставува првиот чекор во изворнокритичката работа со фотографиите. Во самиот фокус на научноистражувачката работа се јавува фотосот: неговата употребна вредност, или пак, од фотосот, произлезениот сознаен интерес и нарација добиени од информаторот, кои како постапки се применети во фотоинтервјутото или во супститутивното теренско истражување.

Учесниковото фотонабљудување, како форма на фотографско теренско истражување, го открија Маргарет Мид и Грегори Бејтсон во периодот меѓу 1936 год. и 1938 год. Додека го истражуваа Бергдорф Бајоенг Геде. Тие сакаа со фотоапарат да ја сликаат специфичната балинезишка култура. Тие си ги поделија работните задачи: додека Бејтсон го вршеше фотографскиот дел од работата (фотографираше), дотогаш Мид ги правеше писмените белешки од теренското истражување, давајќи ги на тој начин сите специфики на таа регионална култура. Антрополозите немаа намера, не сакаа да се зафатат за разните случаи, туку имаа намера (и тоа го сторија) – да го фотографираат она што „нормално и спонтано се случуваше“ и на тој начин да ја добијат вистинската слика на дадената култура. Тие увидоа една лажна проценка. Имено, дека присуството на фотоапаратот влијае речиси секогаш и врз научниците кога ги истражуваат саканите случки, ситуации, збиднувања. Оттука, тие го компензираа овој нивен пропуст со следниов трик: тие се послужија со одредени „сомнителни“ средства, како на пр., сокриен телеобјектив и сокриен (маскиран) фотоапарат, за да ја добијат, во што поприродна форма, истражувачката ситуација.

Според Џон Колиер, самата „фотографија“ ја има најголемата предност во почетната фаза од теренското истражување. Фотоапаратот е во ситуација да ги снимат оние нешта за коишто истражувачот во тој момент и не е свесен, т.е. оние што не може да ги забележи

истражувачот. Освен тоа, фотографијата многу го поедноставува контактот меѓу луѓето и го овозможува полесниот пристап кон информаторот. Во некои случаи се смета дека самиот чин на фотографирање го овозможува многу полесно пристапот кон саканата особа одошто тоа што го прави вербалниот исказ. Меѓутоа, овде повторно би навела свои сопствени искуства, според кои ова правило се побива. Имено, слично како и при употреба на диктафон, некои информатори се инхибираат, при што мора да се почитува основното правило кое важи за теренското истражување: ништо не смее да се прави насила. Колиер бил додатно поттикнат да им ги покаже испуканите снимки од теренот на затечените луѓе. На тој начин, истражувачката личност (информаторот), преку сè поизразениот дијалог, бива сè посилено вовлечена во научниот процес. Учесниковото фотонабљудување би требало секогаш да биде во согласност со теренот. Тоа претпоставува еден прецизен нацрт-план на постапката, којашто ќе се примени во текот на целиот истражувачки процес. Ова, исто така, претпоставува многу добро познавање и „блискост“ на истражувачот со предметот на неговото набљудување на самиот терен. Респективното однесување кај присутните е неопходно. Сепак, важноста премиса, на која треба да се обрне внимание се состои во следното: постои една можност, со оваа метода – да не биде визуализирана стварноста. Оваа метода ни дава само една помалку или повеќе автентична копија на културните и на социјални збиднувања.

Фазата на фотографското теренско истражување ги повлекува со себе и фазата на: категоризација; писмена обработка и интерпретација, кои најпрво би требало да бидат посветени на самите фотографии, значи, да не се претерува со контекстуализирањето.

Супститутивното фотографско теренско истражување, како постапка, произлезе од социологијата и главниот поттик за оваа метода да се пренесе и во доменот на емпирииската културологија, произле од споменатата студија на Пјер Бурдје (1965). Така учесниците во еден проект, предводен од Улф Вугених, се обидоа да го испитаат хабитусот на целната група, токму преку оваа метода. Избирајќи три различни општествени групации (според нивото на образование), истражувачите се обидоа преку испитувањето на домот (станот) да ги воочат главните карактеристики на стилските на живот и табуата

специфични за секој од одбраните три слоја. Оттука, Вугених ѓ доделува еден класифицирачки карактер на фотографијата, одредувајќи ја како еден „индексно-иконички знак“. Истата фотографија, покрај востановената содржинска анализа, може да служи и за едно социо-семиотичко истражување⁴³.

Во спротивност, на инаку вообичаената постапка се наоѓа оваа супститутивна метода, при што, од информаторот се бара, како одговор на некои поставени прашања, сам да испука неколку пози од неговата животна средина (во случајот стануваше збор за становите и испитување на особеностите што го дефинираат групниот хабитус)⁴⁴.

Кон ова би требало да биде придоддено и едно усно распрашување пред и по самата фаза на фотографирање. Ваквото фотоинтервју е особено својствено за биографски насочените истражувања со цел испитување на една култура на секојдневието. На тој начин би можеле да бидат именувани специфичните случки од споменатата биографија (крштемка, детство, подготовки за свадба, годишни одмори и сл.), при што уште еднаш се потврдува класификаторската моќ на фотографијата, која ги одредува дистинктивните црти на одреден колективен или индивидуален хабитус. И повторно да се навратиме на Бурдје кој вели:

Со оглед на фактот дека историјата на поединецот претставува само своевиден опис на колективната историја на неговата група или класа, во поединечните системи на диспозиции можеме да ги откриеме структуралните варијанти на групниот хабитус, кои се систематски организирани дури и во разликите меѓу патеките и положбите во или надвор од дадената класа. Значи, личниот стил, без оглед дали станува збор за постапки или чинови

⁴³ U. Wuggenig, *Soziale Strukturierungen der häuslichen Objektwelt. Ergebnisse einer Photobefragung*, во: *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, ур. I. Mörth, G. Fröhlich, Frankfurt am Main–New York 1994, стр. 205–228.

⁴⁴ Овде би сакала да укажам на фактот дека Бурдјеовите истражувања извршија неколкукратно дејство врз етнолошките, т.е. емпириско-културолошки истражувања, со што од сферата на социологијата, пред сè, неговиот концепт на стилот на живеење, стана едно иманентно подрачје во истражувањата од областа на урбаната антропологија, а еве гледам дека и во областа на истражувањето на фотографијата, сферите или темите силно се испреплетуваат, та понекогаш и преклопуваат.

(согледани преку фотографиите), секогаш претставува само едно растојание, кое е и самото регулирано или кодификувано, во однос на стилот својствен на одредена епоха или класа⁴⁵.

На овој начин можат да се проследуваат: 1. Економскиот, 2. Културниот, 3. Социјалниот и 4. Символичкиот капитал⁴⁶. На трите основни форми, како особено важна Бурдје ја воведува четвртата, најкомплексна форма, т.н. симболички капитал, што претставува истражување на категориите на забележувањето, дефинирано како препознавање на нечија автономија, стекната благодарение на поседот и акумулацијата⁴⁷. Затоа и испитувањето на овој симболичен капитал ја најде својата исклучителна примена токму во ваквото супститутивно фотоистражување.

Клучната функција во ваквото истражување ја има токму додатното интервју. Во зависност од предиспозициите на „информаторот“ тоа може да биде во форма на еден спонтано воден разговор, според веќе одреден, востановен прашалник, или пак наративно.

Фотоинтервјето пред сè подразбира еден визуелен раскажувачки поттик од кој произлегуваат фотоприкаските. Оттука, фотографиите истовремено ја конструираат и ја документираат минатата реалност.

Кога ја предочуваме методата на фотоинтервјуата, е интересно да се наведат двата типа фотоалбуми: приватен и истражувачки. Првиот тип е карактеристичен за биографски насочените истражувања и теми произлезени од нив, додека, вториот – истражувачки фотоалбум, претставува форма на визуелен прашалник, во кој научникот сам го формира фотоалбумот (на одредена тема) и од информаторите ги добива наративните обработки, кои честопати претставуваат мали ситни подзаборавени артефакти на едно изминато секојдневие.

Основната разлика во двата посочени типа фотоалбуми (приватен и истражувачки) се состои во фактот што првиот ја предочува индивидуалната култура на сеќавање и оттаму произлезениот хоризонт на сеќавање, додека во вториот тип, туѓите слики претставуваат мост кон

⁴⁵ P. Burdije, *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd 1999, стр. 171.

⁴⁶ Cf. P. Bourdieu, J.L. Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main 1996, стр. 151.

⁴⁷ Ibidem.

сопственото сеќавање⁴⁸, од каде што како најинтересно се јавува и истражувањето на хоризинтот на очекување и промена на хоризонтот кај разните информатори а пропо една иста слика. Првиот тип се користи за биографски насочените истражувања, додека истражувачкиот албум многу повеќе служи за дефинирање на едно изминато секојдневие, т.е. темите и аспектите кои го претставуваа тоа секојдневие.

Во фотоприкаските произлезени од приватните фотоалбуми, пожелно е да се земат предвид пресудните ефекти: будење на сеќавањето и поттикот кон едно асоцијативно поврзување. Овде би напоменала извонредни фабулати произлезени од одредени фотоси: станува збор за секвенции од животната траекторија, коишто воопшто не беа прикажани на самата фотографија и кои прераснаа во извонредни фотоприкаски. Како посебно значајни можат да се проследуваат фотосите што тематизираат одредени биографски резони, пукнатини, кои засведочуваат еден раскинат, расцепен хабитус, предизвикан од дискрепанцата меѓу хабитусот и полето⁴⁹. Ваквите раскажувачки целини (сегменти од една животна историја), се особено карактеристични кога станува збор за преголеми егзистенцијални скокови или падови, познатата вертикална општествена подвижност, како на пр., случајот со емиграцијата, воените искушенија, егзилот, природни катастрофи и сл. Од друга страна, пак, се интересни, за споредба, формираните раскажувачки целини, кои ги тематизираат основните фази од животниот циклус: детство, школство, младост, свадба, вработување, пензионирање, моменти што ги претставуваат типично

⁴⁸ Cf. J. Buchner-Fuhs, *Technik und Erinnerung...*, стр. 200.

⁴⁹ Значи, според Бурдје, неговите два централни поима, хабитусот и полето, во суштина претставуваат мноштво снопови од релации. Овде е најважно да се укаже дека „хабитусот“ никако не претставува една механичка status quo-одредница, туку дека почива на постојаните промени, затоа и Бурдје ја користи метафората „снопови од релации“, кои се јавуваат, се менуваат и со тоа дејствуваат на трансформирањето на хабитусот во текот на целиот живот. Полето се состои од еден збир од објективните историски релации меѓу позициите, кои се засноваат на одредени форми на моќта (или капиталот), додека хабитусот претставува едно единство, збир од историски релации, кои се беа наталожиле во облик на духовниот и на телесниот забележувачки, вредносен и дејствен шематизам во индивидуалните тела. Cf. P. Bourdieu, J.L. Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, стр. 36–37.

градските обреди на премин. Исто така, интересна за компарација е социјалната, која е сосем независна од биолошката старост. Овде повторно се навраќам на споредбата меѓу усното и визуелното помнење (John Collier, Jutta Buchner-Fuhs). Не помалку значајни се и фотосите, кои остануваат инертни пред погледот на информаторот. Стратегијата на двојното интервју (усната автобиографија и фотоинтервјето) ја содржи следната предност: едноставно се добива двојна перспектива околу функцијата на сеќавањето: со и без сликовниот преглед.

Овде би напоменала едно мое искуство, кое ја потврдува тезата на Ј. Штен. Имено, приватниот албум ја содржи животната историја. Тој не е ништо друго туку една специфична форма на биографско пренесување, една животниотриска објективација⁵⁰. Оттука се изведува логичниот заклучок дека фотографираната и раскажаната животна историја се тесно поврзани. Без оглед дали сме сконцентрирани исклучиво на усната автобиографија, или неа ја добиваме со помош на визуелната раскажувачка надразба, би укажала на ставот дека автобиографското помнење и сеќавање претставува производ на одредена култура. Секоја култура учи на кој начин се меморира сопственото минато, што извонредно се чувствува на планот на водечката линија во раскажувањето.

Би навела уште еден пример, кој го потврдува односот меѓу фотографиранта и усно раскажаната животна приказна. Сосем природно и спонтано, во една таква ситуација, сопругот ги опишуваше фотосите од туристичките турнеи и годишни одмори низ Европа (Франција, Шпанија, Португалија), втемелувањето на првата македонска црква во Малме, Шведска; доживувањата од македонскиот клуб „Илинден 903“ и македонската црква Георги Кратовски од Хамбург, – теми и дејности што традиционално во патријархалниот свет, не асоцираат на центрифугалната сила, која го истура мажот во надворешниот свет, додека неговата сопруга, опишувајќи ги сликите од фотоалбумите, кои се традиционално поврзани со домот и со одгледувањето на децата (роденденски и религиозни празници поврзани со

⁵⁰ J. Steen, *Fotoalbum und Lebensgeschichte*, „Fotogeschichte“ 3, 1983, стр. 55–67; овде стр. 56.

детските ритуали), уште еднаш ја потврди женската центрипетална сила и прикованоста за домот.

Во истиот овој контекст (во усно раскажаната автобиографија), извонредно значајно дејствуваше описот на следната случка, која ја дефинираме како културен шок. Поканета од Директорот на фирмата да прослави Нова Година заедно со колегите (додека сопругот, за прв пат, мора сам да седи дома и да гледа ТВ), кај нараторот (т.е. сопругата) предизвика неверојатна колизија на чувствата. Извонредните раскажувачки секвенции, пропратени со една исклучителна амбиваленција содржана во восхитот, честа и срамот од настанот, ни претставува извонреден пример за т.н. кинење на хабитусот, предизвикан од преминувањето од механичката во органската солидарност или едноставно од дискрепанцата меѓу хабитусот и полето, во која како задолжителна се јавува хистерезија на хабитусот.

Посочените теренски искуства извонредно ми ја потврдија тезата дека усната автобиографија и фотографираната животна приказна се взаемно поврзани. Вака тематизираните приватни фотоалбуми и хоризонтот на сеќавање произлезен од нив, ни помагаат да го дефинираме индивидуалниот и групниот хабитус. Добиените животни приказни (хомологноста меѓу усното и визуелното помнење), ме потсетија на Бурдјеовото укажување дека

хабитусот треба да го анализираме исклучиво и само како субјективен, но никако како поединечен систем на интериоризираните структури, на обрасците на поимањата, на забележувањата и на чиновите, кои ја карактеризираат дадената група (или класа). Основен предуслов за започнување една ваква анализа и доколку сакаме да ја објасниме разновидноста во хомогеноста, која ги карактеризира хабитусите на различните членови од една група, е доволно да обрнеме внимание на основниот однос на хомологијата, која се воспоставува меѓу хабитусите на членовите на дадената група, до толку повеќе што се тие производ на интериоризација на истите основни структури⁵¹.

Во случајот, станува збор за припадници од првата генерација работнички иселеници во Германија, кои потекнуваат од мала рурална средина од струмичкиот регион. Аналогната кореспонденција ја

⁵¹ P. Burdije, *Nacrt za...*, стр. 171.

почувствувајќи речиси кај сите членови од дадената група (работнички иселеници), кои потекнуваат од помалите рурални средини од Македонија.

Фотосите вршат истовремено документирање на насликаната случка или објект и создавање на поводите (причините за фотографирање), кои без фотографијата би останале непоимливи. Особено интересни описи од овој тип имав при објаснувањето на некои многу значајни моменти од животот, на пр., подготовките за: свадба, крштивка, прослава на домашни празници, родендени, имендени итн. – ситуации што уште еднаш нè навраќаат на пресекувањето на погледот, излегувањето надвор од фотосот, што пак на него му дава поголема вредност. Оттука станува многу логична и разбирлива врска меѓу фотосот, раскажаните приказки произлезени од насликаните случки и биографската животна историја. Животната историја може да биде сфатена како сноп од субјективни сеќавања, раскажани приказки и фотографски сведоштва. Во обидот да се изврши една реконструкција на минатото со помош на фотосот, се прочитува конструкцијата на минатото преку видената слика: „Сеќавањето, запомнатото минато”, според Кестлин,

не ни ја предочува стварноста на минатото (...). Помнењето, нашето сеќавање не претставува никакво депо, никаков талог, архив. Сеќавањето претставува еден процес, кој постојано наново бива измислуван⁵².

Аналогното гледиште го среќаваме веќе кај П. Вандербилт, кој уште во четириесеттите години од 20 век ја беше поставил својата теорија, која ја наоѓа својата примена и ден-денес: фотографските слики би можеле да бидат искажани бесконечно, како зборови во нови врски (односи), дотолку повеќе што секогаш добиваат и даваат нови идеи, односи и смисла на светот.

Двојната врска меѓу албумот и усната автобиографија се чувствува и на планот на празнината. Станува збор за фотографската пра-

⁵² K. Köstlin, *Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, во: *Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag*, Hg. U. Brunold-Bigler, H. Bausinger, Bern 1995, стр. 395–403, овде стр. 400. Кестлин се вбројува во оние автори според кои „фотографијата, исто така, не може да даде никаква информација во врска со стварноста на историската реалност”.

знина без актуализираното автобиографско сеќавање, која ја поврзуваме со слепилото на сеќавањето, кое без фотографските снимки излегува на видело⁵³. Сеќавањето останува слепо без фотографираниите и конзервирани слики. Во извесна смисла, можеме да зборуваме за одредена празнина во случајот кога во некои поединечни слики, животната историја останува, како под еден вид снежна покривка – сокриена, необелоденета. Во еден специфичен вид слепило останува и поединечното раскажување, во кое „внатрешните слики“ не се всушност доловливи за стварноста. Тие се интрасубјективни, но не и објективни⁵⁴.

При работата со истражувачкиот албум, не е од пресудна важност и единствено значајно да се даде одговор за изборот на фотосите, туку информаторот треба да даде еден опис самиот од почетокот на интервјуто, на свој иманентен начин: Што гледа истражувачот на сликата? Кои предмети се отсликани според соодветните личности? Дали е снабден фотосот со додатен текст? Постои ли некоја релација меѓу текстот и исказите, и доколку постои во каков однос се јавуваат исказот и пропратниот текст? Какви асоцијации, прашања, та дури и иритации предизвикува кај набљудувачот (во случајот – информаторот) дадената слика? Дали во добиениот сликовен опис, покрај манифестното, се откриваат т.е. изронуваат и латентни смисловни значења?

Ваквиот визуелен експеримент служи за документирање на предзнакот, кој го открива испитаникот во посочениот албум. И повторно доаѓаме до Бартовиот пунктум, детаљот кој нè оддава, нè дефинира како личности, како култура.

Промената на аголот на гледање може да предизвика промена во водечката линија во раскажувањето, што не е ништо друго до бартовиот пресек на погледот, кој ја прекинува приказната, почнува да создава нова, која ја нема на фотосот. Кај Југа Бухнер-Фухс, аналогната ситуација е дефинирана на следниот начин: „аголот на сеќавањата го оддалечија текот на раскажувањето од прикажаните мотиви на слика, припојувајќи ги нив кон сопствените доживувања”⁵⁵.

⁵³ Vide прилог бр. 1.

⁵⁴ J. Buchner-Fuhs, *Die Fotobefragung...*, стр. 199.

⁵⁵ *Ibidem*, стр. 202.

Со користење на фотоалбумите (без оглед дали станува збор за приватните или истражувачките албуми), од една страна може да се испитуваат: визуелното пренесување на популарното, дефинирање на културата на помнењето и спомнатиот хоризонт на сеќавањето, односот меѓу сеќавањето и заборавувањето, како засебна тема во истражувањето на народната култура и уметноста, аспект што е интересен за истражувањата поврзани со промената на историските и на општествените системи, каде што во прв ред треба да се обрне внимание на политиката на помнењето, а од друга страна претставуваат визуелен раскажувачки стимул за добивање на животните истории, и како што погоре споменав, истражување на менталитетите.

Заклучок

Суштината на фотографијата се состои во потврдата дека таа секогаш повторно, одново ни е на дофат.

Така, секој од нас може да го потврди фактот дека сликите од некоја прослава, доживување или настан можат многу лесно да ни го обноват сеќавањето, т.е. да ни го освежат самиот чин. За фотографиите е карактеристично тоа дека тие ги фиксираат ситуациите, кои очигледно се подложни на изменливоста на човековото битие. Од една страна, фотосите ни ја фиксираат дадената ситуација, а од друга страна секогаш ни даваат можност за ново поимување, освежување на сеќавањата на нов начин и давање нова смисла или димензија на „прикаската“.

Интересно е колку фотографирањето стана дел од нашата култура. Просто е незамисливо некое патување, церемонијална прослава или едноставно настан, без фотографскиот апарат. Инаку, тие остануваат без сведоштво. И навистина, она патување, онаа прослава или она доживување кое, под некаков си случај на околности, останува без доказ, едноставно станува многу потешко соопштливо и разбирливо за соговорниците. Се чини, како човекот да ја изгубил вештината за наративното обликување на сопствените „впечатоци“, откако ја имаме фотографијата како „сведоштво“. Затоа, на истражувачите им останува да ги испитаат внатрешните правила и внимателно да ги анализираат.

Прилози⁵⁶

Прилог бр. 1

Фотос што го тематизира биографскиот рез наречен миграција:



Слика 1

И: Овие мали фигурички се мојот живот. Еве, мала срничка, слонче, пајче, дрво со врапче, гранка со папагал, срна голема. После пингвин, шатче. Чекај, кај е таа големата... (пауза). Кај ќерка ми... сум им ја дал дома... Сите овие фигурички, рачно, од стакло и рубин, сум ги правел на работа. Ми беше многу тешко. По 16 саати, некогаш и по 20 саати останував на работа, и во паузите ги правев овие мали фигуринки кои ми се сè во животот. Тие ми помогнаа да издржам со мачната работа. Ова е моето хоби.

С: А кажи ми, дали во фабриката постоела некоја ваква колекција за продавање или пак сам си ги правеше за дома?

И: За дома.

С: Која година ги правеше?

И: 1983–1984. Прв пат еден папагај ко го напраив, ко го виде газдата побудале.

С: Стварно?! И?

⁵⁶ Во прилозите се предочени мали исечоци од фотоинтервјуата, кои претствуваат дел од едно поопсежно истражување посветено на македонската емиграција во Германија.

И: И ми го зема.
 С: Леле!
 И: А еден колку даваше за папагајот?
 Сопругата: 70 марки. И му го зема!
 И: Ги остаи парите, го зема и си замина.
 С: Браво. А дали можеш и сега да ги правиш?
 И: Мојам, само не размислувам сега, не ми треба! Стар човек сум, не можам више.
 С: Леле, колку се убави?
 И: Тоа си е повише уметничка работа.
 С: А имаше ли некои нарачки?
 И: Имам ја доста работи оставено за усмена (...) Газдата ко умре, ја му напраив биста, место споменик. Биста му напраив од стакло. Слика имав негова и ја напраив бистата⁵⁷.

Прилог бр. 2

Гест кој го дефинира македонското одбивање да се стави залче (црн леб = Schwarzbrot) во устата⁵⁸.

⁵⁷ Извадок од теренското истражување реализирано на 29.09.2003, во Хамбург, АИФ, м.л. 3998. Станува збор за еден исклучително интересен информатор, кој е по професија стаклодувач. Својот занает го започнал во Рогашка Слатина, а по неколкугодишна работа во скопска „Стакларница“, бил испратен во Германија на дошколување за изработка на кристал. Привремениот престој предвиден за дошколување се трансформирал во трајна емиграција. Види: АИФ м.л. 3397-3398. Во усната автобиографија овој аспект воопшто не беше споменат, така што малите фигурички беа повод за добивање една сосем нова димензија на животната приказна.

⁵⁸ Извонреден народен раскажувач по потекло од кумановскиот крај. Добив извонредни описи како не можела да ја смисли германската кујна, но како пак, за разлика од тоа, извонредно добро ги подготвувала германските специјалитети од кои биле восхитени и газдите и посетителите во рестораните, каде што била вработена. Гестот го засведочува едниот аспект, кој се однесува на привикнувањето на туѓа култура: оној што се однесува на исхраната, т.е. гадењето од германскиот појадок. „Сестра ми на силу ми буташе по едно залче леб сос мармалад у уста, а јас ууу, че гу повратам; таа пак, ајде зимај, бутај, мораш да јадеш че умреш, а јас, ууу, ќе гу повратам. И така било сос месеци“. Сп. АИФ, м.л. 4015. Станува збор за исклучително тешко приемлив црн леб (Schwarzbrot) за странците, кој бил причина долги години претставниците од првата генерација македонски иселеници сами дома да приготвуваат домашно печено лепче. Ваквата внатрешна редукција на искусствените можности особено е забележлива кај руралниот човек.



Слика 2

Прилог бр. 3
Однос меѓу усното и визуелното помнење



Слика 3

И: Славиме два пати Божиќ и Великден, нормално, ради децата. А го славиме и нашиот. Обичајот го правам исто како што сум го правила со сестра ми и брат ми⁵⁹. Божиќ ко ќе дојде, лепче правам секој пат со паричка, и ќе запалам свеќе на лебот, и шише ракија, орее, и благо нешто, суви смокви. И ќе одат на вратата, ќе ја отворат вратата, иако сме у Германија, ќе ја отворат вратата и три пати ќе кажат: дојди дедо Божиќ да вечераме. Три пати ќе кажат децата и ќе се вратат. И ќе седнеме да вечераме, и ќе го скршине лепчето, и ќе го поделиме на сите. И ќе ја тераме паричката, кој ќе ја ... И тај је среќан, кој ќе ја најде.

С: А се правело ли овде, на пр., ако имаш мало дете, да наместиш да биде паричката кај најмалото дете?

И: **Не, не смееш тоа**⁶⁰. Јас си го месам лепчето и си ја тураам парата у натре, и ќе си го кинам така. Не, не смее да се мести. У кој ќе се падне, у тај е паричката. Па, имам јас и слики од лепчето. Секоја година Ѓорѓи ги сликува децата, ко се раќаат од лепчето, ко го викаат дедо Боже на вечера... (Им приоѓа, ги зема семејните фотоалбуми и почнува фотоинтервјуто. Многу е важно тоа што сосем спонтано се јави потреба од покажување фотоси, создавајќи една нова раскажувачка линија) ... Да, еве, Клаудија е оште тука... Да, еве, го вика дедо Божиќ да вечера, а тука се Митко и Емето. Само Митко малку... Еве овде Митко, Емето и Клаудија, малечки.

С: Која година било ова?

И: Па Клаудија оште ми беше тука, па, пред 5-6 години и повеќе можда. Сè си гу јас правам. Они си знаат.

С: Еј, ова со дедо Боже е многу интересно.

И: Да, Клаудија, Емето и Митко го канат дедо Боже да вечера, троичките. Ете, таа година излегоа тие на врата и го викаат дедо Божиќ. Ете, тоа, они си го прават. Емето и Митко, види, исто, гледаш, ја, тука како се враќаат. Они како идат, го викаат, а Ѓоко од зад ги снимава. Ги сликува. Они го викаат дедо Божиќ на врата.

С: Ова е точно во моментот пред да ја отворат вратата.

И: Да, отворена е вратата и они го викаат да вечера, а Ѓоко одзади ги сликува. Ја. Видиш тука какви слики има тука. Секакви. Видиш ли ги сите овие слики. Тие се спомени⁶¹. Еве, и Јулето и Васе истото тоа го прават.

⁵⁹ Информаторката потекнува од с. Вељуса, струмичко.

⁶⁰ Овој детаљ ни укажува на фактот дека станува збор за многу висок и силен степен на религиозност, така што не е поимлива никаква „инсценираност“ во корист на малото дете.

⁶¹ Ова е, исто така, многу важен момент за истражување: имено поврзаноста на нарацијата (опишувањето на фотосите) и фактот што во албумот беа подредени преку

С: Кажи ми Ратка, дали одвреме на време си ги гледаш албумите?

И: Да, си ги гледам. Ми доаѓа убаво чувство, сеќавам се на убавини; убаво ми је било; убавини.

Прилог број 4

Игра на студиумот и пунктумот или односот: близина и дистанца

Македонската чувствителна мајка го опишува кошмарот а пропо вработувањето на ќерка си во една исклучително машка професија.



Слика 4

– „Е, еве ја Клаудија на У-банот, маленка... на пракса (...). Леле, тој прв работен ден на Клаудија како Зугфахрер⁶²... И баш тој ден многу врнеше, м'лскаше, и јас цела ноќ не сум спала. Цели перници мокри ми беа. Много

поза. Фотографијата што се јавува во фотоалбумот последователно повеќе од десетина години. Ни се предочува извонредниот сооднос на студиумот и пунктумот: сликање во моментот кога ја отвараат вратата за да го викнат Дедо Боже, укажува на фактот колку е силно чувството за религиозност. И де факто, отворената врата, како највозбудлив момент од целиот ритуал, но и од нарацијата, претставува пунктум што го заслепува останатиот простор.

⁶² Инаку, станува збор за првата македонка возач на метро во Германија.

сум се тресела. А Георги воопшто и не знаеше дека Клаудија тој ден почнуваше со работа и дека треба да вози. **Е па не мора сè мажот да знае!!!** Како викаат мажите: не треба сè жената да знае, така и мажот има некои работи што не мора да ги знае (сите присутни се смеат)⁶³.

Овој сликовен опис, дел од една автобиографија, на исклучително впечатлив начин ни го предочува кинењето на хабитусот, кој е резултат на дискрепанцата меѓу хабитусот (традиционалните вредносни параметри: мајката е исклучително чувствителна и трепери над сопствените деца, особено над женското дете) и полето т.е. изменетите егзистенцијални услови во една нова општествена и цивилизациска средина, која наметнува сосем нови вредносни параметри.

Прилог бр. 5 – фотографирањето како страст



Слика 5

С: Еве, како што можев да забележам, Ѓоко сака да слика.

И: Да, сака. Еве имаме околу 100 албуми овде.

С: Имате ли ситуација кога се собирате сите дома, или со Ѓоко, и си ги гледате сликите?

⁶³ АИФ, м.л. 4021.

И: Да, гледаме си ги. Баш пред неколку дена Митко ми вели: „Е мамо, времето оди напред, зашто не се врати назад. Зашто не се вратам да бидам помаленко?“ Па му викам, е, синко, чим се раѓа дете, оно си од ден на ден старее. И вика: „е времето не се врка назад, само напред иде. И еве сега гледа, како на маленки касети, како бил мал. Еве сега 16 п'лни години има.

Еве, преку 1000 слики. Гоко си е мер'клија⁶⁴.

Литература

- Ballhaus E., *Abschied vom alten Dorf. Eine Dorfentwicklung von 1900 bis heute im Spiegel der Fotografie und in den Aussagen der Bewohner*, Berlin 1986.
- Bart R., *Svetla komora. Zapis o fotografiji*, „Delo“ бр. 10, 1981, стр. 180–192.
- Bourdieu P., *La distinction. Critique sociale du judgment*, Paris 1979.
- Bourdieu P., Boltanski L., Castel R., Chamboredon J., *Un art moyen*, Paris 1965.
- Bourdieu P., Wacquant J. L., *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main 1996.
- Brink C., *Bilder einer Ausstellung. Einige Fragen zu Fotografien im Museum*, „Zeitschrift für Volkskunde“ год. 93, бр. 2, 1997, стр. 217.
- Buchner-Fuhs J., *Die Fotobefragung – eine kulturwissenschaftliche Interviewmethode*, „Zeitschrift für Volkskunde“ год. 93, бр. 2, 1997, стр. 189–216.
- Buchner-Fuhs J., *Technik und Erinnerung. Zur symbolischen Bedeutung von Technik in lebensgeschichtlichen Erinnerungsschilderungen*, во: *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*, ур. R.W. Brednich, H. Schmitt, Münster 1997, стр. 195–206.
- Burdije P., *Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd 1999.
- Collier J., *Photography in Anthropology: A Report on two Experiments*, „American Anthropologist“ 1957, стр. 843–859.
- Димитриевски В., *Електронската 'денс' музика како забава, идеологија и комуникација во скопската клубска сцена – Скопје клубинг*, дипломска работа на Катедрата за етнологија при ПМФ – Скопје.
- Eberhart H., *Zwischen Realität und Romantik. Die Viktor-Geramb-Fotosammlung am Institut für Volkskunde in Graz*, „Zeitschrift für Volkskunde“ год. 81, бр.1, 1985, стр. 1–21.
- Hägele U., *Visuelle Tradierung des Popularen*, „Zeitschrift für Volkskunde“ год. 93, бр. 2, 1997, стр. 159–187.

⁶⁴ АИФ, м.л. 4021.

- Hägele U., *Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde*, во: *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*, ур. S. Göttisch, A. Lehmann, R. Verlag, Berlin 2001, стр. 288.
- Hugger P., *Die Bedeutung der Photographie als Dokument des privaten Erinnerns*, во: *Erinnern und Vergessen*, ур. B. Bönnisch-Brednich, R.W. Brednich, H. Gerndt, Göttingen 1991, стр. 235–242.
- Köstlin K., *Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, во: *Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag*, ур. U. Brunold-Bigler, H. Bausinger, Bern 1995, стр. 395–403.
- Kunt E., *Fotografie und Kulturforschung*, „Fotogeschichte“ год. 6, бр. 21, 1986, стр. 13–20.
- Kunt E., *Lichtbilder und Bauern. Ein Beitrag zur visuellen Anthropologie*, „Zeitschrift für Volkskunde“ год. 80, бр. 2, 1984, стр. 216–228.
- Sachsse R., *Das Ende der Photographie*, „Telepolis“, 4.7.1996, (<http://www.heise.de/tp/sa/3025/findex.htm>).
- Steen J., *Fotoalbum und Lebensgeschichte*, „Fotogeschichte“ год. 3, бр. 10, 1983, стр. 55–67.
- Стојановиќ-Лафазановска Л., *Аспекти на фолклорот: кон историјата и перспективите на една научна перспектива*, во: *Предавања на XXXVII Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*, Скопје 2005, стр. 145–161.
- Wenders W., *To shoot Pictures...* „Photo Technik International. 40 Jahre professionelle Fotografie“ 6/1994, стр. 8.
- Wuggenig U., *Soziale Strukturierungen der häuslichen Objektwelt. Ergebnisse einer Photobefragung*, во: *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, ур. I. Mörth, G. Fröhlich, Frankfurt am Main–New York 1994, стр. 205–228.